Claudio Sotolongo, MsC. ,

Profesor Asistente / Historia del Diseño (Universidad de La Habana)

Carteles cubanos para cine asiático.

Palabras clave: cartel, cine, Cuba, serigrafia, diseño gráfico.

El 24 de marzo de 1959 la primera ley cultural de la Revolución da paso a la creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográficos. El ICAIC articula todo el sistema, desde la producción, distribución, promoción hasta la conservación y la investigación. El diseño de carteles no queda exento, el proceso de normalización llevado a cabo hace que estos se produzcan en un único formato 20x30 pulgadas vertical, en serigrafía. En este contexto, se diseña para cada estreno. Los filmes provienen de la Europa capitalista o socialista, pero también de Latinoamérica y Asia, para esta presentación me concentraré en la representación de carteles para cine asiático. Las estrategias, estilos y formas de representación que se escogen para las cinematografías de este continente. Desde el paradigma gráfico establecido por Hara-Kiri de Antonio Fernandez Reboiro hasta las elaboradas ilustraciones de Eduardo Muñuz Bachs para la saga de peliculas de Ichi, en las representaciones del cine asiático también se ponen de manifiesto las estrategias de trabajo que caracterizan esta producción y que hacen del cartel cubano de cine un corpus de obras con un lenguaje visual propio dentro del diseño del cartel conceptual en el periodo. De tal manera en el cartel cubano no solo se eluden los estereotipos popularizados por el cartel al estilo hollywoodense, sino que se generan nuevas visualidades que tendrán una influencia definitiva en el desarrollo posterior de la grafica cubana.

El 24 de marzo de 1959 la primera ley cultural de la Revolución da paso a la creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográficos. El ICAIC articula todo el sistema, desde la producción, distribución, promoción hasta la conservación y la investigación.

La ley fundacional del ICAIC sintetiza una corriente de pensamiento que establece que: “*el cine es un arte*”, más adelante “*El cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución*” y “*El cine como todo arte noblemente concebido – debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad*.”

Estos principios que ejemplifican un pensamiento de vanguardia fructifican luego en algunas obras cinematográficas de ficción como *Memorias del subdesarrollo* (1968), *La primera carga al machete* (1969), documentales como *Nosotros la música* (1964), *Coffea Arabiga* (1968) o *Sobre horas extras y trabajo voluntario* (1973), además de varias series de animados menos conocidos, pero cinematográficamente muy interesantes.

De la misma manera que el ICAIC concentra lo relacionado con la producción cinematográfica, lo hará con la distribución, promoción, conservación e investigación a través de diferentes dependencias que funcionarán con mayor o menor autonomía según su lugar en el proceso. Como parte de la distribución la promoción de los estrenos es fundamental. Durante los primeros años de la Revolución se mantienen los circuitos de proyección, y los filmes van pasando de los circuitos de estreno a los cines de barrio. Se estrena también en la Cinemateca, tanto como parte de Ciclos, Semanas o Muestras, ya sean nacionales o temáticas o como parte de proyecciones especiales para las que también se diseñan carteles. No todos los filmes estrenados tuvieron carteles, no todos los carteles sobreviven, no siempre se hicieron carteles para reposiciones y en algunos casos los carteles se concibieron para acompañar muestras o filmes cubanos en su periplo por festivales y no se conservaron copias en los archivos nacionales. De lo que se conserva, tanto en la Cinemateca de Cuba como en la Biblioteca Nacional José Martí se puede reconstruir una escena lo bastante cercana a lo que debieron haber sido esos primeros treinta años de producción de gráfica para cine posrevolucionaria.

Si bien ya en la década de 1940 las distribuidoras de películas encargaban carteles para la exhibición de cine extranjero, la concepción estética permanece anclada en el modelo hollywoodense, que en este periodo alcanza a delinear una serie de tipologías, pudiera decirse que incluso modela un canon, que seguirán indistintamente promotores, diseñadores o distribuidores de cine tanto en Cuba como en Hispanoamérica. Entre 1940 y 1960 el cartel cubano de cine no es muy diferente de este modelo, se aprecian tres características fundamentales, lo primero es la naturaleza figurativa de la representación, a continuación el uso de imágenes descriptivas con respecto al título del filme, las *lobby-cards* o la trama del filme y por último el uso de algún tipo de construcción narrativa con estas imágenes –ya sea por la superposición de escenas, personajes, o situaciones que pueden o no aparecer en el filme pero que se colocan porque forman ya parte de un vocabulario construido y estandarizado para atraer al público. De igual manera que para la creación del ICAIC se dejan establecidos una serie de presupuestos estéticos que permiten a los cineastas un acercamiento plural a la realidad cubana, por otro lado, este va a absorber a todas las productoras independientes, los circuitos de exhibición y a los talleres de impresión –donde no solo se realizan carteles, sino además las carteleras y por algún tiempo otros soportes promocionales – bajo una estructura única. Se pondrán de manifiesto en los años siguientes las nuevas políticas de exhibición que responden a estos nuevos presupuestos. Si bien para todo el cine exhibido no se realizó cartel, los carteles producidos reflejan una apertura significativa con respecto a la procedencia y a la calidad del cine exhibido.

Pero antes de tomar en consideración las cifras tenemos que tomar en cuenta la división política del mundo al momento, entre dos bloques, socialistas – capitalistas, y esto nos permite no solo otra forma de identificación de la procedencia, sino que nos da herramientas para entender las políticas de exhibición. No hay una distinción formal con respecto a la procedencia del filme, lo que apreciamos es un lenguaje que se hace cada vez más simbólico, que busca concentrar y expresar conceptos y que se aleja poco a poco de lo narrativo y lo descriptivo.

Este proceso comienza en 1959 y se enfoca en la búsqueda de un lenguaje visual propio, varios son los autores que apuntan hacia una síntesis del lenguaje de las vanguardias, de una formalización del pensamiento moderno, de la evolución hacia un lenguaje conceptual donde dos o más elementos se combinan o fusionan para crear un tercero donde cualidades físicas y simbólicas articulan el mensaje, de estrategias de trabajo que se reconocen con posterioridad entre el POP y post, sin embargo todas estas posiciones se entrelazan y superponen en un complejo sistema cultural donde el aislamiento – primero político, luego económico y por último cultural – da pie a un sistema autónomo y endémico.

En la introducción a *Soy Cuba: The Cuban Poster Art form after the Revolution* Steven Heller habla de la producción del ICAIC como un tesoro escondido que es redescubierto por la coautora de este volumen:

but this extensive body of work has been kept virtually secret until Carole Goodman uncovered them. In the history of popular art, these posters are comparable to any major archeological find, and as momentous to the legacy of graphic design as the rediscovery in the 1970s of twenties-era Russian Constructivist film posters. (Goodman & Sotolongo, 2011)

En la narrativa desarrollada por Heller, el descrubrimiento y la fascinación forman parte de un discurso, que desconoce intencionalmente, no solo al co-autor cubano del libro que está prologando, sino a los investigadores y especialistas que durante años se dedicaron al rastreo y documentación de estos carteles desde la Cinemateca de Cuba y la Biblioteca Nacional José Martí. No obstante, resulta interesante destacar la argumentación que propone sobre la importancia de este *corpus* para la historia del diseño:

Even more essential from a socio-historical point of view is that these posters, created after the Cuban revolution in 1959, exhibit a unique graphic language that has roots in then-contemporary Europe, but ultimately developed a distinct graphic accent, which could for now be called a “Revolutionary Cuban Style.” And what a free style it is. (Goodman & Sotolongo, 2011)

El *lenguaje gráfico* de estos carteles es *único* en la medida que se diferencia de sus contemporáneos, pero es diverso en términos de los recursos visuales de los que se sirve, Heller propone un rango conceptual y formal, *from decorative to symbolic, from comic to serious, from expressive to surreal* (Goodman & Sotolongo, 2011) sugiere que el uso de tropos surrealistas se convierte en un subterfugio para evadir las estructuras de la censura –una actitud común entre los diseñadores al otro lado de la Cortina de Hierro– continúa el autor. Sin embargo, en 1964, en las palabras al *II Salón Nacional de Carteles Cubanos* organizado por el Palacio de Bellas Artes (institución del Consejo Nacional de Cultura) se hace énfasis en el cambio de lenguaje y en la aparición de valores plásticos:

Esta exposición que hoy presenta el Museo de los carteles más destacados del año que ha finalizado es un homenaje al V Aniversario del triunfo de Nuestra Revolución. Al ser seleccionados los mismos se ha tomado en consideración la función para la cual han sido destinados, escogiendo aquellos que a nuestro juicio, cumplen mejor su cometido; así tenemos que los que ofrecen un tema revolucionario, presentan un carácter más didáctico, tal vez, que otros cuya misión es la de ilustrar decorativamente un film. En ambos casos deberán mostrar una alta calidad artística pues ésta debe ser un decisivo punto de apoyo en su concepción. (Consejo Nacional de Cultura, 1964)

En un panel organizado en 1971 (revista Santiago) y luego compilado en 1975 en Acerca del Diseño reaparece esta disquisición entre el cartel de propaganda y el cartel cultural, al respecto Olivio Martínez apunta:

Los diseñadores cubanos se han forjado a partir de las limitaciones que tienen, y esto les ha agudizado el ingenio, les ha llevado a investigar seriamente y a realizar una búsqueda racional de las posibilidades expresivas del *silk-screen*. Y es este proceso de rastreo, ligado a los problemas materiales, lo que nos individualiza frente a los demás carteles, a los que tanto se parece todavía el cartel cubano.

Sin embargo, hay también un rasgo negativo: muy a menudo se diseña desde una posición esteticista, olvidando con ligereza la función comunicativa del cartel. […] Hasta cierto punto, creo que si pueden bosquejarse tres corrientes principales ente nosotros: los del ICAIC tienen un nivel de calidad bueno y homogéneo –a diferencia de los carteles de tipo político, hechos en su mayoría por nosotros los del Taller de la COR, que son de calidad más variable, con algunos altibajos–; en otros casos, se utilizan técnicas como la litografía, que emplean los diseñadores del CNC para el anuncio de conciertos, recitales, etc., con resultados obviamente diferentes. (Beltrán, Martínez, & Castro, 1975)

De ahí que las palabras de Heller no solo aparezcan fuera de lugar, sino que el proceso relativo al cartel cubano de cine sigue un curso de desarrollo donde se estimulan la producción de piezas de alto valor estético en un contexto donde se hace necesario reemplazar el lenguaje gráfico pre-revolucionario, al respecto Susan Sontag comenta:

Stylistic eclecticism is perhaps one way of blurring the latent dilemma for the artist in a revolutionary society of having an individual signature. It is not easy to identify the work of Cuba's leading poster makers: Beltran, Peña, Rostgaard, Reboiro, Azcuy Martínez, and Bachs. As an artist moves back and forth between designing a political poster for OSPAAAL one week and a film poster for ICAIC the next week, his style may change sharply. And this eclecticism within the work of individual poster artists characterizes, even more strikingly, the whole body of posters made in Cuba. (Sontag, 1970)

Sobre las influencias en esta misma producción la autora continúa:

They show a wide range of influences from abroad which include the doggedly personal styles of American poster makers like Saul Bass and Milton Glazer; the style of the Czech film posters from the 1960s by Josef Flejar and Zdenek Chotenovsky; the na'ive style of the Images d'Epinal; the neo-Art Nouveau style popularized by the Fillmore and Avalon posters of the mid-1960s; and the Pop Art style, itself parasitic on commercial poster esthetics, of Andy Warhol, Roy Lichtenstein, and Tom Wesselman. (Sontag, 1970)

Para concluir que tanto la producción como los autores tienen una actitud ecléctica que les permite acercarse con total libertad creativa al proceso de diseño de los carteles. Esto se puede apreciar en los carteles producidos entre 1964 y 1974.

No obstante es Meggs quien lo coloca en el cartel conceptual

Y son los propios autores quienes reconocen aprovechar al máximo todas las influencia y las posibilidades expresivas

Una cuarta parte del cine exhibido procede de países socialistas y un porciento bastante alto lo ocupan los países europeos tanto de uno como de otro bloque. Sin embargo, el análisis cuantitativo no es suficiente, pues en este los países asiáticos tienen una representatividad menor, – entre 1960 y 2006 las cinematografías china, coreana, japonesa y vietnamita apenas suman 84 filmes, con una mayoría de filmes japoneses para un total de 55 – por lo que la aproximación debe ser cualitativa, ya sea por el impacto cultural de estas cinematografías como por la importancia que tienen en el *corpus* de la gráfica cinematográfica cubana los carteles para cine asiático.

Algunos de estos forman parte del paradigma del cartel cubano de cine, especial atención merece el cartel de Antonio Fernández Reboiro de 1964 para el filme de Masaki Kobayashi, Hara-Kiri.

que en 1964 se abre hacia un período de producción que dura aproximadamente una década y lo hace con Harakiri, donde la imagen figurativa, que describe una situación y que aparece organizada en forma de una narración, desaparece por completo. El diseño es sintético con un bajo grado de iconicidad, aprovecha un referente universal que es la cruz, pero representa el *seppuku*, la composición aparece balanceada por dos figuras geométricas, un rectángulo que contiene los datos del filme y un círculo rojo que es una referencia clara a la bandera japonesa. El título del filme ha sido colocado en los cuadrantes previamente delimitados y dividido en cuatro sílabas. Los caracteres del título parecen estar construidos con la técnica del papel recortado, lo que puede encontrar una referencia en la homogeneidad e independencia de cada trazo en la construcción de los caracteres de la escritura hiragana. Las relaciones de proporción entre los caracteres del título, la imagen y el formato remiten a la visión que en Occidente se tiene sobre la composición de los elementos el espacio pictórico, según el cual se favorece el contraste entre zonas “vacías” y zonas “ocupadas”. En 1964, este cartel marca un punto de inflexión en la representación de las cinematografías asiáticas, pero también lo hace en la construcción del lenguaje visual dentro del cartel cubano. Es un ejemplo paradigmático de un lenguaje que pasa en pocos años de la figuración, la descripción y la narración a la abstracción y al uso de símbolos para representar el contenido del filme en cuestión.

En otros carteles del mismo período la representación es más convencional, sin embargo, la solución visual conlleva gran atractivo estético, tal es el caso de los carteles para las películas *Trono de Sangre, Rashomon y La fortaleza escondida*, los tres de Eduardo Muñoz Bachs donde no solo podemos apreciar una alto grado de coherencia entre las ilustraciones, sino que somos capaces ya de distinguir uno de los aspectos característicos del cartel cubano de cine que es la aparición de estilos individuales, que a su vez delinean aproximaciones estéticas diversas. Esta fuerte presencia de un estilo propio, lo vemos en los tres carteles de Muñoz Bachs. Los carteles que apreciamos para las películas de Kurosawa están realizados en un estilo pictórico, evidencia de un control sobre el dibujo que le permite re-crear estos personajes de manera libre, lo que por otro lado nos indica un alto dominio técnico de la serigrafía, donde es necesario entender con precisión no solo la relación entre los planos de colores, sino el orden de impresión de los mismos para lograr el efecto deseado. En este sentido los carteles de Bachs tienen una personalidad expresiva particular, los símbolos que aparecen en referencia a la trama del filme se funden con los elementos del dibujo, el trazo domina y entre la ilustración y la composición tipográfica se produce un equilibrio dinámico. En estos años, Muñoz Bachs explora este tipo de ilustración suelta, casi a manera de boceto. En este período es uno de los diseñadores más prolíficos y su estilo cambia a lo largo de los años. Esta etapa donde prioriza la emoción del trazo será sustituida más adelante por un interés más conceptual, aunque con una formalización menos pictórica.

En el caso de la saga de Ichi, tres, de las películas exhibidas, tienen carteles de Alfredo Rostgaard, Eduardo Muñoz Bachs y Aldo Amador cada uno representa a Ichi, pero mientras la ilustración de Muñoz Bachs es suelta e integra el título a la imagen; las imágenes de Amador y Rostgaard se mantienen separadas del título, la ilustración de Aldo es sintética y por eso destaca en el conjunto, el acercamiento de Rostgaard se hace notar por la utilización de la superposición, genera así un sentido de movimiento a manera de doble exposición. Un recurso que proviene de las artes visuales, primero de las vanguardias históricas en su afán de representar el mismo objeto desde diferentes puntos de vista y segundo del arte cinético que hace hincapié en la naturaleza móvil y cambiante de la imagen retiniana en función de las condiciones – ya sean estas físicas o perceptivas – en las cuales se confronta a la obra de arte. *Masajista Ichi, el fugitivo* es uno de los carteles que junto a Harakiri ha pasado a formar parte de la memoria visual y el imaginario social del cubano. Reproducido en libros y exhibido con frecuencia en museos y galerías, marca, junto a Harakiri y otros carteles del periodo un acercamiento a la cinematografía internacional, a la vez que contribuyen a la construcción del sujeto cultural y sus representaciones simbólicas.

Mientras en algunos carteles para películas japonesas se aprecia un ejercicio de síntesis hacia aquellos elementos que pudieran resultar representativos de la cinematografía en cuestión, de las historias contadas o de los personajes.

Otros eluden por completo las representaciones pintorescas, localistas o incluso cualquier referencia simbólica tradicional. Los realizados por Antonio Pérez (Ñiko) en 1969 para los filmes *Los herederos* y *Digno campo de lucha* no reflejan de manera evidente ni la procedencia o ni el tema del filme. Se trata de carteles donde predomina el símbolo y las asociaciones son de carácter elíptico para con el espectador, se da un proceso de reflexión que nos permite integrar las imágenes en las dinámicas de representación de la época dentro del cartel cultural. Ya que en este periodo el cine se entiende como parte integrante de la cultura y la intención de los diseñadores es contribuir a promover un acceso más equitativo a esta. Para ello, se recurre no solo a recursos visuales de gran plasticidad, sino que además se exploran, desde la gráfica movimientos estéticos y artísticos tanto históricos como contemporáneos. Tanto en Los herederos como en Digno campo de lucha se aprovechan los recurso visuales y compositivos para generar imágenes de gran impacto y claridad visuales que, aunque con superposición de planos de color o de elementos diversos conservan un carácter sintético, ya que todos los elementos presentes se agrupan en un todo gestáltico que atrae sin dudas la mirada del espectador.

Por lo que podemos concluir que, si bien la producción es estadísticamente poco representativa, algunos de los carteles realizados han pasado a formar parte del acervo cultural de la cartelística nacional, por lo que se hace necesario ponderar su impacto en función también de un análisis cualitativo. En este sentido es de destacar que algunos de los carteles cubanos de cine más conocidos, reproducidos y que sin dudas forman parte del canon de esta producción que abarca unos 40 años se hayan realizado para filmes japoneses.

Bibliografía

Kunzle, D. (1975). Public Graphics in Cuba: A Very Cuban Form of Internationalist Art. *Latin American Perspectives*, 89-110.

Vega, S., & García, A. (2005). *Carteles son... carteles del ICAIC.* La Habana: Ediciones ICAIC.

Vega, S., García, A., & Sotolongo, C. (2011). *Ciudadano Cartel.* La Habana, La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC.

Sontag, S. (1970). *The Art of Revolution.* (D. Stermer, Ed.) Londres: Pall Mall Press.

Juan, A. d. (1969). La belleza de todos los días. *Cuba Internacional*, 11-16.

Guevara, A. (1960 йил 8-Agosto). Entrevista a Alfredo Guevara. (F. Canel, Interviewer)

Goodman, C., & Sotolongo, C. (2011). *Soy Cuba: Cuban Poster from After the Revolution.* Mexico D.F., Mexico: Trilce Ediciones.

Desnoes, E. (1968-69). Sobre la gráfica. *Casa de las Américas*(51-52).

Beltrán, F. (1975). *Acerca del Diseño.* La Habana: Unión.