



Balas de papel, el cartel cubano como arma de propaganda ideológica

Paper Bullets, the Cuban Cartel as a Weapon of Ideological Propaganda

Balas de papel, o cartaz cubano como arma de propaganda ideológica

*José María Castro Madriz

*Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Contacto: josemaria.castro@ucr.ac.cr
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5562-4214>

Envío original: 2021/06/06 Preprint: 2021/07/07
Aceptado: 2021/11/02 Publicado: 2021/12/02

Resumen

El presente artículo es una aproximación al estudio del cartel cubano como herramienta ideológica dentro de la Guerra Fría cultural, cuando la imagen revolucionaria evoluciona con las diversas etapas del movimiento revolucionario cubano. Desde la década del cincuenta hasta el denominado *periodo especial*, en los carteles cubanos, se encuentran temáticas recurrentes como la defensa de la autonomía nacional y los conflictos armados periféricos entre los bloques socialista y capitalista. A manera de introducción al tema principal se analiza la obra de exponentes connotados del movimiento gráfico político y la función propagandística de OSPAAAL como difusor y soporte

ideológico a otros movimientos revolucionarios en la Centroamérica de los años ochenta.

Palabras claves: Cartel, Tipología, Propaganda, Revolución, Ideología, Cuba.

Abstract

This article is an approach to the study of the Cuban poster as an ideological tool within the cultural Cold War, when the revolutionary image evolves with the various stages of the Cuban revolutionary movement. From the 1950s to the so-called *special period*, Cuban cartels have recurring themes such as the defense of national autonomy and peripheral armed conflicts between the socialist and capitalist blocs. As an introduction to the main topic, the analysis covers the work of well-known exponents of the political graphic movement and the propaganda function of OSPAAAL as a diffuser and ideological support to other revolutionary movements in Central America in the 1980s.

Keywords: Poster, Typology, Propaganda, Revolution, Ideology, Cuba.

Resumo

Este artigo é uma abordagem ao estudo do cartaz cubano como uma ferramenta ideológica dentro da Guerra Fria cultural, onde a imagem revolucionária evolui com as diferentes etapas do movimento revolucionário cubano. Desde os anos 50 até o chamado período especial nos cartazes cubanos encontramos temas recorrentes, como a defesa da autonomia nacional e os conflitos armados periféricos entre os blocos socialistas e capitalistas. Como introdução ao tema principal, são analisados o trabalho de expoentes conhecidos do movimento gráfico político e a função propagandística da OSPAAAL como disseminador e apoio ideológico para outros movimentos revolucionários na América Central nos anos 80.

Palavras-chave: Cartaz, Tipologia, Propaganda, Revolução, Ideologia, Cuba.

Introducción a los conceptos de hegemonía, guerra fría cultural, metodología del estudio y periodo de enfoque de la muestra

El modo de producción capitalista, desde la óptica del influyente pensador prusiano Karl Marx, contiene dos procesos fundamentales para su reproducción: el de explotación y el de dominación (Kohan, 1999, p. 319). Este autor allanó el estado de la cuestión al atender instancias como el papel central de la esfera ideológico-política en el ejercicio del poder y la construcción de la dominación de una o varias clases o grupos sociales sobre otras.

Sin embargo, ya en el siglo XX, el pensador y político italiano Antonio Gramsci, quien fuera uno de los precursores de la politología marxista, define la crítica de la cultura y de las ideologías dominantes como la tarea fundamental de la investigación relativa al poder y señala ambas críticas como punto de partida de una praxis política contrahegemónica. Es decir, fue el pensador nacido en Cerdeña, Italia, quien finalmente probó que la política no solo se encuentra en el Estado y en sus instituciones (como pretende el liberalismo) o en el Estado como dispositivo institucional derivado y al servicio del orden económico, sino también en la cultura mediática como espacio generador de los imaginarios y los sentidos comunes, que finalmente son determinantes en la configuración del poder (Iglesias Turrión, 2013, p. 17).

Desde lo anterior, la construcción de valor nacional tiene dos enfoques: el interno, que el caso de Cuba sirve consolidar (por lo menos a nivel de control político) y, el externo, para mantener el apoyo internacional y generar bloques de resistencia ante el poder imperial. Igualmente, la erosión social de este tipo de modelo revolucionario (aunque lento) se produce al interno de la revolución misma, por el simple hecho de no satisfacer los objetivos

propuestos o porque las generaciones que hacen revolución llegan a ser obsoletas en la geopolítica del momento.

Para ofrecer explicaciones ante esas problemáticas, Gramsci desarrolla un concepto fundamental: *hegemonía*¹. Es importante señalar que lo hizo para explicar la realidad en función de lo que su partido (Partido Comunista Italiano) necesitaba para ascender, lo cual convierte sus diseños categoriales en tesis de partido. En términos genéricos, la hegemonía se trata de la construcción del consenso que permite la dominación de unos sobre otros. Como se mencionó anteriormente, hegemonizar también implica dirigir aliados mediante el consenso y todo tipo de alianza, compromisos, transacciones y acuerdos; al tiempo que se ejerce coerción sobre los grupos sociales enemigos (Kohan, 1999, p. 356).

En este punto, cabe la crítica a Gramsci, puesto que su modelo tiende fácilmente a una dictadura del círculo cercano de poder, disfrazado de una supuesta dictadura de las mayorías, mismas que están muchas veces saturadas de propaganda que determina su pensar colectivo y limita la capacidad individual de oponerse al *deber ser* revolucionario. Cuando un grupo social logra este cometido se vuelve *nacional*; dicho de otro modo, este consolida su dominio mediante la universalización de sus estrechos intereses corporativos. De esta manera, se alcanza el momento hegemónico, en el cual se encuentra la unidad de economía y política, la posibilidad de alcanzar en el campo de la praxis política la unidad de la dimensión intelectual (Kohan, 1999, p. 352).

¹ Para ahondar en la hegemonía como concepto global de cultura se recomienda: Gramsci, A. (2004). “*Socialismo y Cultura, 29 de enero de 1916*”. En: Sacristán M. Antología Antonio Gramsci. Siglo XXI.

Por su parte, la autora británica, Francis Stonor Saunders (2001), construye el concepto de Guerra Fría cultural, para establecer una relación narrativa entre guerra y la política que lograra explicar el escenario vivido durante la segunda parte del siglo XX como una auténtica *batalla por las mentes humanas* desplegada por medio de un inmenso arsenal de armas culturales: periódicos, libros, conferencias, seminarios, exposiciones, conciertos, premios, panfletos y sobre todo la imagen, entre otros.

La Guerra Fría como conflicto enfrentó, por cerca de 50 años, al campo socialista liderado por la Unión Soviética frente a la hegemonía global que ostentaban los Estados Unidos de América. Además, tuvo como principal característica la ampliación de un espectro ideológico en las formas de enfrentamiento, que no se limitaron a las disputas bélicas de manera directa, sino que escaló a los diferentes formatos de producción cultural, mediante grupos de presión, organizaciones no gubernamentales y *think tanks*², financiados y articulados por organismos de inteligencia como la CIA (como en el caso estudiado por Saunders). La Guerra Fría fue, en buena medida, una guerra en la que se disputaron contenidos (conceptos, sentidos) políticos por otros medios que, por supuesto, incluyeron todo lo referente a la producción gráfica (afiches, panfletos, carteles) (Stonor-Saunders, 2001, p. 19).

En América Latina, el triunfo del grupo guerrillero comandado por Fidel Castro inició una nueva avanzada de este clima de guerra fría, que creó un frenesí político en la región con el surgimiento de nuevos movimientos

² Laboratorios de ideas, centros de pensamiento, centros de reflexión. Peter Mitchell investiga el funcionamiento de la Fundación Ford en Argentina que revela la dinámica de este tipo de centros y fundaciones con agenda ideológica para abordar en este apartado: Mitchell, P. (2020). *Think tanks, expertos y diplomacia académica: Un estudio socio-histórico sobre La Fundación Ford en Argentina (1975-1983)*. Tesis para optar por el Título de Magíster en Estudios Sociales Latinoamericanos. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
www.teseopress.com/thinktanks/+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cr

armados insurgentes en muchos países de América Latina. A partir de ahí, Cuba se convirtió en el centro cultural más importante de la izquierda latinoamericana. Así mismo, para el caso de Centroamérica, en la década de los ochenta, se establece un sangriento laboratorio de combate a los grupos subversivos en donde unos lograron prevalecer (Nicaragua) y otros fueron aplastados con la ayuda logística, militar y económica de los Estados Unidos, en su lucha contra la expansión del comunismo durante la Guerra Fría, conflicto que resulta difícil aceptar que terminara en el siglo XX.

En el plano interno, la Revolución Cubana inauguró una fase sin precedentes en las relaciones internacionales del país. No solo el gobierno revolucionario y su proyección externa implicaron una ruptura significativa con la política exterior de los gobiernos republicanos (1902-1959), sino que rompieron el molde acerca de cómo países pequeños, y relativamente pobres, debían y podían comportarse en la política mundial. El aspecto quizás más directo de la nueva política exterior cubana posterior a 1959 fue su apoyo a grupos y procesos revolucionarios en diversas partes del mundo, lo que culminó con el envío de decenas de miles de tropas cubanas a Angola (1975) y Etiopía (1976)³. Otras dimensiones del rol de Cuba en la arena internacional —no sensacionales, aunque sí atípicas— han sido la muy amplia cooperación al desarrollo ofrecida por Cuba a varios países, y el rol de liderazgo asumido por la diplomacia cubana en diversos foros multilaterales en pro de transformaciones globales radicales (Romero, 2016, p. 114).

Tras la caída de Unión Soviética, Cuba sufrió la peor etapa de aislamiento debido a la persistencia de una visión de globalismo desarrollada en las condiciones favorables de la Guerra Fría y la necesidad de dar

³ Berthold Unfried y Claudia Martínez exploran el concepto de internacionalismo cubano y su relación de ayuda mutua entre alemanes de la RDA y africanos en: <https://doi.org/10.1590/s2178-14942017000200007>

seguimiento en el contexto de un entorno distinto al de la confrontación entre Este-Oeste. También, a la dinámica del cambio global y a las posibilidades que pudiese abrir para una inserción distintiva de Cuba en el sistema internacional, sin que la búsqueda de una nueva forma de inserción implicara la introducción de cambios políticos en la isla (Serbin, 2001, p. 44).

Tomando en cuenta lo anterior, a continuación, se analiza, por una parte, el devenir del cartel cubano como arma política dentro de la sociedad cubana y como este ayudó a consolidar el Estado cubano tal como lo conocemos hoy. Por otra parte, también se buscará explicar cuál era la naturaleza de la influencia de los carteles y afiches cubanos en el resto de Latinoamérica.

A nivel metodológico, el presente estudio utiliza el método iconográfico e iconológico de Erwing Panosfki referido a la lectura de contenido en texto y forma. Por lo que resulta importante señalar a la persona lectora que, con respecto al análisis de la muestra (en forma de figuras) del cartel político cubano, se optó por 6 carteles inscritos temporalmente entre el año 1969 y 1974 por representar la técnica tradicional y estilo característico de este tipo de carteles.

Por supuesto que la producción cubana de cartel político es muchísimo más extensa; sin embargo, desde el punto estrictamente de estilo resulta interesante la contraposición entre la tradicional preponderancia del dibujo lineal de contorno sobre planos de color (recurso propio de la serigrafía) y el incipiente recurso de la cámara fotomecánica para imprimir fotografías mediante puntos en litografía comercial que, en buena medida, sentaría las bases productivas de los futuros carteles políticos en Cuba por facilidad técnica y factores económicos.

Si bien es cierto que el contenido del artículo explora aspectos importantes antes y después del periodo analizado gráficamente —tales como la conformación de organizaciones institucionalizadas y grupos “independientes” con apoyo económico del Gobierno cubano—, el periodo que se muestra representa muy bien el punto más depurado o periodo de oro del cartel político en Cuba.

La imagen revolucionaria, el cartel político cubano

Como ha sido señalado por autores como María Lozano Bartollozzi (2015), el cartel es un medio de expresión plástica caracterizada por ser una imagen fija. Su existencia está determinada por la difusión de un evento, la propaganda de un producto, la búsqueda de la eficacia de un mensaje elocuente para inducir a un determinado comportamiento tanto de consumo placentero, o al menos beneficioso, y también como de reacción beligerante ante conflictos políticos o bélicos. Por definición, la calle y sus muros son, históricamente, el espacio para que los transeúntes reciban una nueva información en escaparates, vallas o grandes paneles en las entradas urbanas, columnas, kioscos, terminales y medios de transporte públicos (Lozano-Bartollozzi, 2015, p. 58).

Las características propias del cartel están ligadas a la sociedad industrial y al consumo masivo, además poseen una naturaleza efímera por estar impresos en papel o cartulina y expuestos a la intemperie, por lo cual resulta importante señalar que en la mayoría de los casos los carteles se relacionan a promoción de actividades comerciales e informativas de tipo social y político (Lozano-Bartollozzi, 2015, p. 58). Con el desarrollo de los

países centrales industrializados, todas las ciudades modernas optaron por una imagen publicitaria más actual, conscientes del impacto visual del cine y sus estrellas, del teatro y de la danza, mediante el empleo los lenguajes de las vanguardias históricas (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 62). A partir de eso, la relación de binomio entre imagen y tipografía ha dado lugar a variables expresivas que han respondido a lenguajes, conocimientos técnicos y modas estéticas, ecos de un contexto económico y social de comunicación, así como de una inducción ideológica (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 64).

Para el caso cubano, previamente, existía toda una trayectoria de producción de gráfica publicitaria desde el siglo XIX cuando importantes productos cubanos como el tabaco⁴ y el ron se paseaban por el mundo con hermosas litografías que mostraban paisajes idílicos y personajes idealizados entre los que se pueden citar los siguientes: diosas, sirenas, reinas, mulatas, frutas. En estas imágenes ya atisbaban rasgos de identidad cultural y, sobre todo, la pericia y calidad de sus realizaciones, según lo afirma el autor Luis Augusto González Pastrana (González Pastrana, 2010, p. 67). Esto continuó en el siglo XX con la producción dedicada a la publicidad y las distintas expresiones políticas en el plano electoral e informal, así como la presencia cada vez más predominante de las agencias norteamericanas en La Habana.

Una etapa importante serán los años sesenta cuando se desarrolla la *cultura hippie* que da lugar a carteles en los distintos países occidentales, que, en parte, evocaron el cartel modernista, pop y que, por supuesto, fueron parte del mismo escenario dinámico en que surgió la Revolución Cubana (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 67).

⁴ Un ejemplo de sofisticación técnica y de diseño cubano en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del s. XX, son las litografías en piedra de Bavaria usadas en el interior de las cajas de habanos y vitolas.

Primera etapa (Cartel en la etapa temprana de la Revolución)

Se puede afirmar que la primera etapa del cartel político cubano se inicia desde el triunfo de la revolución hasta su consolidación política en 1974. Eladio Rivadulla Martínez diseña e imprime por medio de serigrafía el primer cartel revolucionario (véase Figura 1) en la madrugada del 1 de enero de 1959 con la imagen de un joven Fidel, vestido de guerrillero y fusil en mano, y con el texto: *26 de julio y Fidel Castro*. Dicho cartel, aunque fue muy rudimentario, se convertiría en el modelo a seguir de otros artistas del cartel político cubano y, posteriormente, también respondería a las necesidades del nuevo régimen con respecto a constituir una nueva hegemonía en la isla.

Este primer cartel revolucionario cubano fue elaborado en la clandestinidad y con premura, el dibujo y la definición de las formas por contraste le otorgan un componente naíf que no significa de ninguna manera que exista ausencia de buen dibujo. De hecho, los bordes no definidos de las líneas le aportan expresividad a la forma, que semeja el grabado en madera (xilografía), pero que no llega a la depuración ilustrativa de la década de los setentas. Aún con lo anterior, este cartel puede ser considerado el más icónico y de mayor valor del mercado e incluso ha sido falsificado en múltiples ocasiones dentro y fuera de la isla. Podemos denominar a esta etapa del cartel cubano como *protocartel político revolucionario*⁵, muy similar en estilo y manejo del personaje dentro del espacio compositivo a las primeras ilustraciones de propaganda soviética difundida en panfletos y propiamente carteles.

⁵ La nomenclatura de clasificación es del autor y responde a una necesidad de categorizar el análisis por estilo e implementación técnica.



Figura 1. Eladio Rivadulla Martínez. 26 de julio de 1959–Fidel Castro.
Fuente: https://www.ecured.cu/Archivo:Primer_Cartel_de_la_Revoluci%C3%B3n_Cubana.JPG

Como señala González Pastrana (2010), fue evidente la necesidad de transmitir mensajes que ideológicamente unificaran a la población, que pudieran ser masivamente distribuidos y *servieran*, no solo para la formación política, sino también cognoscitivo-educativa en todas las esferas de la vida social (p. 69). Para esto, fue necesario el carácter e inmediatez que ofrecía el cartel como medio para saturar el conglomerado social y para desvincular este formato de cartel de patrocinadores particulares que se articulaban al conjunto de los organismos del Estado —y posteriormente del Partido Comunista de Cuba—, quienes serían los encargados de construir el nuevo orden social acorde con los valores y aspiraciones del Partido Comunista como representante y garante de la sociedad cubana (González-Pastrana, 2010, p. 69). Al mismo tiempo, otros formatos como las vallas y los laminados se

distribuían nacionalmente en diferentes lugares, desde escuelas hasta centros de trabajo, para ser usados en los *murales* que informaban de cuanto acontecía en cada lugar específico (González-Pastrana, 2010, p. 69).

Por su parte, Lozano (2015) ha señalado la influencia de la estética arte pop y el arte sicodélico sobre los cartelistas cubanos de los primeros años de la Revolución. Con este cambio político, se crearon una serie de instituciones como el Taller Experimental de la Gráfica por parte del Consejo provincial de Cultura en La Habana y se organiza la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR), luego el Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR) hasta 1984, cuando se estableció como Editora Política y amplió sus funciones hasta la publicación de libros y folletos que disminuyó notablemente la producción de carteles (González-Pastrana, 2010, p. 75).

Se produjo un numeroso grupo de carteles y vallas publicitarias tanto para anunciar las campañas de la Caña de Azúcar, como para promover campañas de alfabetización, estas acciones aglutinaron y dirigieron, junto a otras organizaciones estatales, toda la producción de carteles más directamente vinculados con las temáticas de educación social y política (González-Pastrana, 2010, p. 75). También, luego de la intervención y liquidación de las agencias publicitarias, surgió un grupo de jóvenes diseñadores que habían pertenecido a la Agencia de Intercomunicadores (creada en 1960) que se unieron en los dos principales conglomerados de diseñadores que surgieron alrededor de 1967. Estos grupos se ocupaban de los encargos de publicidad oficial de las entidades del gobierno en su propaganda menos partidista (González-Pastrana, 2010, p. 75). Entre los creadores⁶ aparecían Guillermo Menéndez, Tony Évora, Joaquín Segovia,

⁶ El cartelista cubano Héctor Villaverde recopila los testimonios de sus compañeros en: Villaverde, H. (2010). *Testimonios del diseño gráfico cubano: 1959-1974*. Ediciones la Memoria. Lectura en línea disponible en: https://issuu.com/bienalcartel/docs/memorias_del_disen_o_grafico

Silvio Gaytón, Olivio Martínez, José Papiol, René Mederos, Ernesto Padrón, Faustino Pérez, Félix Beltrán, Ramón González, Gladys Acosta, Daisy García, Eufemia Álvarez, entre otros (González-Pastrana, 2010, p. 75).

Además, se crearon organismos que impulsaron la actividad cultural y sus carteles a través de la Casa de Las Américas y Consejo Nacional de Cultura (CNC). Este último promueve, particularmente, festivales de música, el Ballet Nacional, certámenes de canción protesta, y del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (mejor conocido por sus siglas, ICAIC) (Lozano-Bartolozzi, 2015, p. 68). Entre estos sobresale y se une la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina⁷ (OSPAAAL) cuya producción de carteles estaban destinados a transmitir mensajes políticos de solidaridad, fundamentalmente, con procesos de descolonización, reivindicación social y antiimperialismo en diversos países del tercer mundo. El principal cartelista de la OSPAAAL fue Alfredo Rostgaard, pero también se destacaron Lázaro Abreu, Olivio Martínez, Rafael Morante, Jesús Forjans, Faustino Pérez, Berta Abelenda, Rafael Enríquez y René Mederos (González-Pastrana, 2010, p. 75).

El cartel cubano experimentó la exposición internacional y la presencia de diseñadores internacionales. En 1964, viajó a Cuba Tadeusz Jodlowski, profesor de la Academia Superior de Bellas Artes de Varsovia, para impartir un curso a los diseñadores del Consejo Nacional de Cultura y, para 1969, vinieron a La Habana los diseñadores gráficos polacos Wiktor Gorka, Waldemar Swierzy y Bronislaw Zelek. La influencia externa tuvo además continuidad en las posteriores estadias de estudio de César Mazola (en 1965), de Héctor Villaverde (en 1966) y de Rolando de Oraá (en 1967) en Polonia,

⁷ Su principal objetivo fue la solidaridad tricontinental (África-Asia-América Latina) para profundizar sobre el uso del arte y la ideología en la producción de OSPAAAL véase en: <https://www.alainet.org/es/active/43517>

así como los estudios de Arte y de Diseño de Félix Beltrán en universidades de primer nivel de los Estados Unidos y la carrera de nivel superior de Esteban Ayala en la Escuela Superior de Gráfica y Arte del Libro de Leipzig, República Democrática Alemana (entre 1962 y 1966).

En contraposición, el desarrollo profesional de la disciplina se vio afectado por la ausencia de instituciones cubanas encargadas de formar nuevos diseñadores. Por ejemplo, la Escuela de Diseño Industrial e Informacional, dentro el Ministerio de la Industria Ligera en 1969, no había tenido continuidad ni arraigo y, muy tardíamente, se produjo la creación de la revista *Diseño* (1970, tres números). Todavía más tarde, en 1973, la misma entidad, COR, concibió *Materiales de Propaganda*, pero publicada irregularmente. Otro de los problemas fue la escasez de medios, producto del bloqueo comercial de parte de Estados Unidos; sin embargo, eso fue resuelto con gran cantidad de recursos gráficos; síntesis compositiva, espacios vacíos, asociación de imágenes, pocas tintas y colores, textos cortos y una técnica artesanal que fueron un excelente producto de esta realidad, de tal manera que se lograron carteles de un real interés estético-comunicativo (González-Pastrana, 2010, p. 72). Ejemplo de ello es la técnica de Rolando de Oraá que consistía básicamente en papel de color, goma y tijeras. Este tipo de cartel con técnicas tradicionales como el collage e ilustración manual podría denominarse *cartel político artesanal*.

Segunda Etapa (institucionalización del régimen revolucionario)

En 1975, se inicia el proceso de institucionalización de instancias revolucionarias tras su consolidación y, desde su punto de vista, la

configuración del cartel; su síntesis comunicativa transitó de las de efusivas dramatizaciones de temáticas, políticas, culturales, cine a la descripción gráfica. (Morales Campos, 2020). Ese fue un momento de refundación del proyecto revolucionario cubano y los carteles nuevamente jugaron un rol importante representando gráficamente eventos de la vida política y cultural de la nueva fase del proyecto en donde los medios de comunicación cubanos sirvieron básicamente como mecanismo de propaganda político-cultural del gobierno, tanto a lo interior de la isla como hacia el exterior.

Se realizaron carteles emblemáticos para difusión de eventos históricos para el Estado cubano como la *Jornada Ideológica 50 Aniversario de la fundación del Primer Partido Marxista Leninista de Cuba*, también para el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba con el eslogan: *Al primer congreso con nuevas victorias de la patria y el socialismo* (Morales Campos, 2020).

También, para promocionar los Órganos del Poder Popular como instituciones representativas del Estado, se plasmaron en su contenido un mensaje sobre la instauración de la democracia proletaria, la participación de las masas populares en la toma de decisiones en labores de gobierno. Un ejemplo de ello es el eslogan *Las ideas Revolucionarias avanzan por el camino que abrió la Revolución de Octubre del socialismo* (Morales Campos, 2020) que se creó tanto para las actividades por el 60 aniversario del triunfo de la Revolución rusa, celebrado en 1978, como para las actividades culturales, por ejemplo: el XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en La Habana para el fomento de las nuevas actividades económicas como la Creación del Movimiento de Cooperativa Agropecuaria (Morales Campos, 2020).

En Cuba, tampoco se dejaron de producir carteles con mensajes políticos con las reivindicaciones de la hegemonía política cubana. Con el eslogan, *Lo erradicaremos-Contra la agresión biológica de la CIA contra Cuba*, denunciaban una presunta agresión biológica de la CIA contra Cuba (según el oficialismo cubano perpetrada por los Estados Unidos), y que cobró la vida a 158 ciudadanos (101 niños) y enfermedades varias a 344.203 personas (Morales Campos, 2020).

También, se inició una campaña para incitar al impago de la deuda externa de parte de los países del tercer mundo; iniciada el 16 de julio de 1985 con mensajes preventivos, persuasivos y explicativos de la imposibilidad de que los países subdesarrollados pagaran su deuda externa a las potencias occidentales. Muy interesante fue la distribución de una campaña que admitía errores en la administración del Estado. El eslogan fue *Recuperar para rectificar* y el Partido Comunista promocionó con este, varios procesos internos de rectificación de errores y tendencias negativas del manejo medio del régimen, a través de los cuales el partido hace una corrección de aquellos aspectos económicos, políticos y sociales que, por diversas razones, no se habían aplicado consecuentemente con los ideales revolucionarios (Morales Campos, 2020).

La década del setenta significó, para el cartel cubano, la consolidación de estructura institucional y del estilo característico que reconocemos hoy, que podríamos denominar *cartel político institucional*; precisamente, la consolidación del medio de diseño especializado en cartel político del cual se analizan seis carteles (Figuras 2-7) coincide con la consolidación de la Revolución cubana misma que sería muy necesaria para enfrentar la futura caída del bloque socialista.

Es importante decir que esta consolidación político-hegemónica derivó en el incremento de línea ideológica en los carteles políticos cubanos, si bien es cierto muy lejos está la espontánea iniciativa de Rivadulla. Para la década de los setenta, se incrementa la soviétización dogmática en el llamado *arte revolucionario* que permea a los diseñadores de carteles, los cuales no pueden escapar del interés educativo-dogmático emanado por los círculos superiores del partido.

Un ejemplo fue el quinquenio gris (1971-1975) cuando se incrementa la censura y represión de intelectuales que ya de por sí estaban divididos entre quienes tenían algún nivel de discrepancia de la cultura institucional o los valores revolucionarios y quienes eran apoyados por el régimen: “el sectarismo fue un mal generalizado entre los cuadros intelectuales y políticos más directamente ligados al campo de la ideología” (Fornet, 2007, p. 4).

Este ataque a intelectuales de pensamiento independiente significó un exilio dentro de la isla de cualquier espacio en el mundo cultural cubano pues “lo que las editoriales y revistas publicaban, lo que las galerías exhibían, lo que los teatros estrenaban, lo que se filmaba servían para mostrar quiénes eran los que movían los hilos de la «industria cultural»” (Fornet, 2007, p. 12). No se puede esperar entonces que, en tema de cartel, existiera independencia creativa o conceptual si se pretendía permanecer en el medio. Esta situación hizo que muchos intelectuales retiraran su apoyo a la Revolución cubana y sellaron su destino en la década posterior denominada *década dogmática* o *década negra*. Ambos periodos darían suficiente material para varios artículos, sin embargo, no es objetivo de este artículo en particular detenerse en ese apartado, no obstante, de querer profundizar en el tema de *propaganda institucional* y *resistencia* se recomienda a la persona lectora el trabajo de

escritores como: Rafael Rojas, Iván de la Nuez, Ernesto Hernández, Antonio José Ponte, Duanel Díaz, Abel Sierra, Gerardo Mosquera.

Tercera etapa (periodo especial 1990-¿presente?)

El inicio del periodo especial es producto del derrumbe de campo socialista en 1989 y por la inevitable desintegración de la URSS finales de 1991. Cuba, al perder su principal benefactor, entró en una profunda crisis económica. En el campo de la gráfica, muchos diseñadores y diseñadoras de los años anteriores pasaron a otras actividades y comenzaron a formar parte de la vida pública y surgen acciones espontáneas de las nuevas promociones de diseñadores que integraron lo que se denominó *Nueva Vanguardia Gráfica*. Entre las primeras aportaciones gráficas del *periodo especial*, encontramos tres derivaciones, de las cuales dos inician en 1989. La primera derivación estuvo integrada por jóvenes de la nueva vanguardia gráfica que formaron el equipo de diseñadores de la *Unión de Jóvenes Comunistas* (UJC) y la segunda fue integrada por el *Grupo Nudo*, ambas con graduados provenientes del Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI) y de las escuelas de artes. Una tercera derivación fueron las provenientes de la propaganda gráfica tradicional de los años sesenta. (Morales-Campos, 2020).

Durante la década de los noventa, se implementaron iniciativas de afiche y arte digital, lideradas por Héctor Villaverde y un grupo que estaba conformado por antiguos y nuevos diseñadores. La situación económica de un periodo especial, que en realidad no ha acabado, terminó por reducir el tema del cartel político a reimpresiones serigráficas para la venta a turistas. A esto se agrega la incorporación controlada de internet, así como distintos *softwares*

de diseño en la primera década del siglo XXI, lo cual determinó el medio del cartel como algo del pasado u obsoleto, al menos desde el punto de vista de producción masiva.

De la UJC sobresalieron campañas publicitarias para reforzar la imagen del régimen, en un momento muy delicado para el proyecto revolucionario, ante la percepción de una juventud escéptica sobre el futuro de Cuba. Nuevas consignas políticas como *iPor Cuba!*, *iPor Fidel!*, *iSí Cuba!*, *iTe seré Fiel!*, *iEstoy Contigo!*, y muchas otras reivindicaciones populares fueron interiorizadas en marchas, festivales, actos públicos que involucraron todos los sectores de la población (Morales-Campos, 2020).

Influencia en Centroamérica

El proyecto de *Estado Revolucionario* en Cuba inspiró los movimientos subversivos de liberación en la mayor parte de los países centroamericanos. Uno de los casos más importantes fue Nicaragua, en el cual —gracias al triunfo de la Revolución sandinista el 19 de Julio de 1979— el diseño gráfico político se convirtió en propaganda abierta al nuevo proyecto de Estado sandinista. Este diseño fue influenciado por la propaganda rusa, china y cubana; con un diseño de mensaje directo, bicolor rojo y negro (colores del movimiento 26 de julio y antes de Sandino) y uso recurrente de eslóganes y consignas (Rizo & González, 2016, p. 38). Después de este evento histórico, los nuevos ministerios comenzaron una producción de carteles hechos en imprenta litográfica. De esa manera, la propaganda gráfica se convirtió, en Nicaragua, en un nuevo medio de comunicación masivo al igual que ocurrió en Cuba. En

ese contexto, cualquier campaña política o tarea era transmitida y precisada mediante carteles, murales o volantes (Rizo & González, 2016, p. 39).

Otro ejemplo similar es perceptible en organizaciones como el FMLN en El Salvador y su producción de afiches, donde es evidente la línea gráfica antes descrita. Se puede observar en la mayoría de los carteles la tendencia al diseño en blanco y negro sobre fondo rojo (por ser de bajo costo de producción y alto impacto visual), la exaltación recurrente de la figura del combatiente, con leyendas en varios idiomas tales como: *el pueblo está en cada combatiente*. También es posible observar, en muchos de estos carteles, el sello de la OSPAAAL, lo cual refleja los vínculos políticos entre esta organización cubana y el conglomerado guerrillero salvadoreño.

De igual manera, muchos afiches impresos y distribuidos por OSPAAAL con motivo de la situación que, en ese momento, estaba viviendo Nicaragua presentan variables del ejército guerrillero triunfador enfrentando a las fuerzas contrarrevolucionarias. La construcción del poder para una *Revolución internacional* pasaba por el apoyo propagandístico y los recursos que en ese momento tenía el gobierno cubano para ayudar a sostener grupos aliados, siempre vanagloriando un horizonte de expectativa esperanzador, que anteponía el triunfo de la revolución como un hecho futuro, pero sin discusión de inclusión en la historia de América Latina.

Otro de los temas concurrentes fue la paz, una consigna que reivindicaron la mayor parte de fuerzas de izquierda en América Latina en contraposición a la intervención de soporte militar estadounidense en la región durante la parte más áspera del período conocido como Guerra Fría en la región centroamericana. En este contexto, son comunes las imágenes fotográficas (retocadas manualmente) del guerrillero y su familia con consignas como: *luchamos por la paz*.

Incluso, Costa Rica fue parte de esta tendencia gráfica, específicamente en la revista ochentera *Aportes*, que definitivamente fue influenciada ideológica y artísticamente por la Revolución cubana y la teología de la liberación que apoyaba espiritualmente los procesos de emancipación en Centroamérica. Según Héctor Ferlini Salazar (uno de sus realizadores), muchos de los integrantes incluso tuvieron formación en las escuelas de diseño cubanas fundadas en los ochenta. Tal es el caso del diseñador Osvaldo Calvo (Ferlini Salazar, 2019), pero —por el carácter clandestino en Costa Rica de la actividad propagandística a favor de los movimientos de izquierda en Centroamérica en los años ochenta— aún es terreno inexplorado el papel y alcance del diseño gráfico nacional.

Análisis iconográfico y estilístico de la muestra (1969 – 1974)

El trabajo gráfico de René Mederos se caracteriza por el uso de colores planos y paleta vibrante que, usualmente, está conformada de cuatro a seis colores, con el uso de línea negra para delimitar la influencia de contraste térmico entre colores que tienden a ser saturados de valor cromático. Al mismo tiempo, la línea de contorno resalta el dibujo sintético de las formas y delimita los planos cercanos de los lejanos de la imagen, sobre todo con el uso del espacio negativo creado por el blanco de papel (véase Figura 2). El efectismo de planos superpuestos está construido a partir de la cuidada propuesta compositiva del autor, quien considera una retícula de diagramación compleja. A nivel de discurso, Mederos replica la frase del Che de *muchos Vietnam*, entendido como resistencia de *guerra de guerrillas* ante la invasión imperialista en cualquier parte del planeta.



Figura 2. René Mederos. Como en Vietnam. (1970)

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/25233431>

A diferencia de Mederos, que presenta una regularidad de estilo y técnica, Alfredo González Rostgaard utiliza una técnica versátil otorgada por el ejercicio de la pintura de caballete. Eso no quiere decir, de ninguna manera, que se limite a ilustrar sus carteles de manera análoga solamente, puesto que utiliza la fotografía y la cámara para mezclar técnicas y explorar nuevas formas expresivas en su trabajo. Concretamente, con tal vez su obra más difundida, el Cristo guerrillero Rostgaard (véase figura 3), recurre a la pintura para crear un nexo con la iconografía cristiana tradicional presente en iglesias católicas en toda América Latina. Esta estrategia caló profundamente en los movimientos subversivos de Centroamérica, dado que (a diferencia del ateísmo clásico comunista europeo) los grupos revolucionarios centroamericanos tenían en sus filas armadas muchos católicos y evangélicos

que recibieron de sumo grado el símil de Cristo como el primer revolucionario y subversivo ante el poder dominante imperial.

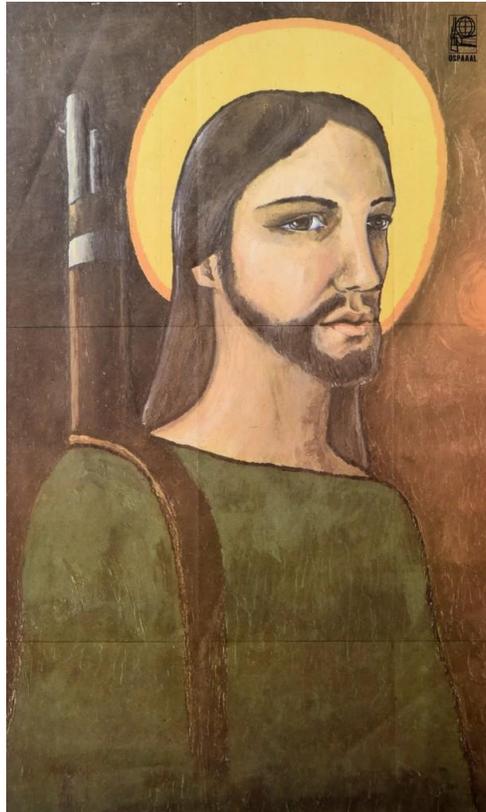


Figura 3. Alfredo González Rostgaard. Cristo Guerrillero. (1969)
Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995129>

González Rostgaard utiliza el recurso visual de manera total, puesto que prescinde de cualquier mensaje textual aumentando de esa manera la multiplicidad de contenidos, pero sin renunciar a una clara postura ideológica en su trabajo, que podríamos definir como *sutileza brutal*. Es posible detectar influencias del arte pop, sicodélico e ilustradores de productos de consumo masivo como Heinz Edelmamm que, un año antes, presenta su trabajo en la película musical animada *Yellow Submarine* de The Beatles, (1968). La representación de un Richard Nixon bestializado (véase Figura 4) en medio de un ambiente sicodélico y onírico representa el caos propio del conflicto de

Vietnam y la política exterior de los Estados Unidos que, para la época, daba tumbos entre la incoherencia y la indignación del propio pueblo norteamericano.

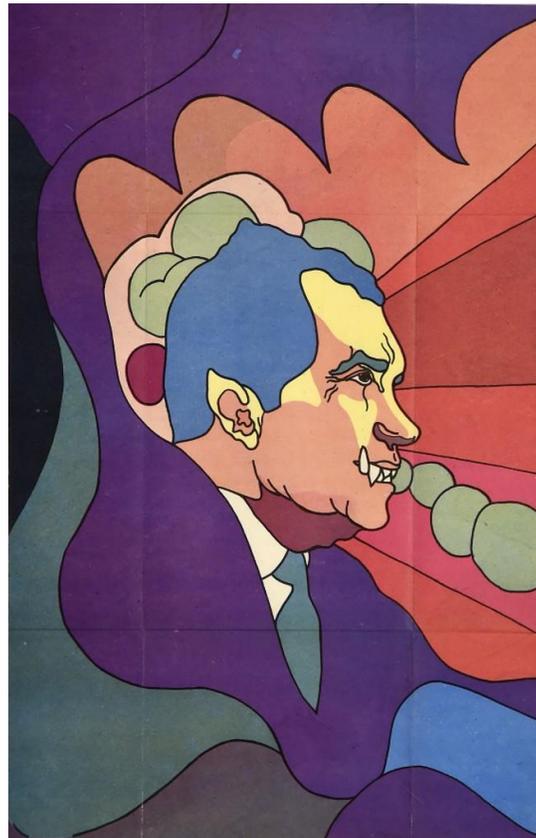


Figura 4. Alfredo González Rostgaard. Sin título. (1969)

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995095>

El cartel político cubano siguió una premisa simple: *si los Estados Unidos se meten en nuestra política interna, nosotros también nos meteremos con ellos*, y Félix Beltrán en conjunto con otros artistas lo cumplieron a cabalidad. El movimiento *Black Panthers* y, en general, la consolidación plena de los derechos civiles fue una temática abordada desde la reivindicación de clases subalternas por diversas índoles como la étnica (afroamericanos, sobre todo) y la diversidad política, de pensamiento y sexual. Un ejemplo es el caso de la activista Angela Davis (véase Figura 5) que, para el régimen cubano, era una

presa política de conciencia, producto de la evidente desigualdad en la sociedad norteamericana de las décadas entre los cincuenta y los setenta. Claro está que, para el régimen cubano, la disidencia política es justificable en cualquier territorio menos en el propio.



Figura 5. Félix Beltrán. Libertad para Ángela Davis. (1971).

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995112>

Al aumentar los tamaños de tiraje de ejemplares y la distribución interna y externa al territorio cubano, se abandonó la técnica de la serigrafía por laboriosa y cara. La litografía offset acertaba los tiempos y presupuestos, además de poder incorporar fotografía análoga al proceso de diseño. Este

avance tecnológico permitió la distribución del cartel cubano al resto de América, África y Europa, principalmente.

Es notable la influencia de la propaganda soviética, el constructivismo, las vanguardias soviéticas del siglo XX y la China de Mao Zedong con su Revolución cultural; sin embargo, se puede afirmar que el occidente capitalista y su producción cultural, e incluso antirevolucionaria, también influyó el cartel cubano: los cómics, las carátulas de discos, la publicidad gráfica, películas, pósters cinematográficos jugaron un papel importante en la construcción de la visualidad de propaganda.

En este punto vale la pena diferenciar este tipo de carteles políticos y los carteles culturales, que también se produjeron masivamente en Cuba, de los carteles comerciales en general. En efecto, se pueden agrupar en dos tipos contruidos a partir de su intencionalidad. En los carteles comerciales y los carteles políticos, la diferencia es clara y comprensible, si se entiende que la *publicidad comercial* busca generar consumo de bienes y servicios a cambio de rentabilidad económica, a diferencia de la *propaganda* que busca incentivar conductas e implantar ideas aceptadas como verdades en el público al cual va dirigida.

El cartel cubano es un hijo de la adversidad, criado con la resistencia de sus creadores que, con limitación total de materiales, optaron por modificar el proceso de diseño sin perder calidad expresiva o técnica, lo que representa un hito dentro del diseño gráfico mundial. Con el pasar del tiempo y la incorporación de nuevas tecnologías, el cartel en Cuba fue mutando sin abandonar del todo el origen manual y figurativo que le caracteriza.

Un ejemplo es la obra de Olivio Martínez (recientemente fallecido) quien se vale de medios tradicionales, lenguajes visuales y tecnología. Estas características se pueden apreciar en el cartel elaborado por Martínez con

motivo de difundir el día de solidaridad mundial con la lucha del pueblo de África del Sur. El uso de monocromía que tiene esta pieza funciona en un sentido metafórico con el continente africano, el concepto de negritud y su construcción colonial, así como la necesaria deconstrucción cultural heredada. El cartel segmentado en cuatro partes tiene como figura recurrente el perfil de un ser humano encadenado y sometido a la presión que fragmenta al individuo hasta liberar el ser interior combativo revolucionario. Es evidente que la segmentación gráfica sigue la disposición de lectura occidental de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo (véase Figura 6). La influencia del cómic en Martínez se nota en esta pieza en específico, mediante el movimiento estático fraccionado y la consecución de planos, un recurso adicional, que se puede observar en la Figura 6, es el uso de texto en idiomas distintos al español; situación común en carteles que estaban destinados al extranjero.

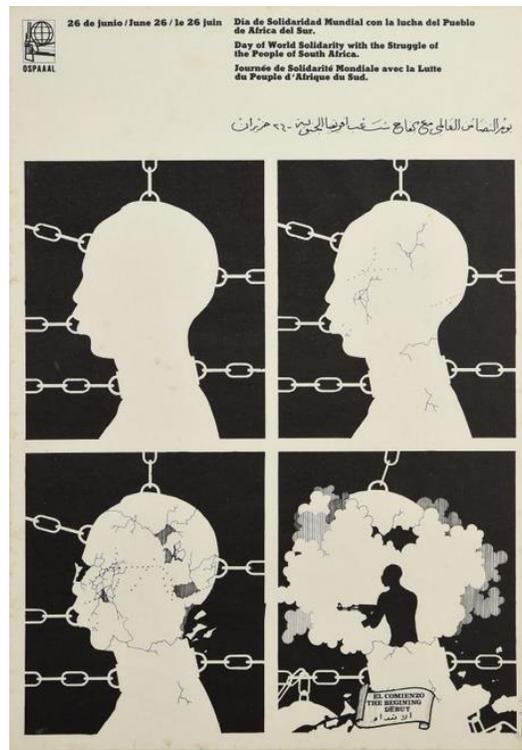


Figura 6. Olivio Martínez. Día de Solidaridad Mundial con la Lucha del Pueblo de África del Sur, junio 26. (1974).

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995116>

Luis Balaguer explora las posibilidades de la cámara fotomecánica de los años setenta al mezclar fotografía con ilustración (véase Figura 7). Este es un proceso manual de corte y pegado de un original, del cual se genera la futura separación de color para la máquina litográfica. Como se puede ver el cartel de Balaguer para OCLAE⁸, el recurso fotográfico ha sido cortado con cuchilla y montado en el negativo correspondiente al color negro.

En cuanto al discurso visual, la demonización de Nixon es evidente al mostrarlo como depredador (dientes) y la mente de criminal (foto real de masacre de civiles en Vietnam). Al observar este cartel es imposible no relacionarlo con los primeros carteles de cine de terror como *Nosferatu* o el *Drácula* de Béla Lugosi; alusión para nada casual, pues el gobierno cubano ha utilizado la metáfora del vampirismo cuando define la relación de los países desarrollados con los denominados de tercer mundo.

Aunque este cartel de 1969 combina la ilustración manual tradicional y la reproducción fotográfica por cámara fotomecánica de exposición (PMT) el afiche demuestra, si se compara con los presentados de la década del setenta, que la evolución estética del cartel político cubano es cíclica, pues no abandona nunca del todo la ilustración tradicional de los *protocarteles*, ni los recursos productivos de los carteles artesanales posteriores del periodo especial.

El avance tecnológico digital —que marca una evolución entendida como cambio para adaptarse a las condiciones de la realidad cubana y no necesariamente como proceso de mejoramiento— significó en Cuba, como en toda América Latina, un abandono metodológico-procedimental de la actividad

⁸ Organización Continental Latinoamericana y Caribeña de Estudiantes

misma de diseñar carteles. Dicho de otra manera, la reducción del tiempo al ilustrar por medios digitales, reducción de costos económicos y la sustitución de impresión artesanal por el medio inmaterial de la Internet o, sencillamente, por la impresión digital resultó en la muerte de un elemento de la cultura (con alto grado de calidad artística) que ahora necesitaba, más que artistas, usuarios.



Figura 7. Luis Balaguer. Jornada continental de apoyo a Vietnam, Cambodia y Laos / 15 al 21 de octubre. (1969)
Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995097>

Conclusiones

Por un lado, el cartel político cubano durante la primera etapa revolucionaria es más proselitista que informativo. La Guerra Fría cultural implicó una batalla entre bloques ideológicos por las mentes de territorios periféricos estratégicos para la geopolítica del momento. Evidentemente el

cartel político se podría calificar como un cartel con una enunciación muy directa y sintética, con el objetivo de captar la atención del espectador al mensaje propagandístico de una manera más rápida, carente de ambigüedades, con una intención de movilización y para un consumo más interno en un inicio —léase nacional— y posteriormente de proyección internacional.

Por otro lado, el cartel artístico cultural era aún más ambiguo, sutil, sugerente y no necesariamente directo; su movilización era de otro tipo y buscaba más un impacto estético que de movilización, aunque tenía un mensaje claramente político en la mayoría de los casos. Con el tiempo, los afiches cubanos fueron adecuándose a las necesidades de la sociedad misma. Después de finalizada la Guerra Fría, los afiches cubanos estuvieron determinados por la necesidad de contener al régimen durante el período especial en campañas de resistencia y unidad con el régimen ante el *agresor imperialista*, y promover las nuevas actividades económicas en la región como el turismo, además de mantener las cuotas nacionales en productos como el azúcar.

En Centroamérica, las organizaciones estatales como OSPAAAL, que funcionaban como un ministerio de cultura particular para el exterior, distribuyeron material gráfico en alusión a la lucha guerrillera que se estaba librando en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Esto es notorio sobre todo en el caso de Nicaragua, en las campañas de alfabetización y en protesta al apoyo a los *contras* en los años ochenta, pues los carteles prácticamente eran copias de las anteriores campañas cubanas para ese cometido. Para El Salvador y el FMLN, el cartel tuvo la función de humanizar la lucha guerrillera al mostrar con regularidad familias, y en especial mujeres guerrilleras, que ya

era una fórmula probada en eficacia con los carteles cubanos que mostraban los mismos actores, pero en un contexto distinto (Vietnam).

Para el caso costarricense, es importante mencionar que fue un centro de disputa ideológica para la región centroamericana y, en ese sentido, no se vio exento de la influencia ideológica y gráfica en muchas publicaciones. El apoyo a los movimientos de izquierda insurgentes en Centroamérica era clandestino y la mayoría de los carteles eran de elaboración personal, utilizados y destruidos por la constante vigilancia de la policía en esos años. Se puede afirmar que fueron más comunes las paredes pintadas con mensajes de apoyo a los sandinistas y al FMLN. Sin embargo, donde podemos encontrar esa influencia de manera sistemática es en la revista *Aportes*, que, como ya mencionamos, era apologeta de los pujantes movimientos de izquierda en Latinoamérica. En su línea gráfica era notable la influencia de los carteles cubanos más artístico-culturales; es decir, con un mayor impacto estético, aunque con un mensaje político por medio de metáforas y figuras.

El afiche político cubano sirvió como fuente de inspiración para artistas gráficos y artistas plásticos en toda América Latina. En su momento fueron gritos sin sonido pegados en paredes, lejos de los paraísos tropicales prendidos en fuego, imágenes y texto clamando por un mundo posible, reclamando la injusticia y la dignidad de los pueblos. Queda la interrogante de ¿qué pudieron hacer los cartelistas en caso de contar con independencia creativa e ideológica?, esa pregunta posiblemente se contestará en el futuro con una nueva generación de productores y productoras visuales que encaren su presente. Aunque, para algunos, el cartel político cubano solamente fue un brazo ideológico más del régimen, lo cierto también es que significaron apoyo para insurgentes, voz para simpatizantes y certeras balas de papel al corazón de la bestia.

Referencias

- Ferlini Salazar, H. (25 de julio de 2019). *La revista aportes y la Guerra Fría cultural.* / Comunicación personal, Entrevistado por S. C. Solano.
- Fornet, A. (2007). El Quinquenio Gris: revisitando el término*. *Revista Casa de las Américas*, 246, 3-16.
<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/246/flechas.pdf>
- González Pastrana, L. A. (2010). Un grito en la pared: algunas consideraciones generales sobre el cartel desde el principio de la revolución hasta la década del setenta del siglo XX. *Arte Y Políticas De Identidad*, 2, 63-80.
<https://revistas.um.es/reapi/article/view/117281>
- Iglesias Turrión, P. (2013). *Maquiavelo frente la gran pantalla: cine y política.* Akal.
- Kohan, N. (1999). *Gramsci y Marx. Hegemonía y poder en la teoría marxista.* Universidad de Buenos Aires. <https://cronicon.net/wp/wp-content/uploads/2021/02/Gramsci-y-Marx-Hegemonia-y-poder-en-la-teoria-marxista-Nestor-Kohan.pdf>
- Lozano-Bartolozzi, M. (2015). El cartel publicitario, instrumento de creatividad artística (algunos trazos entre la Belle époque y los años 60 del siglo XX). *Artigrama*, 57-78.
<https://www.unizar.es/artigrama/pdf/30/2monografico/03.pdf>
- Morales Campos, R. (28 de diciembre de 2020). *cartelcubano.blog.*
<http://www.docspopuli.org/articles/Cuba/Campos.html>
- Rizo, M. F., & González, D. J. (2016). *Historia del diseño gráfico en Nicaragua. Estudio cronológico de 1965 al 2015.* Escuela politécnica de Nicaragua.
- Romero, A. (2016). Cuba, su política exterior y la nueva arquitectura de gobernanza regional en América Latina y el Caribe. *Pensamiento propio*, (42), 107-134.
<https://www.revistasnicaragua.net.ni/index.php/pensamientopropio/article/view/3720>
- Serbin, A. (2001). Cuba en el entorno regional: las relaciones con América Latina y el Caribe en el cambiante contexto regional. *Colombia Internacional*, (53), 43-52.
<https://doi.org/10.7440/colombiaint53.2001.02>
- Stonor Saunders, F. (2001). *La CIA y la Guerra Fría Cultural.* Editorial Debate.

Lista de referencias de las figuras

Figura 1: Rivadulla Martínez, Eladio (artista cubano). (1959). *26 de julio- Fidel Castro*. [poster político]. https://www.ecured.cu/Archivo:Primer_Cartel_de_la_Revoluci%C3%B3n_Cubana.JPG

Figura 2: Mederos, René (artista cubano). (1970). *Como en Viet Nam*. [poster político]. <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/25233431>

Figura 3: Rostgaard, Alfredo González (artista cubano, 1943-2004). (1969). *Cristo Guerrillero*. [poster político]. <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995129>

Figura 4: Rostgaard, Alfredo González (artista cubano, 1943-2004). (1969). Sin título. [poster político]. <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995095>

Figura 5: Beltrán, Félix (diseñador gráfico y tipógrafo, n.1938). (1971). *Libertad para Ángela Davis*. [cartel político]. <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995112>

Figura 6: Martínez, Olivio. (1974). Día de Solidaridad Mundial con la lucha del Pueblo de África del Sur, junio 26. [cartel político]. <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995116>

Figura 7: Balaguer, Luis. (1969). Jornada continental de apoyo a Vietnam, Cambodia y Laos/15 al 21 Octubre. [cartel político]. <https://library-artstor-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/asset/24995097>