

Testimonios
del Diseño Gráfico Cubano

1959
1974

Héctor
Villaverde

Premio Memoria 2009



Í N D I C E

Prólogo / Lesbia Vent Dumois / 9

Aclaración al lector / 12

Palabras introductorias / 15

Capítulo I / Los cuatro grandes ausentes: Raúl Martínez, Muñoz Bachs, Rostgaard y *Frémez*. Homenajes / 19

Capítulo II / El entorno del diseño gráfico en los sesenta: realidades, debates, críticas e influencias / 42

Capítulo III / *Lunes...* revolucionó la gráfica por su audacia, por su dinamismo / 54

Capítulo IV / Los aportes a la cultura cubana de los diseñadores gráficos del Consejo Nacional de Cultura / 78

Capítulo V / El cartel de cine del ICAIC (1959-1974) / 111

Capítulo VI / Vamos a caminar por *Casa* / 142

Capítulo VII / La editorial de la UNEAC que conocí en los sesenta / 167

Capítulo VIII / La revista *Cuba*: una historia olvidada del diseño gráfico cubano / 172
Homenaje: Hablando de Roberto Guerrero / 189

Capítulo IX / La gráfica política y social / 192

La Exposición del Tercer Mundo y el Pabellón *Cuba* / 208

Homenaje: Hablando de Guillermo Menéndez y René
Mederos / 213

Capítulo X / El diseño *Tricontinental* de la OSPAAAL / 218

Homenaje: Hablando de Alfredo Rostgaard / 232

Capítulo XI / El diseño cubano del libro 1959-1974 / 239

Homenaje: Hablando de Raúl Martínez / 264

Lista de testimoniados / 271

Bibliografía / 273

Índice onomástico / 275

Anexo gráfico / 285

PRÓLOGO

Testimonios del Diseño Gráfico cubano 1959-1974 es el libro que nos regala el diseñador Héctor Villaverde y que sin lugar a dudas, por la pasión de la entrega y el afán por reconocer los valores de aquellos que con su obra han dado prestigio al arte cubano, es una valiosa contribución a nuestra cultura.

El autor pone en práctica la evocación como método, donde un numeroso y diverso grupo de interesados, en una imaginativa convocatoria que titulara *Jueves del Diseño*, aportó con sus opiniones un entramado vivo y ameno sobre los primeros quince años del diseño gráfico de la Revolución, período calificado como su «época de oro».

Lectura amena, ajena a la cronología, que rinde honores desde su inicio a los hombres que ya no están y que adoptaron al diseño como su lenguaje. Ahí está la versatilidad de Raúl Martínez, el juguetón sentido del humor de Muñoz Bachs, así como la ironía y el espíritu renovador de Rostgaard y Frémez. Se preocupó el autor para que quedaran expresados también la realidad del entorno social, la formación con la que emprendieron los diseñadores sus nuevas labores, las verdaderas y falsas influencias, los mitos y leyendas que han acompañado al género y a la época, los debates celebrados, que reafirmaban la opinión de Raúl Martínez sobre la titánica labor de los diseñadores, pero que calificaba, a la vez, de prodigiosa.

Once capítulos que nos van llevando de la mano para conocer cómo el diseño gráfico, en estrecho vínculo con su hermana carnal, la fotografía, aplicó con espíritu renovador nuevas ideas para propagar la realidad revolucionaria en la prensa, manifestaciones estas a las que correspondió, por su calidad y valores artísticos, la responsabilidad de mostrar al mundo el arte de la Revolución.

Los aportes en la promoción cultural y las herencias institucionales que generaron cambios estructurales en aquellos renovadores días trajeron a la luz la labor del Teatro Nacional y del Consejo Nacional de Cultura, el cartel de cine en la producción nacional e internacional del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), la labor de sus fundadores, el cambio de uso doméstico que del cartel hizo el público y la serigrafía manual como uso cotidiano de impresión, son algunos de los temas que con profundidad abordan los capítulos del libro.

Se siente, por sincera, la inevitable nostalgia de los que no comparten el suelo patrio, pero que contribuyeron con sus memorias por haber participado en el periodo fundacional y que sienten, a la vez, el orgullo de ser parte de esta historia.

El diseño cubano para lo latinoamericano, aplicado ejemplarmente en las variadas áreas de actividades y secciones de Casa de las Américas, y las primeras ediciones literarias del diseño del libro en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), van enriqueciendo el panorama nacional.

Reconocer que el cartel ocupó un lugar preponderante en el gusto popular es innegable, como también lo es dejar sentado el valor que se le otorgó a la ilustración, al logotipo, al buen uso de la tipografía, al emplane, entre tantas áreas que complejizan esta actividad.

Las revistas, publicaciones que en muchos casos antes de leer los textos reconocemos por la huella de su diseñador, ocuparon también un lugar preponderante en este periodo. La revista *Cuba*, sustituta de *INRA*, toma de esta última la fotografía, pero la acompaña también el humor, para cohabitar con el diseño gráfico, posibilitando la ampliación del intercambio de opiniones y hacer de la creación un acto colectivo.

No deja el autor, en este calidoscopio, que el juego de espejos que nos propone limite el horizonte de relaciones de los creadores. Aquí se trata de su vínculo con las imprentas, con los talleres tipográficos y de impresión, con el conocimiento de diferentes materiales en la aplicación de nuevas tecnologías, aspectos tan necesarios de conocer por cercanos al oficio; pero también a la necesidad de la expresión en su relación con los promotores, su inserción en salones, premios, becas y con la obra y los diseñadores de reconocimiento internacional que propició la Revolución.

Pero otras formas entraron en el tratamiento del diseño en la sección dedicada a la gráfica política. Soluciones muy cercanas a la pintura se utilizaron para los paneles que en los grandes momentos de celebraciones en la Plaza de la Revolución representaban a nuestros héroes, rompecabezas que cubrieron grandes espacios de los edificios públicos; se inician los proyectos para campañas de todo tipo, las dedicadas a la salud, al deporte, conmemoraciones o eventos internacionales que

celebrábamos en el país; es el momento de los álbumes, los portafolios y carpetas para la divulgación nacional e internacional.

Publicaciones periódicas con características específicas por estar destinadas a tratar temas políticos de otros países y continentes representaron también ejemplos de excelentes tratamientos y no olvida este valioso libro eventos fundamentales para considerarlos en la historia del diseño cubano por haber integrado la arquitectura, la fotografía, el diseño ambiental y el gráfico, en una instalación que ganó reconocimiento nacional e internacional, algunos lamentablemente no repetidos, ni divulgados como se debía.

Cierra *Testimonios...* este diálogo reconociendo la complejidad del diseño del libro y las estrategias que se establecieron para crear la estructura que garantizara en la creación del Instituto Cubano del Libro, su funcionamiento, incluyendo la selección del personal creativo requerido. Correspondió a su fundador, el Dr. Rolando Rodríguez, además de contar valiosas anécdotas, reconocer que al trabajar con los más notables diseñadores del gremio, fueron ellos los que le otorgaron desde el principio personalidad y belleza al libro cubano.

Para terminar, me complace agradecer la belleza del emplane y la selección, aunque limitada, representativa de las ilustraciones, así como la facilidad de establecer relaciones en los textos de las intervenciones centrales y colaterales en un libro que será de consulta obligada. También, naturalmente, como corresponde, al Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau* por su preocupación de convertir testimonios de la cultura en memoria viva y a los participantes de los *Jueves de Diseño*, que con sus evocaciones y recuerdos reafirmaron la opinión del autor de este regalo, el amigo Héctor Villaverde, de que «el diseño se afina en sus emociones».

Lesbia Vent Dumois
Marzo 2010

Aclaración al lector

Entre abril y diciembre de 2009 tuve a mi cargo el ciclo «Memorias del Diseño Gráfico cubano 1959-1974», que formó parte del espacio *Jueves del Diseño* del Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau*. Muchos de los relatos que se ofrecieron allí han sido la principal fuente de información de este libro.

Estas páginas pueden considerarse un producto de ese ciclo, pero no son una recopilación de todos los textos de dicho evento. Se han incluido numerosos fragmentos, siempre en función de expresar los propósitos del libro, respetando el tono y las expresiones coloquiales de los testimoniantes.

Para completar o enfatizar ciertas ideas hemos utilizado igualmente otras fuentes imprescindibles, que nos han sido enviadas directamente o tomadas de varias publicaciones. En cada caso, se hará la necesaria mención de su procedencia.

Dedicatoria:

A Marcia y a mis hijos

Agradecimientos:

A Víctor Casaus, María Santucho y todos los compañeros del Centro *Pablo de la Torriente Brau* por su inestimable ayuda.

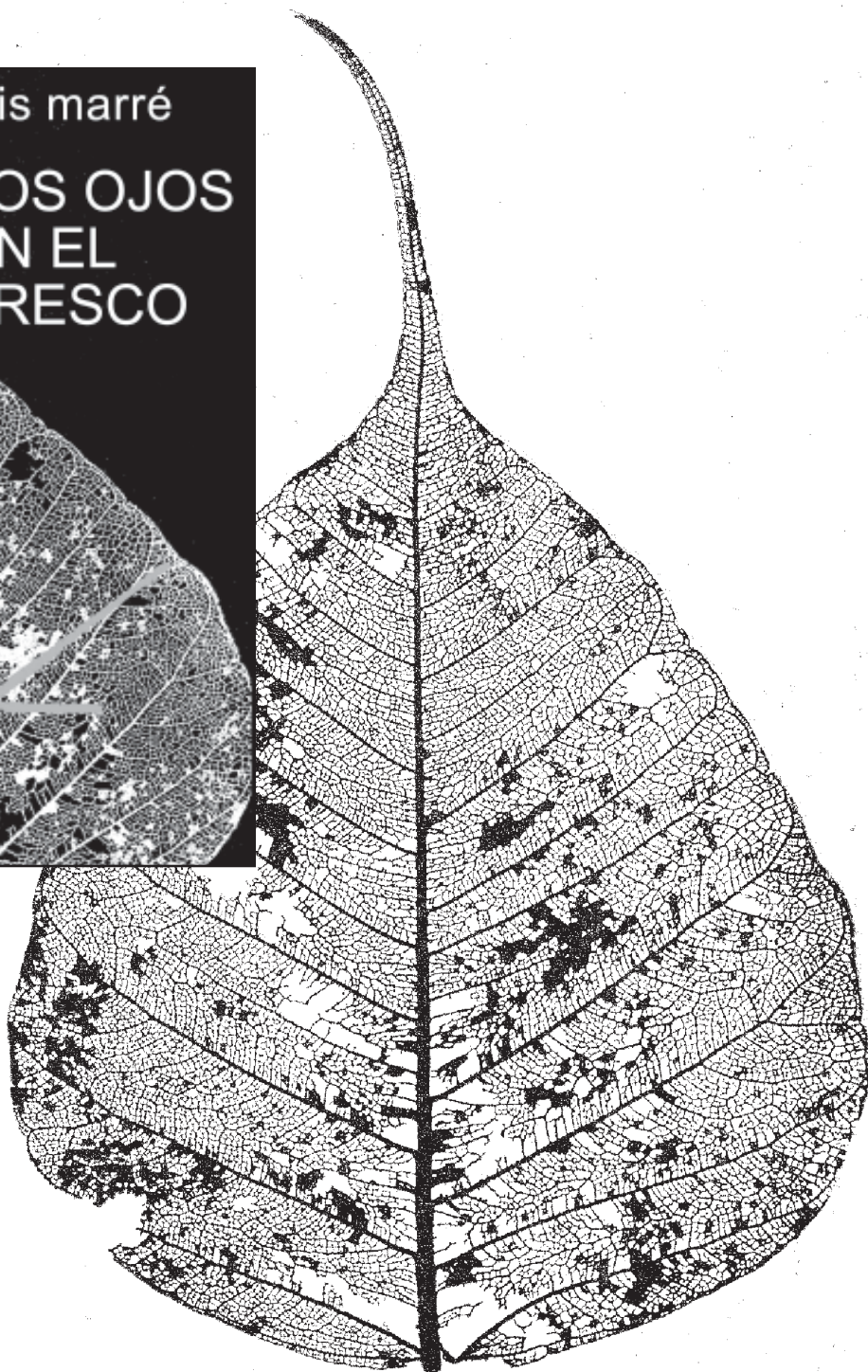
A Jorge Luis Rodríguez Aguilar, Raúl Valdés González (*Raupa*), Eric Silva Blay, Giselle Monzón Calero, Daniel Díaz Milán y a todos los que contribuyeron al éxito de *Jueves del Diseño*.

A Teresa Guerra, Enrique de la Uz, José Alberto Figueroa, Cristina Figueroa Vives, Virgen Gutiérrez, Pablo Pacheco, Mercedes Casado, Haydée Díaz, a Xenia por su edición y a Katia por su excelente cubierta.

Debo añadir que es imposible hacer un libro como este sin la ayuda anónima de innumerables personas; para ellos mi gratitud y en especial a todos los testimoniantes por su desinteresada colaboración.

Instituciones:

Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau*, Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC, Biblioteca Nacional *José Martí*, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, Casa de las Américas, Consejo Nacional de las Artes Plásticas y OSPAAAL.



Raúl Martínez / 1963
Cubierta y Portadilla

El diseño gráfico está presente con intensidad en toda la vida social de un país y de una época determinados, principalmente en tiempos tan conmovedores como los del comienzo de la Revolución en 1959. Por ello, este variado y amplio recorrido nos ayudará a comprender cómo pensaban y actuaban no solo los diseñadores sino muchos de los cubanos que ayudaron a hacer inolvidables aquellos años sesenta.

Por mi parte, un simple diseñador que vivió esa etapa, he sido afortunado pues conocí a todos los protagonistas de este libro y con ellos viví la lucidez, la euforia y las contradicciones de aquellos años, por lo que será comprensible que en todos los recuentos haya cierta nostalgia, lo cual ha sido inevitable.

Se ha hecho énfasis en estas páginas en la masividad de este movimiento y sobre todo en la diversidad de áreas que abarcó, pues aunque el diseño de carteles siempre ha sido el tema más divulgado existieron otras zonas destacadas como el diseño de libros, revistas, logotipos y otros soportes que muchas veces se han ignorado a pesar de su gran calidad visual y el importante rol que desempeñaron.

Lo que se expresa aquí tiene el valor del testimonio personal y no es ninguna definición lapidaria, ni oficial ni extraoficial, de algún suceso o expresión gráfica determinada; las formulaciones que se hacen respetan otros criterios y solo pretenden enriquecer la indagación o ser una guía para ulteriores investigaciones. No se ha buscado la unanimidad sino la objetividad, vista desde la diversidad y la pluralidad. Tampoco ha habido intención de hacer conclusiones ni calificar actuaciones.

Hay casi unanimidad en el criterio de que esta fue la etapa más fecunda del diseño gráfico cubano, sin embargo sobre otros asuntos existen visiones disímiles y hasta en ocasiones contradictorias, aunque es justo decir que siempre todos estos puntos de vista se han expresado con la misma voluntad de brindar una colaboración apartada de cualquier interés o absurdo protagonismo. Puede observarse fácilmente que se ha contado con la valiosa opinión de diseñadores gráficos y personalidades que vivieron esos años, independientemente de si residen o no actualmente en Cuba.

PALABRAS INTRODUCTORIAS

Principios y conceptos

El diseño se afina en sus emociones, identidad e historia, lo que le sirve de necesario apoyo para autodefinirse. En el diseño gráfico específicamente, esto es algo constante y bien palpable. En consecuencia, necesita experimentar e innovar constantemente en las formas más allá de cualquier otro aspecto, ya que la creatividad y la originalidad son sus componentes indispensables. Debe asentarse en las experiencias de carácter humano para la elaboración de sus principios y conceptos culturales. Las transformaciones en el diseño han sido enormes y las nuevas tecnologías han modificado todo lo que venía siendo inmutable desde hace muchos años, estableciendo nuevos escenarios a escala universal, que naturalmente incluyen a Cuba.

Esto acontece a pesar de que nuestro país es socialmente diferente y su economía funciona con otros parámetros, pero debemos enfatizar que los factores globales, en mayor o menor medida, abarcan a todos. Paralelamente a estas realidades, los diseñadores gráficos, una vez que culminan su formación académica y comienzan la práctica profesional, priorizan la búsqueda de un lenguaje propio con un contenido más sensible, que los personalice dentro de la masividad de la apabullante e impersonal estandarización del mundo de la industria cultural. Ocurre en todas las escalas, pues es vital establecer una diferenciación como un principio permanente e indisoluble en el diseño gráfico, especialmente cuando se pretende que los valores culturales estén presentes. En el ámbito cubano esto se acentúa todavía más y puede verse en la actitud más reciente de las nuevas promociones donde estas percepciones se hacen primordiales en el acto de diseñar.

Hacer una obra creativa nueva que afirme sus valores culturales y busque una reflexión teórica y crítica que enriquezca el entorno en que viven, es fundamental para ellos y tiene la urgencia de apuntalarse en el conocimiento de una base histórica del diseño de su país.

Las realidades históricas del diseño cubano

El hecho cultural de la creación del diseño gráfico de la Revolución fue reconocido rápidamente por la comunidad cubana y en otros países desde

mediados de los sesenta. Los aspectos que más llamaron la atención inicial fueron el uso novedoso del color, la impresión en serigrafía de muchas de estas piezas y el contenido social expresado con una forma propia, directa y nada tradicional, alejada de cualquier molde dogmático.

En los sesenta no hubo grandes inversiones en la industria poligráfica, por ello la prioridad de nuestros especialistas y diseñadores fue utilizar los recursos técnicos existentes,¹ algo que por cierto resultó una tarea bien compleja; diseñar con «recursos base cero»² fue una realidad de todos los días, este fue un inconveniente objetivo que se logró vencer.

Los temas

Para una mejor comprensión de los textos hemos dividido los contenidos por temas, en forma parecida a como lo hicimos para el ciclo «Memorias del Diseño Gráfico cubano 1959 - 1974» que ya mencionamos, sin embargo, a pesar de la amplitud temática de ese espacio, es posible que algunos aspectos del diseño cubano no hayan sido tratados con la amplitud que hubiéramos deseado.

En los temas objeto de indagación se trabajó con los especialistas en algunas de las áreas más significativas, en función de expresar mejor los contenidos que se persiguen y para evitar reiteraciones innecesarias. No ha habido un ordenamiento lineal, pues fueron sucesos que prácticamente ocurrieron al mismo tiempo.

En la búsqueda y selección de los diseños utilizados, algunos de ellos poco difundidos y originalmente en blanco y negro, se ha priorizado la necesidad de ilustrar la época y el objetivo de lograr la mejor impresión posible, ya que muchas de las imágenes no estaban en las mejores condiciones de conservación para su reproducción; a pesar de ello, hemos decidido utilizarlas por su valor documental. Las notas y la precisión de algunas fechas y datos le añaden un especial interés.

Por otra parte, se ha comprobado el deterioro que sufren aceleradamente muchas de las obras de esta etapa, amenazadas con su desaparición en menos tiempo del que muchos habíamos imaginado. Si continuamos por esta senda pronto veremos con tristeza que las principales piezas del diseño cubano habrán sufrido daños irreparables

1- Las viejas rotativas de los principales diarios en La Habana fueron adaptadas por los especialistas para la impresión de tiradas masivas de libros y folletos para la educación. En 1959, en el taller del antiguo diario *Alerta* en las calles Carlos III y Oquendo se imprimió el Suplemento *Lunes de Revolución*.

2- «Diseño recursos base cero» es un concepto creado por el profesor colombiano Diego Mesa, recientemente fallecido.

y solo quedarán en la memoria de algunos cubanos o en importantes archivos fuera de nuestro país.

Es imprescindible contar con archivos y documentos originales. Las verdades de los protagonistas son importantes, pero no bastan, deberían ir siempre acompañadas de las evidencias que completen la autenticidad de cualquier afirmación. Algunas anécdotas del diseño cubano se han convertido en verdades en base a su reiteración pero no son más que anécdotas, que no llegan a tener una certeza manifiesta de la que no se pueda dudar. Espero que esta mirada nuestra contribuya a despejar ese camino y ayude a otras en un futuro.

No busquen aquí fórmulas mágicas, no las encontrarán; sugiero escudriñar los detalles y extraer de ellos las enseñanzas que contienen.

Héctor Villaverde

No podíamos comenzar estas páginas sin mencionar a los que ya no están entre nosotros. La generación de diseñadores de 1959 comienza a desaparecer con la misma rapidez con que irrumpió en el mundo de las artes visuales cubanas y otras valiosas generaciones empiezan a ocupar su espacio. Es imposible incluirlos a todos, así que decidimos acentuar los testimonios y las imágenes de al menos cuatro de los más importantes miembros de esta generación, para que nos acompañen en forma destacada y estén presentes en este libro. Ellos fueron grandes creadores e inolvidables personalidades de la cultura cubana:

Raúl Martínez, Eduardo Muñoz Bachs, Alfredo Rostgaard y José Gómez Fresquet, *Frémez*. Los cuatro fallecieron en La Habana entre 1995 (Raúl) y 2007 (*Frémez*). Son diseñadores muy diferentes entre sí y, quizás por ello, expresan muy claramente lo que fue el diseño gráfico cubano en estos primeros años, en toda su diversidad de estilos y puntos de vista sobre la profesión. Hay algunas imágenes poco conocidas de sus trabajos en estos primeros quince años y textos suyos o acerca de ellos expresados por otros colegas en varias publicaciones y eventos. Asimismo, aparecerán mencionados de diversas formas en varios homenajes a lo largo de estas páginas, lo que se podrá apreciar cuando se traten los diferentes temas.

De Raúl hay varios textos, uno de ellos escrito hace más de 40 años y que se publica en español por primera vez, donde afirma que: «el diseño gráfico no difiere de otras artes», cuya actualidad nos emociona y hace imaginar que fue escrito para nosotros ahora mismo. De Muñoz Bachs hay algunos documentos que reflejan parte de su vida en testimonios de su hijo Fabián, y de Rostgaard ofrecemos un texto suyo publicado en España y testimonios de gente que lo estimó.

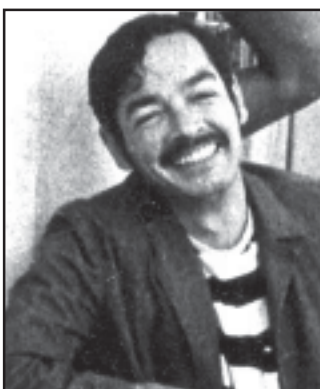
De *Frémez*, él mismo nos cuenta, justamente un año y medio antes de su muerte y con la elocuencia que lo caracterizaba, cómo la verdad a veces se convierte en un juego de espejos.

A lo largo de este libro aparecerán además otros relatos acerca de los diseñadores Roberto Guerrero, Guillermo Menéndez y René Mederos, y diseños de muchos otros creadores destacados que no están físicamente entre nosotros, pero sí en nuestra memoria.

CAPÍTULO I

LOS CUATRO GRANDES AUSENTES: RAÚL MARTÍNEZ, MUÑOZ BACHS, ROSTGAARD Y FRÉMEZ

Hablando de Raúl Martínez



Raúl Martínez en los sesenta

1- Grupo de artistas plásticos fundado en 1953. Fue el primero de su tipo en Cuba que se adhirió a la abstracción como línea plástica común.

RAÚL MARTÍNEZ

(Ciego de Ávila, noviembre de 1927-La Habana, 3 de abril de 1995)

Raúl Martínez: un concepto más contemporáneo

Testimonio de Adelaida de Juan en Jueves del Diseño

Yo creo que Raúl fue una figura que, aparte de entrañable amigo, fue principalmente una figura multifacética y de gran talento en todo. Aquí está *Pepe* [Menéndez], que ahora lleva con mano maestra el diseño de Casa. En la Casa de las Américas el primero fue Raúl precisamente y Umberto Peña, que hizo el diseño de la revista durante más de veinte años, siempre dijo, siempre admitió que fue Raúl quien inició, por ejemplo, el diseño de la publicación. Durante décadas, la revista *Casa de las Américas* se distinguía en el diseño de la portada por tener un círculo; ese círculo fue creación de Raúl Martínez, Umberto Peña lo asumió e hizo del círculo un elemento móvil, es decir, Peña le dio dinamismo a ese círculo, pero el origen estaba en Raúl. Como Raúl se distinguía en las tres formas de manifestarse, porque era un pintor extraordinario, uno de *Los Once*,¹ era un fotógrafo premiado internacionalmente y fue un diseñador de primera línea, en varias cosas, porque recuerdo carteles tan notables como el que hizo para el ICAIC, para *Lucía*, por ejemplo, y recuerdo que la primera vez que en el año 80 el Salón Nacional de Artes Plásticas se abrió a un concepto más contemporáneo de lo que son las artes plásticas e incluyó el diseño —antes era lo tradicional: pintura, escultura, dibujo, etcétera—, ¿quién fue el primer premio? Raúl Martínez.

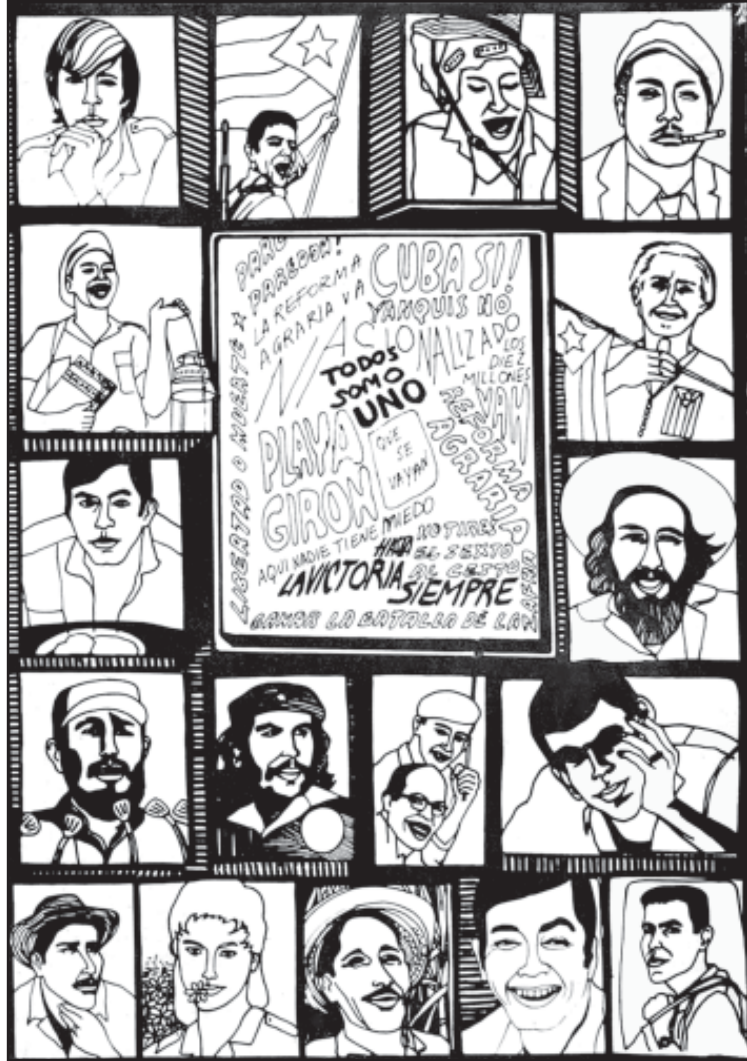
HABLA RAÚL MARTÍNEZ

El diseño gráfico no difiere de otras artes

Texto de Raúl Martínez escrito originalmente en inglés y francés para la revista Revolution et/and Culture, en 1967, publicado ahora por primera vez en español.

En su lenguaje expresivo, el diseño gráfico no difiere de otras artes, incluso de la fotografía. Lo que puede ser hecho con palabras (literatura), colores (pintura) o un objetivo (cine o fotografía), puede ser logrado en

la misma medida con un diseño. La actitud del creador es importante desde el mismo momento que considera que en su trabajo como diseñador no es suficiente solo colorear una superficie. Uno debe preguntarse a sí mismo con toda seriedad «qué soy» y «qué quiero decir». Todo creador enfrenta una serie de preguntas vitales, que él responde o trata de responder. Esa es la diferencia entre una realización importante y una que no lo es. En Cuba muy pocos diseñadores se hacen a sí mismos estas preguntas y lo único que hacen es copiar el trabajo de otros. Los medios de producción o el destino final de un producto hecho por nosotros puede debilitar nuestro lenguaje expresivo pero nunca eliminarlo. Cada diseñador debe decirse a sí mismo: cada obra hecha con mis propias manos es una obra de arte (transitoria o no), lleva mi firma, es parte de mi vida, mis horas de trabajo. Puede no parecer cierto pero cada producto se convierte en parte de la historia. Sé cuidadoso porque serás juzgado.



Raúl Martínez ofrece su recuento diez años después
Opiniones en una mesa redonda sobre el diseño gráfico publicada en 1969

Raúl Martínez / 1969
 Ilustración

Había un nivel gráfico alto, aunque realizado por muy poca gente, generalmente vinculada a las agencias de publicidad; había un nivel pero no



Raúl Martínez / 1963
Cartel

una línea personal, propia, ni siquiera una conciencia empeñada en la búsqueda de un estilo o un criterio en cuanto a diseño. Se hacía un diseño de calidad que fue el que logró ese cambio en el diseño político, el que se mantenía al margen; pero poco a poco las instituciones comenzaron a interesarse, la primera de ellas la Casa de las Américas, luego la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR), que se dio cuenta de que el mensaje político no tenía por qué estar reñido con una solución gráfica más adecuada y de más alto nivel. De ahí en adelante se inició el ingreso de una serie de nuevos nombres de artistas al diseño gráfico, cuyo número ha ido en aumento. Y debido a la experiencia que existía se han ido acumulando buenos trabajos y se ha ido logrando ese estándar del que hablabas tú al principio, y del que se ha hablado y se seguirá hablando. Creo que el principal problema del diseño cubano no

es el de la copia. Es lógico que sin una tradición directa, con un lenguaje en formación, con la continua búsqueda, no quede más remedio que acudir al patrimonio universal y tomarle en préstamo o apropiarse directamente de tal o cual pauta para ayudar a que ese lenguaje nuestro vaya construyéndose. De ahí que nuestra calidad sea alta pero mimética, de lo cual podemos excusarnos.

Por otra parte, tenemos artistas gráficos muy buenos, pero cuyo defecto principal es carecer de un estilo y no solo de un estilo, sino también de algo más profundo y más serio que un estilo: una posición, una dirección, un saber qué se quiere hacer con el diseño, de qué nos sirve el diseño, qué respuestas hay que dar con él a un mundo tan concreto y específico como este. Y todo esto que es tan simple se les escapa, si bien es cierto que a veces lo más simple es lo más difícil. Se escapa en el sentido de que nos interesa más la solución que lo que está detrás de cada solución. Nos interesa más la apariencia que la búsqueda y el esfuerzo que hay detrás de una apariencia. El diseño es un lenguaje, y tenemos que tener nuestras propias respuestas a las cuestiones que nos son planteadas. Y así vemos que la adquisición de un estilo por los diseñadores, se debe a

que han contestado por sí mismos por lo menos parte de esas preguntas, no entran en campos que les son ajenos, y si van a nutrirse de fuentes contemporáneas muy saludables, tratan de adaptar lo tomado a esos criterios, tratan de emplearlo de acuerdo a esas respuestas que ya previamente tienen en sus manos. Por ejemplo, yo creo que Beltrán está en ese caso: es el diseñador más intelectual, universalmente intelectual que hay en este país. En él hay una línea firme, una posición estable, ateniéndonos a las consecuencias de su trabajo, ¿no? y a sus conocimientos. También se nota eso en Rostgaard, en él se puede definir claramente que la esencia, el espíritu de la solución gráfica es siempre el mismo: el empleo que hace del símbolo. Tomemos un afiche, por ejemplo, el de la canción protesta. Es un magnífico afiche, de acertada y brillante solución gráfica con la espina y la rosa, es un perfecto ejemplo de lo que venía diciendo, y otro, el más reciente para el décimo aniversario del ICAIC, con la cámara cinematográfica echando humo, ese es también un buen afiche-idea. El resto de los afichistas simplemente se mueven en soluciones plásticas eficaces y muy inteligentes [...].

[...]

Eso es cierto; ante una serie de nuevos diseñadores que han trabajado eficazmente, ahora estamos ya en una etapa en que las respuestas gráficas intuitivas hay que ir las reemplazando a través de una profundización y un estudio. Me faltó incluir entre los otros diseñadores a Umberto Peña. Umberto, con sus trabajos en las publicaciones de la Casa de las Américas, tiene una personalidad muy definida y un diseño muy fácilmente identificable.

[...]

Sucede que Umberto y yo somos dos pintores que hemos sabido aprovechar nuestra experiencia como tales, aplicándola a la gráfica —no creo que hubiera sido al revés—. He cambiado mi estilo dos veces, en el 64 me di cuenta de que soy una mezcla de muchas cosas y que no podía cambiar el estilo de pintor por un lado y el de diseñador por otro, especialidades en las que tenía que funcionar de todas maneras, entonces traté de unir ambas cosas cuando empecé a hacer aquellos primeros collages. Siempre me he estado nutriendo de una parte y de la otra, aunque creo que soy más pintor que gráfico, y pienso que lo mismo le



Raúl Martínez / 1967
Ilustración

sucede a Peña. Y se explica, puesto que son dos mundos que se mueven en planos opuestos.

Hasta ahora la pintura y el arte en general obedecen a respuestas, a soluciones de problemas que uno mismo se ha planteado, y un diseñador da respuestas a problemas que les son planteados: yo en mi pintura soy el dueño y señor y si a usted no le gusta el cuadro no se lo lleve y yo, feliz y contento, pero en diseño no.

También ocurre que nadie se ha interesado en ver qué puede obtener de Amelia Peláez, Portocarrero, Mariano, o cualquier otro pintor cubano, a ningún diseñador se la ha ocurrido que puede sacar algo original y positivo mirando a su alrededor lo que se pinta y se ha pintado.

[...]

Sí, y hay que resaltar la labor titánica que han hecho todos los diseñadores del país, una labor prodigiosa porque ha sido hecha a pleno pulmón.

EDUARDO MUÑOZ BACHS

(Valencia, España, 1937-La Habana, Cuba, 2001)

Fabián Muñoz: Visión de mi papá

Testimonio en Jueves del Diseño

Cuando preguntan si yo estudié diseño gráfico y dibujo, y digo que no, es una verdad a medias, porque vi trabajar a mi padre casi todos los días durante 28 años. Largas jornadas entre pinturas, un pomo con agua y un paño para lavar y secar pinceles.

Ensayaba sus ideas en cuadritos de una pulgada. Llenaba la hoja de ideas no muy diferentes de la primera en surgir. Yo observaba y no hablaba, y él dibujaba y decía cosas ajenas al arte o al diseño. Solo había que mirar atentamente lo que hacía, porque las palabras que no pronunciaba estaban en el papel dibujado. Cuando se decidía a pintar sobre el cartón trazaba con su lapicero 3B una línea casi imperceptible, y era entonces que empezaba a dibujar con el pelo o el cabo del pincel. Años atrás, hizo sus carteles frecuentemente con papeles recortados. Tengo la idea de que dibujaba algo en un papel cualquiera y, una vez satisfecho, se disponía a pegarlo sobre el cartón para luego aplicar el color. Supongo que trabajó así en aquellos tiempos porque he visto maquetas de carteles que delatan este procedimiento. Dibujaba con su mano izquierda, manejando el lapicero y los pinceles de varias formas, mientras apoyaba su frente en la palma de la mano derecha, que sostenía un cigarro humeante, como una extensión del cuerpo. Siempre lo vi trabajar así.

Mi hermano Eduardo, nueve años mayor que yo, también lo vio trabajar muchos años con un ritual similar. Eduardo es hoy un gran fotógrafo, y en sus fotografías está el mundo añorado que ambos vivieron. Mi hermano *Guingui*, como familiarmente lo llamamos, dibujaba también cuando niño. Recuerdo un rey pintado con tempera que papá tenía pegado en la pared de madera del cubículo del ICAIC. Eduardo ya no dibuja con pinceles o lápices —o creo yo que no dibuja—, pero hace fotos, que es esencialmente lo mismo.

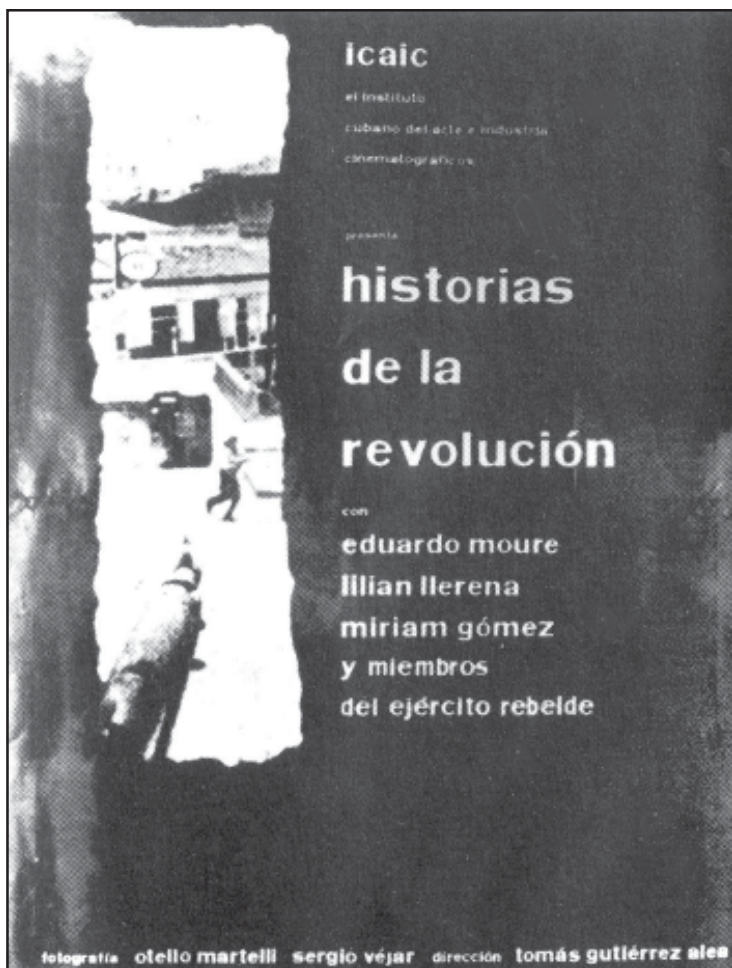
Sus hijos aprendimos así, observando como él trabajaba. Por algún privilegio genético quizá sabíamos qué observar, cómo seguir sus

HOMENAJES

Hablando de Eduardo Muñoz Bachs



Eduardo Muñoz Bachs en los
años sesenta



Eduardo Muñoz Bachs / 1960
Cartel para el primer filme cubano

manos, cómo medir la presión del pelo del pincel y cómo sentir el color y la forma. Tuvimos al maestro delante por muchos años. Solo el tiempo y el trabajo nos permitirán sentir la libertad y la gracia con que Muñoz Bachs trabajó durante toda su vida.

Eduardo Muñoz Bachs nació en la ciudad española de Valencia, en 1937. Ante el avance de las tropas franquistas, sus padres huyeron a Francia. Su padre, periodista y profesor madrileño de la segunda enseñanza, era capitán del ejército republicano; su madre, catalana, estudió filosofía y letras. El joven matrimonio cruzó los montes Pireneos con el pequeño Eduardo; después, ya en el campamento de refugiados en Francia, nace la hija menor: Ana María. Esta es la familia: el padre republicano, la madre protectora y los dos niños. Pasan de Francia a Martinica, y a Santo Domingo, hasta que se radican definitivamente en Cuba.

Eduardo tuvo una infancia normal, como se dice cuando un niño crece y

se convierte en adulto extraordinario. Buen pelotero —era un lince en la primera base—, que también dibujaba guerritas y piratas.

Así vivió su infancia, hasta que ocurrió el salto que lo transformó en un joven de mirada y postura modernas. Tal vez, como escuchaba *rock and roll* y jazz siendo adolescente, su dibujo salió de una manera moderna y rebelde, sin pensar en la academia.

Nunca lo vi perder fuerzas con reglas académicas. Nunca lo vi hacer una figura humana con el muñeco ni con los contornos. Si dibujaba un hombre lo hacía directamente con manchones o rayados, logrando así

una proporción correcta y no completamente real.

Como su padre era guionista y periodista radial, siendo muy joven empezó a trabajar en el departamento publicitario de la Televisión Cubana, la antigua CMQ. Después trabajó en la Agencia *Siboney*, donde realizó anuncios comerciales novedosos, sueltos, empleando fotos fijas animadas.

Debe haber sido por esa época de la primera juventud en la que empezó a mirarlo todo con otros ojos. A Chagall, Paul Klee, Will Eisner, Picasso, Modigliani, Harold Foster, Abela, Steinberg, Raúl Milián, Saul Bass, André François, Milton Glasser, Piatti; a Benny Moré, a la victrola, a Miguelito Valdés, a Benny Goodman, todo mezclado con la liga insólita de la pintura de Henri Rousseau.

Fue un joven moderno y urbano, y sus comienzos en el arte responden a la vida urbana de los cincuenta y a esos ambientes de modernidad que fueron el cine y la televisión. Sus amigos eran como él: trabajadores, bromistas, y se ponían el cigarro en los labios como los policías románticos del cine negro.

Y así, con este mundo interior por estallar, llega 1959. Todo cambia. Para muchos artistas fue una explosión, y después de esta explosión siguieron épocas doradas y sombrías.

Casi toda la vida laboral de Bachs transcurrió en el departamento de carteles del ICAIC. El ICAIC fue un instituto de vanguardia cultural respetado y no sufrió de represiones extremas a nivel institucional. Estoy convencido de que mi padre siempre creó con la misma libertad y frescura. También trabajó periodos más cortos en el DOR, en la revista *Cuba* y en el periódico *Granma*. Aquí hay compañeros que pueden



Eduardo Muñoz Bachs / 1964
Retrato de Jean Paul Sartre



Eduardo Muñoz Bachs / 1967
Cartel

hablar mejor que yo de esos tiempos. Yo he hablado un poco de la llegada a Cuba y solo me queda referirme a mis recuerdos de los años ochenta y noventa, cuando andábamos todo el tiempo juntos, él, mi madre y yo.

Por las mañanas iba al ICAIC. Tenía un cubículo con las paredes de madera blanca, una mesa sobre burros, una lámpara, una radio rota y libros de dos pintores: Picasso y Otto Nagel, que no miraba ya mucho. Tenía pocas revistas de las cuales cortaba titulares para pegarlos en los carteles como textos falsos. La gente lo quería mucho; nunca escuché que alguien hablara mal de él. Subía las escaleras del edificio casi corriendo para tomar café y luego ponerse automáticamente un cigarro en la boca. Muñoz era introvertido, pero padecía una timidez que no lo marginaba de la gente, sino que, por el contrario, al ser una timidez un poco poética, mezcla de ingenuidad y despiste, caía muy bien y lo conservaba en un cándido estado de ensueño. Tenía un sentido del humor burlón, un poco negro, que nunca llegaba a ser mordiente y corrosivo; un sentido del humor poético y fantasioso.

Iba con él a todos los lugares en los que colaboraba como dibujante. Recuerdo que íbamos en guagua o en un «anchar» a *Bohemia*, a las diferentes editoriales, y que caminaba a grandes pasos, distraído, fumando, con los botones de la camisa a medio abrochar.

Trabajaba aparentemente sin dificultad. La gente podría pensarlo. En realidad, rompía muchos cartones y cartulinas. Se equivocan quienes dicen que su dibujo es ingenuo: su línea es diversa, a veces infantil y a veces tenebrosa y dramática. Cuando intentas imitarla siempre fracasas. Es cierto que tuvo un estilo reconocible, pero bajo la piel de este sello pasaban épocas que solamente puede detectar quien sienta y conozca verdaderamente su obra. En el ICAIC llegó a crear tres carteles semanales. Todas las tardes subíamos al cine para ver

una película, y yo veía a Reboiro, Azcuy, Julio Eloy, Emeria, Néstor, Juanita y *Ñiko* dormidos en las butacas.

Mi padre era lacónico con los periodistas. Algunos creyeron que se negaba a descubrir secretos profesionales cuando en realidad nunca guardó secretos o técnicas. Dijo muchas veces cómo trabajaba; y que había días que sus carteles le parecían buenos y otros días malos. Que no se sentía diseñador sino dibujante y que temía repetirse.

Nunca ejerció el magisterio. Nunca tutoró una tesis. Quizá lo habría hecho, pero no sé de qué manera, porque no podía guiar metodológicamente su trabajo instintivo. Si alguien se le acercaba lo acogía afablemente y, por timidez, quizá un poco de manera lejana. Trabajó toda su vida concentrado en sí mismo y en la gente que lo rodeaba. Trabajaba y trabajaba como sin esfuerzo. Inventaba como un niño. Muñoz Bachs, como se dice, nunca estuvo en nada.

Fabián Muñoz Díaz

DIÁLOGOS EN HOMENAJE A MUÑOZ BACHS

Ofrecidos en Jueves del Diseño (fragmentos)

Olivio Martínez:

Hay algo que quiero decir de Muñoz y que nunca se habla. Cuando llegué al ICAIC, en el año 1961, Muñoz estaba en el Departamento de Dibujos Animados y estaba revolucionando —sin darse cuenta y sin proponérselo, porque era un genio— completamente el diseño de los dibujos animados. Estaba en la misma onda de la gente de Estados Unidos que estaba revolucionando el animado. Muñoz estaba haciendo lo mismo en el ICAIC. Él había hecho el primer cartel del ICAIC, que fue *Historias de la Revolución*, que sale de un fotograma de la película, pero eso lo hace él trabajando en el Departamento de Dibujos Animados, revolucionando el diseño, con un diseño que no se hacía en ningún lado del mundo. Y hay otra cosa que quiero aclarar también: siempre se habla de Saúl Yelín como el iniciador del entusiasmo por el cartel de cine cubano y esas cosas, pero Saúl Yelín coge el cartel mucho después que ya lo había hecho Mario Rodríguez Alemán. Cuando llegué al ICAIC el que dirigía ese Departamento era Mario Rodríguez Alemán, Yelín lo

DIÁLOGOS EN JUEVES DEL DISEÑO

Ana María Muñoz Bachs:

Yo solamente quiero decir que lo extraño mucho.

Nada más que eso.

cogió después. Todo lo que hizo Yelín fue muy importante, pero es importante conocer la historia tal y como fue. Gracias.

José Papiol:

Es que se ha dicho todo ya del amigo Muñoz. Conocí a Muñoz en el año 1963-1964 en Intercomunicaciones. Cuando entré ahí ya él estaba y después —antes de mudarnos para 11 y 4— él pasa al ICAIC. Muñoz, como se ha dicho aquí, era una gente que a pesar de tener un sentido altísimo del humor era muy introvertido; él no era un gritón cubano, no era característica de él la gritería, pero era tremendamente simpático. La gente se le pegaba porque se ganaba a todos los compañeros de trabajo.

Era interesantísimo verlo trabajar... las cosas cómo las hacía, cómo construía los bocetos. Ustedes se habrán fijado que en sus carteles a él le encantaba dibujar la tipografía y no le gustaba que le pusieran la tipografía; le gustaba dibujarla, hacerla a mano. Ese era uno de sus rasgos; también el colorido. Como trabajaba con tanto color, los mismos extranjeros que se interesan por los carteles de Muñoz siempre dicen que son verdaderas obras de arte: es una obra pictórica no un afiche. Muñoz era increíble; nosotros lo recordamos —por ejemplo, cuando estábamos en Intercomunicaciones que era como en un sexto piso— entrábamos a trabajar entre 8:00 y 8:30 de la mañana, pero él pasaba más temprano. Él subía por la calle O, con el hijo mayor en los hombros porque lo llevaba para el Círculo Infantil, y nosotros asomados a los balcones le gritábamos cosas, porque la gracia era buscarle la lengua a Muñoz y él contestaba con unas barbaridades del *carajo*... [risas].

Héctor Villaverde:

Bueno, ¿queda alguien más que quiera decir algo?... ¡¡Ah...!! Ella es Ana María, la hermana de Muñoz Bachs... Bueno, Ana, cuéntenos algo de Muñoz...

Ana María Muñoz Bachs:

Yo solamente quiero decir que lo extraño mucho. Nada más que eso. [Aplausos].

ALFREDO JUAN GONZÁLEZ ROSTGAARD

(Guantánamo, 10 de mayo de 1943-La Habana, 27 de diciembre de 2004)

Héctor Villaverde:

La primera vez que vi a Rostgaard en octubre de 1962*

Los días de la Crisis de Octubre de 1962 sorprendieron a millares de estudiantes de los preuniversitarios habaneros en las montañas de la antigua provincia de Oriente, quienes participaban en la recogida de café. Junto a ellos y también procedentes de La Habana, un pequeño grupo de jóvenes creadores trabajábamos en la edición de una revista semanal dedicada a estos estudiantes. Vivíamos en la Universidad de Oriente, en Santiago de Cuba. Fue allí que vimos por primera vez los dibujos de Rostgaard: eran carteles dibujados a mano anunciando actividades de la Universidad. Desde que descubrimos sus dibujos todo el grupo quedó impactado con su ironía y sus juguetonas figuras, bastante alejadas de lo tradicional. Era, evidentemente, algo nuevo y poco visto en nuestro país. Sus personajes, figuras compuestas de una gran cabeza, ojos también grandes, pies que salían del cuerpo y si acaso unas pequeñas manos, estaban dotados inexplicablemente de movimiento y de gran expresividad. Todo estaba en función de exponer una idea clara y directa, casi siempre de carácter social. Acompañando a cada uno de los dibujos iba una gran firma, bien destacada, que intrigó a todo el grupo: AJG ROSTGAARD. Sin dudas, coincidimos todos en aquel momento, era seguramente un famoso dibujante extranjero, de visita en Santiago de Cuba.

Cuál fue nuestra sorpresa al conocer, pocos días después, que se trataba del joven guantanamero Alfredo Juan González Rostgaard, a quien invitamos a trabajar de inmediato con nosotros en la revista que estábamos haciendo y al poco tiempo a la ciudad de La Habana en la revista *Mella*. Dicen que la habilidad cuenta muy poco sin la oportunidad y Rostgaard tuvo la virtud de aprovechar bien este encuentro, comenzando así su viaje hacia La Habana y su vertiginoso camino ascendente que lo llevó a convertirse en la figura emblemática del cartel social cubano que actualmente es.

HOMENAJES

Hablando de Alfredo Rostgaard



El joven Alfredo Juan González Rostgaard

* Aparecido en 2005 en ocasión de su muerte, en la *Revista de Música Cubana*, en la cual Rostgaard publicó sus últimos trabajos.

Alfredo Rostgaard / 1962
Ilustración. Recogedor de café
durante la Crisis de Octubre



Si bien es cierto que el joven Alfredo Juan González Rostgaard no era conocido por nosotros, ni nacionalmente en el mundo gráfico, sí lo era en Santiago de Cuba. Allí se graduó dos años antes en la Escuela Provincial de Arte *José Joaquín Tejada* y gozaba de prestigio local en el mundo de las artes plásticas de la entonces provincia de Oriente.

La imagen personal del Rostgaard de 1962 era algo aparentemente opuesto a sus dibujos de aquellos años. Su figura delgada, su voz gruesa, su pelo raspado completamente (tal como usan hoy nuestros jugadores de béisbol) y sus ojos azules nos hacían recordar al personaje *Fantomas* interpretado por Jean Marais. Casi no hablaba, y era poco expresivo y solamente mantenía una gran risotada sin dejar de fumar o quizás morder su inseparable tabaco, lo que le daba un remate simpático a su figura. Una mirada más profunda a su imagen nos reveló, años más tarde, su oculta intención de divertir a los amigos con su presencia como uno de sus recursos favoritos.

Larga es la historia de su obra, pero como sucede con muchas de las grandes figuras que trascienden en el arte y la cultura, siempre supo mantenerse apegado a los principios que le dieron origen. A partir de los años 60 vi innumerables veces a Rostgaard y sus diseños y ambos fueron fieles a ese gran secreto de su triunfal trayectoria: la feliz conjunción del humor, la sátira y el estilo directo de comunicación.

Tenemos una gran deuda con Saúl Yelín

*Fragmentos de testimonio de Alfredo Rostgaard para el libro El Cartel de cine cubano 1961-2004**

**El Cartel de cine cubano
1961-2004,*
Editorial *El Gran Caíd* S.L.
Madrid, España, 2004.

Lo primero que recuerdo de aquellos años es a Saúl Yelín, sin el que no sé si podría haber cuajado el cartelismo del ICAIC; pienso que, en su honor y en agradecimiento por todo lo que hizo, el concurso de carteles del ICAIC debería de llevar su nombre y no el concurso de

documentales. Saúl Yelín fue el gran hacedor de todos estos carteles. Siempre he planteado a mis alumnos que no es suficiente solamente con tener talento. El cartelismo es una especie de trabajo colectivo en el que, como en la arquitectura, juega un papel muy importante el que decide, el que encarga, porque desgraciadamente ningún diseñador posee imprentas; estás a expensas de la libertad del encargo y lo que a uno le posibiliten hacer. Yelín en esto era un tipo formidable, seleccionaba personalmente los carteles.

Nosotros, los cartelistas, al igual que algunos diseñadores, no estábamos en plantilla del ICAIC, sino que éramos *freelance* (cobrábamos 50 pesos por obra). Veíamos las películas, presentábamos bocetos de 6 por 9 pulgadas y él decidía personalmente los que le gustaban. Siempre fue muy respetuoso, jamás sugirió un cambio de color, nos daba libertad absoluta y eso determinó gran parte de la obra del ICAIC en cuanto a los carteles. Incluso creo que influía en personas que no tenían un gusto personal, influía y ayudó mucho a que se aprobaran carteles que, en realidad, dependían del director del film.

En mi caso sucedió así con Santiago Álvarez. Hice todos los primeros carteles para sus documentales, antes de que tendiese a un barroquismo que no era mi estilo.

El problema es que el cartel tiene su propia peculiaridad. Hay personas que no tienen esa facilidad de elegir, de seleccionar un buen cartel y así, aunque quiero mucho a Alfredo Guevara, creo que no tenía esa habilidad para seleccionar un cartel. Es una pena, y tal vez por ello el Festival de Cine Latinoamericano no tiene un cartel extraordinario que lo defina y lo identifique. Sin embargo, Yelín tenía una visión extraordinaria para el cartel y por eso el cartel cubano dependía de él.

Los primeros carteles del ICAIC eran de colorido clásico, de grises y tonos pastel. Con Yelín comenzaron a utilizarse los colores directos y puros, gracias a lo cual surgieron cartelistas como Reboiro y otros diseñadores de la época que utilizaron esos colores. El cartel, a partir de entonces, se identificó con ese colorido. Tenemos, por lo tanto, una gran deuda con Saúl Yelín.

Al principio asistíamos a la exhibición de la película y teníamos una semana para presentar el proyecto a Saúl. Él escogía, decidía

o desaprobaba. En cada oportunidad presentábamos un solo proyecto y él tenía tres oportunidades para aprobar o desaprobarnos; seleccionaba y jamás modificaba. Era la época en que estábamos Muñoz Bachs, *Niko*, Reboiro, Azcuy y Julio Eloy, un grupo pequeño; no recuerdo si aún estaba Morante, porque permaneció con nosotros durante la primera etapa, pero luego se marchó.

El trabajo era sencillo: presentábamos bocetos originales y luego, como ya dije, se decidía por el mejor. Ha habido muchas discusiones sobre la definición de qué es realmente un original. Para mí un original es aquel que refleja, que muestra las intenciones que se pedían. Eran pequeños bocetos, se hacían directamente a mano alzada, se ponían los colores que llegaban y el texto era simulado. Cuando estaba aprobado, el ICAIC los ampliaba y los mandaba a imprenta a cerrar los textos.

Personalmente, nunca he sufrido ninguna presión política y menos en el ICAIC. Saúl Yelín asumía todos los problemas que podían derivarse de un determinado tipo de cartel. Éramos conscientes de que, en otras instancias, había grandes discusiones sobre nuestros carteles, pero nosotros no participábamos en ellas. Lo cierto es que nunca nadie nos dijo que hiciésemos de tal forma o de tal otra las cosas.

Muchas veces fui al cine a ver películas simplemente por el cartel, que era una obra maestra y, sin embargo, la película no lo era. En mis carteles siempre intenté plasmar la idea que transmitía el director. Todos trabajábamos para plasmar la mejor de las posibilidades, no nos limitábamos pensando que el público no iba a entender el cartel, nunca tuvimos problemas en ese sentido.

Me gustan mucho los que diseñé para el Noticiero [ICAIC Latinoamericano], porque es muy difícil decidir realmente qué cartel es solamente cinematográfico o político. Al final es plena mezcla. En Cuba, en aquellos años, estaba íntimamente fusionado lo político y lo cinematográfico.

La forma de hacerlos o de pensarlos variaba según la circunstancia y el momento. Muchas veces no se inventa, sino que se descubre. En *La canción protesta*, por ejemplo, un actor con una rosa es una referencia universal, porque casi todo el mundo ha tenido la desagradable experiencia de ir a arrancar una flor y ser herido por ella: es un símbolo artís-

tico del amor, de que la belleza hay que protegerla. Muchas veces, es tan obvia la solución que da pena apropiársela. No sé cuántos carteles hice, quizá unos 200, menos que Muñoz Bachs. El último cartel no lo he hecho todavía. El penúltimo es el que he hecho para un documental sobre Celia Cruz realizado en el 2004.

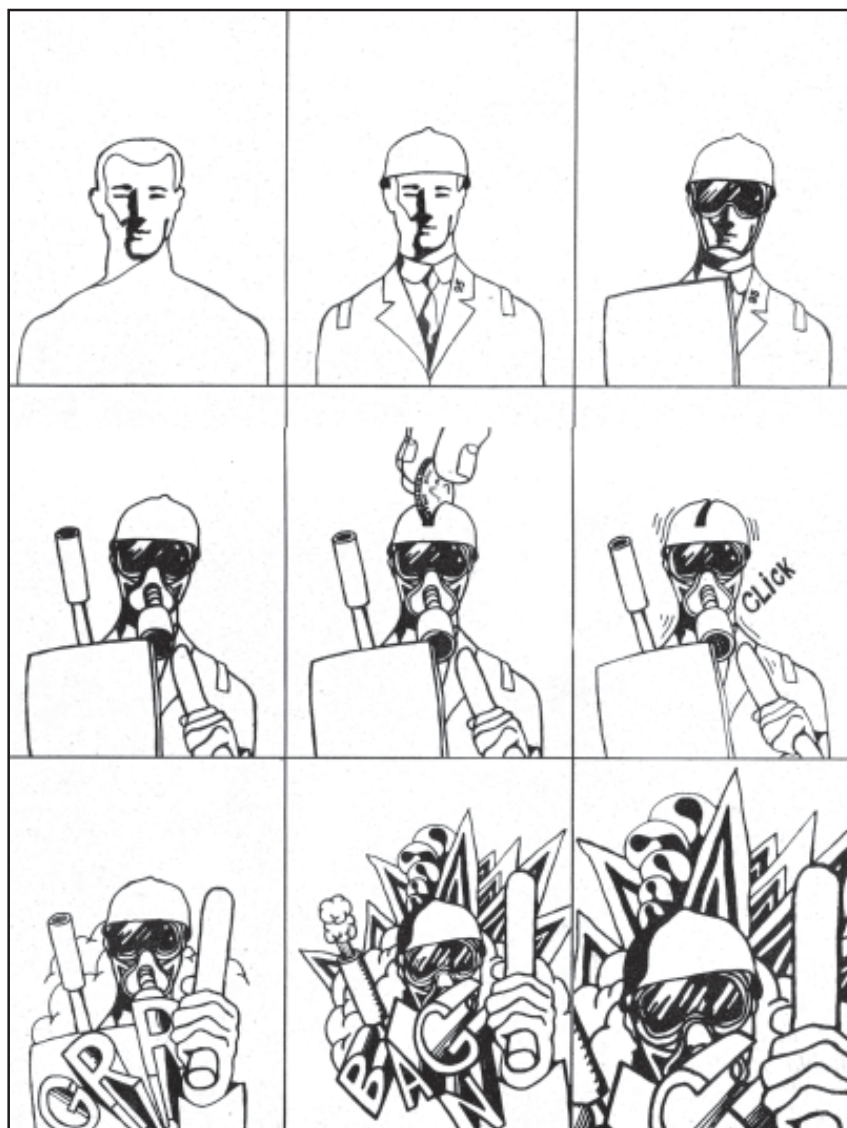
Nací en Cuba, en Guantánamo, en 1943, el 10 de mayo. Mi padre era chino-cubano, mi madre cubana y mi abuela jamaicana. Mi apellido es de origen danés, lo tenía mi abuelo que era mexicano. Tengo, pues, una mezcla explosiva. Estudié la primaria en Guantánamo, donde mi madre era licenciada en pedagogía. Cuando llegué a sexto grado, mi madre, que era una mujer con mucha ambición, vio que tenía inclinación por la pintura, así que, como en Guantánamo no había escuela de arte, nos mudamos a Santiago de Cuba para que pudiese acudir a las clases.

Eran unas escuelas muy particulares, porque eran copias de las academias francesas desde hacía dos siglos. Estudiábamos dibujo y pintura, y el dibujo lo aprendimos copiando modelos griegos y romanos. Nos dimos cuenta de que aquello era una locura, un atraso, porque el arte moderno solo se estudiaba hasta el postmodernismo y el impresionismo. Picasso no existía. Había, sin embargo, gente muy particular que hacía cosas experimentales e incluso existía una tendencia a hacer cosas abstractas. Así que, de esta manera, descubrí que no tenía sentido ser pintor profesional, era absurdo.

Dentro de Cuba, al cartel no se le daba mucha importancia: además de nosotros le interesaba a la Casa de Américas y a unos pocos más. No había realmente una misión de llevarlo a un museo o a un archivo. Lo importante no era conservarlo ni guardarlo, sino resolver el problema de comunicación. No había conciencia de la trascendencia de una obra de arte. Incluso gran parte de las primeras impresiones se han perdido por mala conservación. El ICAIC apenas posee unos pocos y la Biblioteca Nacional empezó muy tarde su tradición de conservar carteles, ya que no se valoraban. Fue una metedura de pata, lo cual da mucha más trascendencia a estudios como el que aborda este libro.

No me gustaría terminar sin recordar la gran importancia que tuvo la labor de los impresores. Por ejemplo, muchos carteles de Azcuy son serigrafía trazo por trazo, fueron calados a mano. Los impresores eran

profesionales que trabajaban muy cuidadosamente. Hoy, la impresión de carteles realizados de esta manera está en peligro. Se trataba de una profesión, digamos, parecida a la de un orfebre. Eran impresos artísticos que calaban a mano, un calado con seda sensibilizada. Ahora es otra.



Alfredo Rostgaard / 1967.
Ilustración para la revista
Tricontinental

JOSÉ GÓMEZ FRESQUET (FRÉMEZ)
(Regla, La Habana, 1939-La Habana, 2007)

La verdad puede convertirse en un juego de espejos*

Tratando de emborronar cuartillas para opinar sobre el diseño gráfico cubano, más preciso, sobre el cartel cubano después de 1959, me llegó una ráfaga de nostalgia aguda. Todos los que vivimos los sesenta veneramos al maestro Kurosawa. En esos años soñamos, muchos sin atrevernos a confesarlo, con ser modernos samuráis para defender a los pobres y castigar a los malos.

Los esquemas de buenos y malos de las películas de indios y *cowboys* se estremecieron hasta sus cimientos. El *Rashomon* de Kurosawa, además de fascinarme, me enseñó que las visiones suelen ser muy elusivas y que la verdad puede convertirse en un juego de espejos. Y llegar tiempo después convertida en un *Frankenstein* de sí misma.

Primera visión

La llamada escuela cubana del cartel nunca existió, solo fue un grupo que tenía antecedentes de la publicidad capitalista. Este grupo, auxiliado por ejecutivos de cuentas, que eran el canal comunicador entre el todopoderoso cliente y la agencia encargada de complacer los deseos de «el que paga manda». Estos fueron los cimientos del cartel cubano de la Revolución.

Segunda visión

Como siempre, hubo excepciones para confirmar la regla, hay algunas que quisiera citar: la primera es Alberto *Korda*, quien logró imponer un estilo fotográfico personal y conquistar un espacio muy personal en el mercado; después está el maestro de todos nosotros: Raúl Martínez. Conocí sus trabajos para la OTPLA,¹ una publicidad con color y sabor cubanos. El maestro Luis Martínez Pedro también estuvo muy ligado a esa agencia.

Dejo para el final al fundador de una dinastía de diseño cuya huella podemos encontrarnos en cualquier lugar de Cuba, en un cartel, en la

HOMENAJES

Hablando de *Frémez*

*Texto publicado en
La Gaceta de Cuba, en
marzo-abril de 2006.

1 - Siglas de la Organización
Técnica Publicitaria
Latinoamericana, dirigida por
Raúl Gutiérrez Serrano y Luis
Martínez Pedro.

portada de un libro o en una multimedia, el viejo Mario Masvidal,² hombre de talento y oficio sin límites, que le brindó a un inmigrante de un lejano pueblo marino, no solo sus experiencias, sino algo mucho más preciado, su amistad.

2 - Mario Masvidal (Camagüey,
15 de mayo de 1918-La Habana,
9 de junio de 1967).

Tercera (y última visión)

La Revolución Cubana desató la imaginación de varias generaciones de artistas plásticos que no lograban un espacio digno en el pasado que comenzó a ser liquidado en la Sierra Maestra.

En el resto del mundo también soplaban vientos de renovación: la guerra en Vietnam, los *hippies*, *Sargent Pepper*, Lennon y la revolución sexual, y sobre todo la llegada de un lenguaje plástico (*Pop Art*) que estaba en estrecha comunión con un mundo que se estremecía y gritaba pidiendo cambios urgentes.

Todo esto nos influyó y a la vez influimos. Nuestros carteles se convirtieron en un paradigma artístico para todo el que aspiraba a cambiar el mundo, buscando un espacio a la dimensión humana.

El mundo de hoy es mucho más injusto que el de los sesenta, por eso estoy firme-

mente convencido de que nuestro aporte es mucho más necesario que entonces.



Frémez /1966
Ilustración

Frémez, 2006



Frémez / 1967
Montaje gráfico



Frémez /1967
Cartel





Frémez / 1973
Montaje gráfico

CAPÍTULO II

*El entorno del
diseño gráfico
en los sesenta*

REALIDADES, DEBATES, CRÍTICAS E INFLUENCIAS

*La ilustración y el
diseño gráfico
marchaban muy
unidos*

1- Intervención en la revista
Cuba de julio de 1969,
p. 23.

2 - Filme del ICAIC de 1966
dirigido por Tomás Gutiérrez
Alea (*Titón*).

A partir del triunfo de la Revolución en 1959, el diseño gráfico cubano conquistó resueltamente un lugar jamás visto dentro de las artes visuales cubanas. Nunca una disciplina dentro de ese campo había experimentado un desarrollo tan amplio como el alcanzado vertiginosamente por nuestro diseño gráfico en esos primeros años. Esto es un hecho reconocido. Pero en ocasiones sucede que algunos sucesos históricos, como es el caso, tienden a simplificarse haciendo que la realidad evidente y palpable se idealice y se convierta en leyenda, aparentando que todo es obra solamente de unos pocos creadores o que sucedió casi mágicamente sin antecedentes, influencias o sin contradicciones ni contratiempos.

La exploración de nuevos lenguajes siempre ha sido y será una constante en los diseñadores en cualquier época o país. Ahora sigue sucediendo igual, lo que las influencias visuales son diferentes y abarcan muchos medios y soportes en los que la tecnología es decisiva, por ello es comprensible que ante el influjo apabullante de la industria cultural, algunos no puedan definir las con claridad y otros aparenten no preocuparse demasiado. Pero lo que sí debo dejar claro es que, desde los primeros años de la Revolución, esta fue una notable y amplia preocupación y la búsqueda de nuevas expresiones y estilos resultó algo usual, apremiante y generalizado; entonces unos y otros intercambiaban sus experiencias.

En aquel momento hubo numerosos debates, críticas e intercambios de opiniones acerca de algunas de estas realidades, varios de los cuales se publicaron. Nunca faltaron señalamientos, específicamente acerca de la influencia de la etapa que se conoció popularmente como los años del «brazo fuerte». En 1961, el escritor Edmundo Desnoes publicó un artículo criticando esa tendencia en una serie de carteles para el Primero de Mayo.¹ También en algunas escenas del filme *La muerte de un burócrata*² se reflejan magistralmente estas tendencias.

Algo que por conocido no debemos dejar de mencionar es que existieron notables antecedentes e influencias del diseño gráfico cubano que lo han unido al desarrollo del arte cubano mucho antes de que el concepto de diseñador gráfico fuera concebido. Por ello, el «arte comercial», «dibujo comercial», «dibujo publicitario», «diseño

informativa», «diseño de comunicación visual» o diseño gráfico como nosotros preferimos llamarlo, ya que se ajusta más a las proyecciones sociales de la Cuba de hoy, tiene una notable historia digna de reiterarse. Estos antecedentes conformaron una fuerte tradición que, consciente o inconscientemente, influyó a los actores principales de este proceso iniciado en 1959.

Los fundadores de este heterogéneo grupo, compuesto en forma muy diversa, tenían una buena calificación y poseían una formación cultural y académica muy superior a la que existía en esos años en muchos países de la región. Aunque algunas figuras destacadas del movimiento fueron autodidactas, no lo fue la mayoría, que había estudiado artes plásticas, publicidad o dibujo comercial.³ Era imposible que entonces tuvieran los conocimientos de teorías del diseño y la comunicación visual que fueron creadas décadas después.

El éxito nacional e internacional alcanzado por el diseño gráfico cubano en esa época ha creado mitos e interpretaciones de cómo estos creadores alcanzaron ese nivel de calidad tan destacado en un tiempo tan breve. Algunos piensan, apropiadamente, como otros han dicho, que fue producto de las condiciones favorables y la acertada política de las instituciones creadas desde los inicios de la Revolución, pero pensar que fueron solo estos argumentos no nos dará una idea más exacta de lo sucedido. Es necesario mencionar, al menos brevemente, algunos importantes antecedentes que ocurrieron al menos en el siglo XX, para no ir demasiado atrás, que conformaron la historia; sin esta tradición no hubiera sido lo mismo.

Algo importante fueron los gráficos cubanos surgidos en décadas anteriores y las influencias indirectas de individualidades como Enrique García Cabrera,⁴ Conrado W. Massaguer⁵ y otros. No podemos olvidar revistas como *Social*⁶ excelentemente diseñada para su época y *Orígenes*⁷ de gran sobriedad, muy cuidada en su impresión, composición tipográfica y magníficas ilustraciones.

El influjo que ejerció el desarrollo de la pintura moderna cubana desde sus inicios y, más tarde, las artes plásticas internacionales en movimientos como el *Op Art* y el *Pop Art*, de gran vigencia en aquellos años, y también el entorno del diseño dentro del mundo de

3 - En los años cincuenta había numerosas escuelas de Dibujo Comercial. En esa época los actuales diseñadores gráficos eran considerados dibujantes comerciales. Una de las escuelas más conocidas fue *Martin Studio*. Su propietario, el diseñador Isidro Martín, permaneció en Cuba, fue miembro de la UNEAC y trabajó en el Instituto Cubano del Libro hasta su jubilación.

4 - Conocido pintor e ilustrador. En las primeras décadas del siglo XX, fue director de la Academia de Bellas Artes *San Alejandro*.

5 - Dibujante, publicista, caricaturista y editor. Nació en Cárdenas el 3 de marzo de 1869 y murió en La Habana, en 1964.

6 - Revista *Social* (1916-1933; 1935-1938).

7 - Revista *Orígenes* (1944-1956), publicación dirigida por José Lezama Lima (1910-1976) que dio nombre a un grupo que tendría una enorme influencia en la vida cultural cubana.

8 - El entorno de las agencias de publicidad incluía varios establecimientos dedicados a dar servicios a estas entidades. El Taller de tipografía y fotograbado de *Álvarez y Saurina*, en la calle Bernaza, y el estudio fotográfico *Buznego*, situado en las calles O y 23, que luego pasó al Instituto Cubano del Libro, continuaron dando servicio a los diseñadores hasta los primeros años de la Revolución, por solo mencionar dos de los más conocidos.

9 - Librerías como *La Bohemia Bookstore*, en la Calle Neptuno No. 60; *Orbe*, en Galiano No. 556, y *La Casa Belga*, en la Calle O'Reilly, usualmente vendían estas publicaciones hasta los primeros años de los sesenta.

10 - Tadeusz Jodlowski, diseñador y profesor de la Academia Superior de Artes Plásticas de Varsovia, Polonia, fue asistente del famoso diseñador y profesor polaco Henryk Tomaszewski, visitó La Habana en 1965 y ofreció

la publicidad comercial,⁸ en los años cincuenta, no deben quedar sin mención.

La ilustración y el diseño en Estados Unidos eran disciplinas que se relacionaban entre sí y que experimentaban notables transformaciones a fines de los cincuenta y parte de los sesenta. Estos cambios eran conocidos y sin dudas influían en Cuba, pues algo muy parecido sucedía en esos años entre los diseñadores cubanos en que ambas especialidades eran casi la misma cosa, en parte debido a la atracción que ejercían en el mundo del diseño publicitario y la ilustración criollas figuras como Saul Bass, Ben Shann, Henry Wolf, Saúl Steinberg, David Stone Martin, Andy Warhol, que eran muy admirados en nuestro entorno, a través de las revistas y anuarios que venían de ese país y circulaban en La Habana⁹ hasta comienzos de los sesenta. En el cartel político de los primeros años, digamos hasta 1963, 1964, es la época llamada «panfletaria», cuando se afirma que existió una influencia del realismo socialista y en mi opinión también del cartel español de los años de la Segunda República Española y la Guerra Civil, cuyos carteles quizás eran más conocidos en Cuba que los de la Rusia soviética.

Más tarde, a partir de 1965, con el curso que impartió en el ICAIC el diseñador polaco Tadeusz Jodlowski¹⁰ y de la Exposición de Carteles polacos en La Habana en ese mismo año, es que puede notarse una influencia mayor del diseño polaco.

Tony Évora, uno de los primeros diseñadores de *Lunes de Revolución*, confiesa con profesionalidad estas influencias al diseñar ese semanario cuando dice:

«...en *Lunes* tuve total libertad para jugar con los conceptos gráficos Dada, surrealistas, De Stijl y constructivistas, que me fascinaban. También estaba influenciado por los ilustradores norteamericanos del *Push Pin Studio* (fundado en 1954), particularmente *Seymour Chwast* y *Milton Glaser*; por los logos de *Saul Bass*; los juegos tipográficos de *Herb Lubalin* y otros, sin olvidar la escuela cartelística polaca con *Tomaszewski*, *Lenica* y *Swierzy*».

El maestro del diseño cubano Raúl Martínez, en una mesa redonda celebrada en 1969, explica francamente la idea básica y central de esta realidad:

«Es lógico que sin una tradición directa, con un lenguaje en formación, con la continua búsqueda, no quede más remedio que acudir al patrimonio universal y tomarle en préstamo o apropiarse directamente de tal o cual pauta para ayudar a que ese lenguaje nuestro vaya construyéndose. De ahí que nuestra calidad sea alta pero mimética, de lo cual podemos excusarnos.»

A veces las verdaderas y trascendentes enseñanzas de un proceso como este se diluyen, se idealizan y se convierten en hechos poco creíbles, por lo que es necesario reconocer con sinceridad las influencias que se posean, que de ninguna manera devalúan a un diseñador y más bien lo enaltecen.

Añado otros testimonios de diseñadores y especialistas para profundizar en esta problemática que estuvo muy vigente en los sesenta.

Alfredo Rostgaard

Fragmentos de su testimonio para el libro El Cartel de cine cubano 1961-2004

El cartel es un misterio, tiene incluso independencia. Hay carteles que son libres e independientes de la alteración. Por eso siempre nos impresionó mucho, entre los diseñadores norteamericanos, Saul Bass, porque *Buenos días tristeza* (Otto Preminger, 1957) y otros carteles suyos eran extraordinarios, obras maestras. Sin embargo, nosotros tuvimos mucha influencia de Saúl Steinberg. Han salido artículos en los que se dice que tenemos mucha influencia de Steinberg y de diseñadores norteamericanos, aunque la mayoría de ellos eran nacionalizados llegados de otros países.

Mis principios vienen tanto de Bass como de Steinberg y también de la canción protesta, de la sencillez, del impacto visual, de la fácil comprensión. Se trata de que el cartel sea un obsequio, una agradable sorpresa,

un seminario en el ICAIC sobre diseño de carteles a diseñadores de diferentes organismos. Posteriormente, en Varsovia, fue profesor de los diseñadores cubanos que estuvieron en esa Academia. Visitó otra vez La Habana en 1986 invitado por la UNEAC y expuso sus carteles en el Museo Nacional, junto a los de Shigeo Fukuda y Jorge Frascara.

pero sobre todo que se comprenda, que sea sencillo, pero no elemental. No ha habido grandes cambios en lo que he hecho a lo largo de mi vida.

Reconozco que hemos subestimado la tipografía, entonces se consideraba entre nosotros que una buena idea se conseguía con una buena imagen, la tipografía era secundaria. Nunca se me ocurriría hacer un cartel totalmente tipográfico. No había interés, la tipografía no se consideraba un elemento importantísimo. Hoy día es más importante la imagen que el texto, incluso tenemos carteles en los que no hay tipografía.

La labor de cada cartelista era completamente aislada e independiente, conocíamos el estilo de los demás y había una gran competencia. Sabíamos qué podía hacer *Ñiko*, qué podía hacer *Azcuy*... pero eran soluciones personales y aisladas, nunca se discutía entre nosotros.

Tony Évora

Opiniones para la revista Revolution et/and Culture en 1967

El desarrollo superficial de los artistas jóvenes —influidos al comienzo por la publicidad norteamericana y después por el diseño gráfico europeo— es en mi opinión una de las cosas fundamentales a tener en cuenta en el estudio del diseño gráfico cubano.

Después de 1959 fuimos realmente capaces de llegar a las personas. Después de ocho años (se refiere a 1967), podemos medir los logros de nuestros diseñadores. Aunque su trabajo tiende a veces a ser superficial y a que carecen de un método o de actividad consciente al resolver un problema gráfico, ellos son en general serios y devotos en lo que hacen.

Tony Fernández Reboiro

Fragmento del testimonio enviado desde Madrid

Siempre me ha gustado provocar y me dediqué, con la poca información que conseguía, a hacer carteles en los estilos del «imperialismo», como se denominaba a todo lo que viniera de occidente, de la cultura burguesa.

Hice carteles pop, sicodélicos, art decó, *hippies*, etcétera. Fui atacado una vez más por mis compañeros pues, según ellos, esos carteles no



Text: Luis Agüero/Reynaldo González. Photos:
Luis Chamosa.

CUBAN GRAPHIC DESIGN

This account of Cuban graphic design has been made possible due to the collaboration of some of our best designers. They have offered us the necessary information and the result is an outline which will be helpful for future studies on this subject. Cuba now begins a most promising period in design thanks to opportunities never enjoyed before. To come to conclusions would be too premature.

LE DESSIN GRAPHIQUE

L'information que nous vous apportons sur le dessin graphique à Cuba a été réalisée avec la collaboration de nos meilleurs dessinateurs. Le résultat: une esquisse pour des études ultérieures sur ce thème. Dans le domaine du dessin Cuba entre maintenant dans une étape riche en promesses, avec des possibilités qu'elle n'a encore jamais connues. Il est encore un peu tôt pour tirer des conclusions.

91

eran correctos ni tenían nada que ver con la película en cuestión. En una reunión en la Escuela de Humanidades de la Universidad de La Habana, mis propios compañeros me atacaron como que no era «políticamente correcto» mi mensaje a la juventud.

Nunca creí que el aspecto formal de un cartel tuviera que depender de ninguna ideología. Estos eran los que más gustaban a los jóvenes y los buscaban para colocar en sus habitaciones. Eran las izquierdas americanas y europeas quienes usaban estos estilos. Se me llegó a pedir un cartel para la «Brigada Venceremos», conjunto de jóvenes norteamericanos de izquierda que iban a Cuba a cortar caña. Lo hice en estilo *hippie*, claro, para su distribución exclusiva en USA.

Héctor Villaverde / 1967
Doble página e ilustración
revista *Revolution and / et
Culture* dedicada
al diseño gráfico.



Alfredo Rostgaard / 1966
Viñeta Op

Félix Beltrán

Opiniones para la revista Revolution et/and Culture en 1967

No creo que exista todavía un estilo cubano, porque todos queremos que nuestro trabajo refleje las modas prevalecientes: *Op*, *Pop* y otras tendencias. Debemos explorar las características nacionales existentes y encontrar una solución a la necesidad de estar en contacto con el público. Pienso que el problema principal no es lograr un estilo cubano sino hacer ese estilo efectivo. Esto es muy importante porque a través del diseño gráfico el público se familiariza con símbolos y señales que educan su capacidad de recepción, influyen y desarrollan su sentido estético.

Olivio Martínez

Testimonio publicado en la revista Santiago en 1971

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 todos los demás carteles, a los que tanto se parece todavía el cartel cubano.

Rafael Morante

Fragmento de su testimonio en Jueves del Diseño

Muchas veces se ha hablado de que los cartelistas de principios de los sesenta teníamos una gran influencia de los carteles polacos, yo creo que esos son palabras que se inventan después. Son teorías que surgen después porque yo, por lo menos, confieso que no había visto en mi vida un cartel polaco hasta que, precisamente, empezamos a trabajar el cartel de cine. Todos nosotros veníamos de la publicidad como se ha dicho, y si teníamos alguna influencia era de los carteles norteamericanos, especialmente de un diseñador que fue tan importante y tan revolucionario que ni siquiera llegó a crear escuela, que fue Saul Bass. Saul en los años

cincuenta revolucionó totalmente la concepción del cartel y los créditos de películas.

Él llegó a momentos de síntesis casi absoluta en sus carteles y esa podría ser no la influencia, pero sí las ganas de hacer algo que se acercara ligeramente al trabajo de ese hombre. Pero lo cierto fue que la misma circunstancia, la del volumen de trabajo, la rapidez con que teníamos que trabajar, nos llevó a hacer un cartel de cine distinto.

Cristina Figueroa Vives, joven curadora cubana, a propósito de la influencia del *Op Art* y el *Pop Art* en el diseño cubano

Fragmentos de sus palabras en el catálogo de una exposición en Casa de las Américas en el 2009

[...]

El grado de actualización de los diseñadores con las corrientes óptico-cinéticas internacionales y lo atractivo de sus postulados como impacto visual para la comunicación, propiciaron una producción que hoy nos permite estudiarla y valorarla como una tendencia bien perfilada en nuestro medio gráfico.

Aun cuando desde mediados de los sesenta ya aparecían algunos ejemplos —fundamentalmente en ilustraciones de revistas— fue en los setenta cuando se aplicaron con mayor impulso y criterio las soluciones formales de este movimiento en carteles, discos, diseño editorial y las ilustraciones que le acompañaban.

Muchos aciertos definieron estas propuestas: una original concepción de la relación forma-contenido y un agudo nivel de conceptualización y metáfora. Pero existió la inevitable asimilación mimética de lo foráneo: el uso indiscriminado del *moiré* y la insistente utilización de ciertos recursos visuales de manera reiterativa.

Junto a esta explosión óptica, el *Pop*, otra de las vertientes del momento, encontró un espacio para dialogar de manera armónica. Los diseñadores tomaron de ambos los recursos más apropiados para cada propuesta: del *Pop* el colorido, del *Op* la forma.



Darío Mora / 1967
Viñeta Op



Alfredo Rostgaard / 1966
Viñeta Op para el Ballet

[...]

Por su inminente necesidad de comunicación efectiva e inmediata, dentro del cartel político o de bien público la influencia óptica fue escasa. En ellos no eran pertinentes las medias tintas en el mensaje. Por el contrario, el cartel de promoción cultural podía navegar libremente dentro de juegos formales y conceptos más abstractos. Fue en esta cartelística donde mejor se adaptaron los fundamentos del lenguaje óptico. Con este enfoque, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el Consejo Nacional de Cultura (CNC), el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y la Casa de las Américas, ampararon las mejores propuestas del período.

[...]

No es casual que en Cuba las influencias del *Op* se manifestaran en el diseño gráfico y no en la pintura. Internacionalmente la mayoría de los artistas ópticos provenían del campo del diseño y la publicidad, profesiones que ofrecían las herramientas eficaces para la aplicación de los presupuestos ópticos cinéticos. En nuestro contexto no fue distinto.

Nelson Ponce: Estamos marcados por una doble influencia

Fragmentos de su intervención en Jueves del Diseño

[...]

No conocía el ISDI, el diseño me interesó a posteriori. A mí lo que me interesaba era dibujar, como a casi todos los niños, y obviamente en mi historia estaba eso de caminar por las calles y ver los carteles que se hacían de la mayoría de estos diseñadores que aquí se han mencionado.

Después, cuando entro al Instituto (ISDI), se revierten un poco determinados procesos de mi sensibilidad hacia estas piezas, porque el Instituto de Diseño no es que haya despreciado este trabajo anterior, sino que tiene otra línea de trabajo y de enseñanza.

Nos empiezan a enseñar cosas —y es una contradicción que todavía persiste en la mayoría de los que tienen que ver con nuestra disciplina—

sobre la típica y consabida discusión de que si el diseño es arte o no, algo que no vamos a traer a colación porque sería el acabose. Y, dentro de esto, determinados detalles como el distanciamiento del diseñador con la pieza que propone al público, o sea, que el diseñador no es más que un codificador y un intermediario entre un mensaje que intenta emitir alguien y un receptor. O sea, que el diseñador es como un especialista que tiene el dominio de determinados recursos gráficos y es capaz de codificar en pro de una comunicación neta donde hay que dejar al margen todos estos manierismos y demás que, supuestamente, eran una contaminación de las artes plásticas.

Cuando entro al ISDI me encuentro con este modo de ver el asunto, que fue algo bastante problemático y todavía lo es para mí. Y entonces veía por otro lado que los diseños de Muñoz Bachs eran aplaudidos no solamente aquí, sino en el mundo entero.

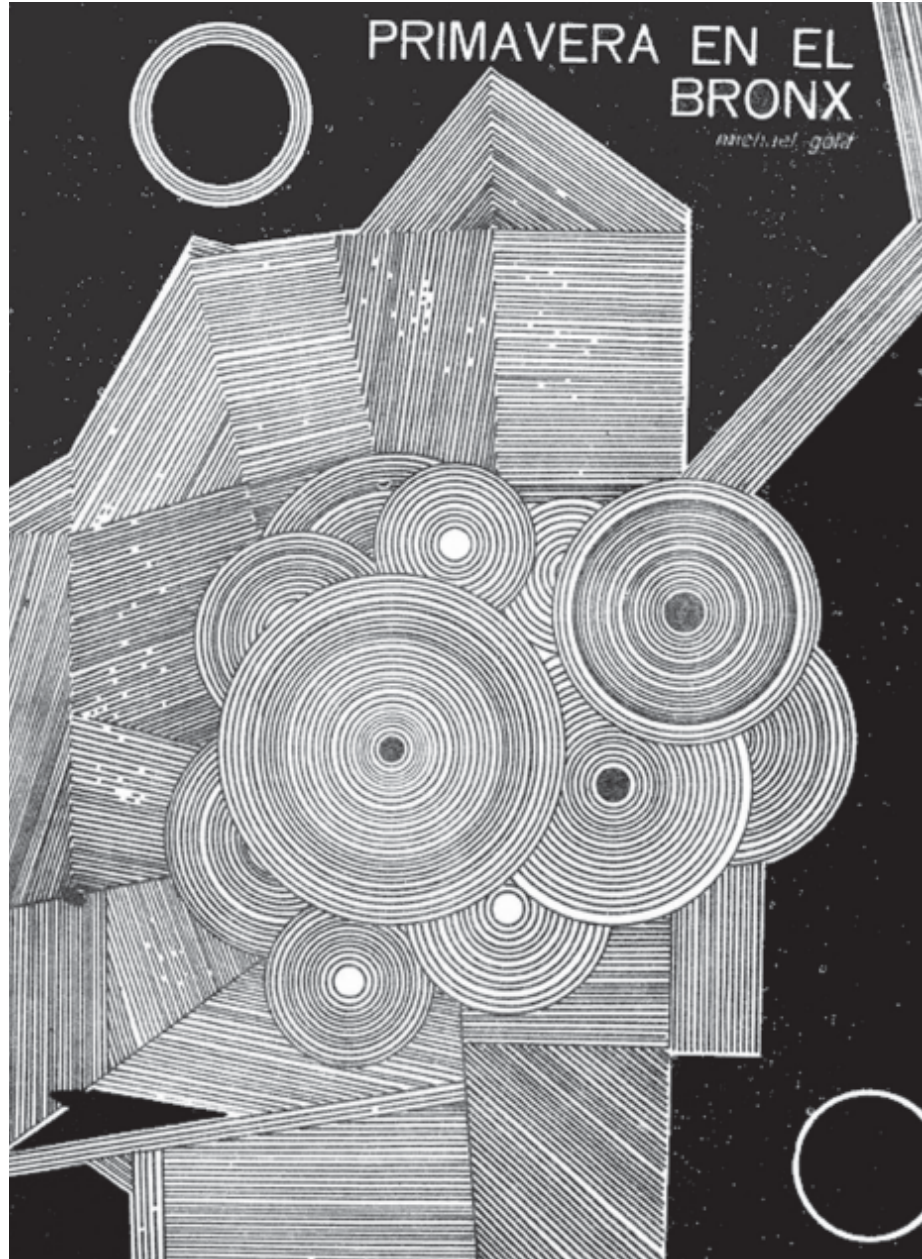
Entonces, por otro lado, estaba la referencia que tenía de mis estudios. Lo que me enseñaban era que lo que hacían Muñoz Bachs, Reboiro —y buena parte de los diseñadores cubanos—, tal vez, era como un craso error.

Entonces, a quiénes de los que estamos sentados aquí nos ha quedado como tarea pendiente —que todavía estamos en esa tarea— ir esclareciéndonos un poco ese dilema. A mí me empieza a interesar otro tipo de cosa como la ilustración, y tal vez como diseñador no sea de los «altamente» racionales.

Creo, por otro lado, que es una cuestión de extremos. Ningún diseñador, ningún individuo puede producir una obra sin que esté presente, de alguna manera, quién es él. O sea, sus vivencias, su cultura visual, en qué medio se desenvuelve. Creo que esa visión que nos enseñan en la escuela de estar desprovistos totalmente de cualquier elemento que pueda



Héctor Villaverde / 1969
Portada de la revista *Cuba*,
dedicada al diseño gráfico.



Alfredo Rostgaard / 1965
Ilustración Op Art

identificarse con un diseñador es, en principio y desde una perspectiva materialista, imposible, porque cada individuo es un ser social —sea diseñador o no— y evidentemente salen cosas de sus vivencias, de sus conocimientos.

En fin, que es un dilema para todos los que estamos aquí sentados. Tenemos otro dilema: muchas veces nos ríen la gracia y dicen: ¡ese cartel es tuyo! Y uno responde: sí, sí, sí. La gente disfruta en alguna medida la posibilidad de descubrir que el cartel es tuyo o no.

Esas son cuestiones que están sobre el tapete y que es hartito complicado para casi todos los diseñadores jóvenes que tenemos esa dualidad. O sea, por un lado, la fuerte tradición cartelística que existe en Cuba y, por la otra, la formación que tenemos del Instituto —sobre todo en algunas épocas un poco más recalcitrantes—. Creo que se ha seguido un poco esta política de racionalidad en un extremo casi enfermizo.

A nosotros no nos corresponde evaluar ese tipo de cosa, aunque siempre es bueno reflexionar en torno a este fenómeno, ¿no?

Básicamente, la mayoría de los diseñadores jóvenes estamos marcados por esa doble influencia de los diseñadores que apreciamos, que admiramos mucho, y de la formación que tenemos que es bastante dúplex en ese sentido y que en alguna medida castiga a aquel que... Hay varias terminologías que tienden a calificar despectivamente determinadas direcciones que toman algunos diseñadores.

[...]

Pienso que lo que sí es importante es que los diseñadores tengamos un poco de sentido común y una idea más o menos clara de qué es lo que hace falta en determinadas circunstancias. Y en ese camino, bueno, nos equivocamos —porque todos los que estamos aquí nos hemos equivocado muchas veces— y hemos acertado otras tantas.

Pienso que ese período del diseño gráfico que se hizo aquí es glorioso porque, justamente, se hicieron muchas cosas y, tiene que haber muchas cosas malas, pero lo que pasa es que la historia es como un filtro que decanta todas las cosas.

Nosotros ahora mismo todavía no hemos pasado ese filtro... Y, de hecho, ya estoy poniendo la curita antes que la herida.

**LUNES
REVOLUCIONÓ
LA GRÁFICA POR
SU AUDACIA,
POR SU
DINAMISMO**

***Jueves del Diseño
dedicado a Lunes de
Revolución***

**La necesidad de la discusión y del debate
dentro del pensamiento**

Testimonio de Víctor Casaus en Jueves del Diseño

Solamente quiero hacer un preámbulo como ya lo hice en otras ocasiones, que tiene que ver en este caso con un texto de Alfredo Guevara.

Una de las virtudes de este ciclo, sin dudas, y por eso nos alegra mucho que Villaverde lo haya propuesto al Centro y estarlo realizando, es que dejará este conjunto de apreciaciones, ponencias, intervenciones que estarán en el sitio web de este Centro y en el libro [...]. Por la presencia tan rica en estas secciones y los ponentes, por supuesto, hay un conjunto de informaciones que nos parece importantísimo poner a circular.

Ese es uno de los problemas graves que tenemos en cuanto a la información y en cuanto al pensamiento: primero, la importancia de que se produzca, y por eso quiero leer este breve fragmento de Alfredo y, por otra parte, que eso circule de alguna manera a veces en publicaciones impresas —lo cual es más difícil aunque hay en estos momentos bastantes revistas—, las posibilidades de la Red, de Internet, porque con todas las limitaciones que las hay, esta es una vía importante. Por eso, estas sesiones no solo han estado vinculadas con el tema de la memoria, sino también con la esfera del pensamiento y otro de los aspectos más hermosos que tiene este ciclo, como lo han tenido otras actividades convocadas por el Centro, es conocer gente, gente joven en particular, que trabaja estos temas.

Así nos ha pasado con las personas que trabajan la memoria, con los trovadores y con los diseñadores gráficos. Aquí hay algunos de ellos... Veo a Fabián y otros más. Y eso nos ha permitido que el Centro se enriquezca difundiendo la obra de estos diseñadores junto a los maestros, como siempre decimos, y que ellos estén participando en este ciclo; que estén Giselle Monzón, Laurita Llópiz y otros jóvenes.

Y aquí en este texto que voy a compartir con ustedes también hay una incursión para conocer a este joven periodista investigador, Leandro Estupiñán —no sé si alguno de ustedes lo conoce, yo no—. Él ha hecho esta entrevista a Alfredo Guevara sobre *Lunes de Revolución*. Esa entrevista —lo que conozco es que ha circulado por correo electrónico y

en la revista *Caliban*, nunca la he visto físicamente, impresa, no sé si existe— es una entrevista excepcional a Alfredo por lo que cuenta de *Lunes...*, de ese período y sobre otros temas como la polémica, la necesidad de la discusión y del debate dentro del pensamiento. Y esta posibilidad de conocer por el correo a Leandro Estupiñán, que es quien hace la entrevista, el contacto fue gracias a otro joven fotógrafo, Kaloían Santos, porque Leandro Estupiñán es de Holguín y fue pidiéndole por el correo que enviara un texto [...].

Es muy destacable, igual que nos pasa con los trovadores y con los diseñadores, que los jóvenes se interesen en estos temas y con el nivel de profanidad que seguro será el que tenga el resto del libro. Él ha entrevistado a muchas personas que tuvieron que ver con *Lunes...* y con la política cultural de la Revolución y de estos años. [Es importante] que un joven se dedique con profundidad y calidad a esta investigación y que sea cosa no solamente de los contemporáneos —aunque es valioso que los contemporáneos den testimonio y de ahí la importancia de lo que está haciendo Alfredo con sus libros—. En este texto breve que Estupiñán nos envió hay una referencia a *Lunes...* y se llama «El cadáver exquisito» y es un fragmento de un capítulo de su libro en el que cita al maestro Bermúdez y a su trabajo en ese libro formidable que tiene encima de la mesa Bermúdez, pero aquí se refiere a la fotografía en *Lunes...* y como el tema de hoy estará vinculado con la importancia de la fotografía en ese momento, quiero compartir con ustedes este fragmento de Estupiñán. Dice:

Además de ilustraciones y caricaturas, la gráfica tuvo otro elemento de trascendencia —se está refiriendo a *Lunes*—, las fotografías que con el tiempo se convirtieron en imágenes clásicas de la fototeca cubana. La mayoría de los fotógrafos que captaron la llamada épica revolucionaria se agruparon en torno a *Revolución* —bien por las posibilidades del espacio o las posibilidades dadas al talento— o por la capacidad que mostraba Carlos Franqui como directivo; también porque allí parecían coincidir en un mismo criterio estético, en las páginas de *Revolución* las imágenes se convertían en protagonistas; para el momento a veces funcionaba el proverbio: «una imagen vale más

que mil palabras». Y *Lunes...* se favoreció con el trabajo de los fotógrafos, los juntaban gigantescos e imponentes fotorreportajes que no eran trozos del momento simplemente. Las fotografías, además del evidente trasfondo propagandístico, asentado en la necesidad de propagar la realidad revolucionaria, tenían un alto registro artístico. Transmitían cierta poesía.

Leí este fragmento porque tiene que ver mucho con el trabajo de continuidad que tuvo el trabajo fotográfico tan importante en el otro fragmento, en el otro segmento, de este *Jueves...* de hoy que es la revista *Cuba*. Y en el fragmento final de la entrevista a Alfredo Guevara que quiero compartir con ustedes, él se refiere a cosas que nos parecen medulares, muy importantes, sobre todo en este momento entre nosotros. El título completo de esa entrevista es: «El peor enemigo de la Revolución es la ignorancia». Y el texto final dice: «Es verdad que me enfrenté a *Lunes...*, pero no fue a *Lunes...* a lo que me enfrenté, fue a Franqui».

Como te he precisado antes [le dice] incluso las palabras de Fidel a los intelectuales comienzan de otro modo; evidentemente Fidel empieza a pensar cómo arbitrar entre todos, no en dos grupos; son muchos y diferenciados incluso en las mismas organizaciones. Esto que me voy a atrever a decir, aunque estés grabándolo, no lo tomes como una convicción porque tengo dudas, pero debo decirte que ese instante que conduce a la reunión de Fidel con los intelectuales y todo ese clima fue el que creó que Fidel comprendiera muy bien que tenía que actuar y que tenía que unir porque se había dividido demasiado el ambiente, pero después, no hablar más de otras cosas y quedarnos nada más con el discurso de Fidel; discurso que no es solo la frase tan citada. A veces dudo si fue una involuntaria decisión, falta de creatividad o debilidad de nuestra parte. Toda idea grande o abarcadora debe de ser continuada, afirmada, enriquecida también intelectualmente. Yo empecé a publicar mis textos hace diez años nada más. ¿Por qué? Nadie ha contestado nada ¡qué orgullo teníamos de no dialogar con el enemigo! No era dialogar, era enfrentarnos; el único que se enfrentaba era Fidel porque desde la Revolución hay pocas respuestas.

Incluso, cuando el caso Padilla —cuando pasa todo— Fidel dice horrores de la intelectualidad que nos empieza a condenar —en Europa, se refiere—, pero me manda para Europa con esta instrucción: convencer, neutralizar, conquistar. Hay una posición que no es contradictoria que es lo que siempre digo a nuestros embajadores: no es a los convencidos a los que hay que convencer, no es ese el trabajo, el trabajo de un embajador es ir a los otros, es enriquecer, ampliar el área de los que nos comprenden.

Trabajar con las organizaciones de apoyo que lo haga el segundo secretario, pero tengo que trabajar, precisamente, con los que no quieren acercarse a mí. Y hay algunos embajadores que actúan así, que hablan con las organizaciones de solidaridad, almuerzan con las organizaciones de solidaridad, comen con las organizaciones de solidaridad, mandan recados a las organizaciones de solidaridad y mandan informes aquí sobre el trabajo con las organizaciones de solidaridad solamente. Bueno, ¿y qué? Si cuando yo voy a hacer un trabajo en el exterior no voy a consolidar lo que tengo sino a ampliar el campo de acción.

Es como yo veo la diplomacia y como veo, también, la polémica. Y ¿cuál es el resultado de este silencio? Que no hay polemistas, que no pueden enfrentar una conferencia de prensa; la época de Raúl Roa se había terminado. Ahora puede que algunos intelectuales lo puedan hacer, pero los periodistas ¿por qué no lo pueden hacer? Prácticamente no hay un periodista que sepa contestar a nadie; temen que le den un palo y después, cuyo chichón no se cura en diez años. Pienso que entonces, ahora y siempre, no importan la condición, las posibilidades, etcétera.

Hay que tener algunas otras cosas, pero también hay que tener lo que no tienen: jugársela. Y si les dicen que se equivocaron, pues les digo: para eso estoy. No hay modo de que en un combate siempre se gane. ¿Por qué le aceptamos a los peloteros que pierdan un día y yo, polemista, no puedo perder un día? Ese es el problema.

Ese es uno de problemas relacionados con la polémica, con la necesidad de decir las cosas, de debatirlas, de no tener miedo, de jugársela,

Jueves del Diseño dedicado a Lunes de Revolución

bueno, de todas estas cosas que menciona Alfredo que, con sus ochenta años —ayer lo veía en la televisión hablando del Festival de Cine— es un ejemplo hermoso de intelectual revolucionario comprometido. Y el revolucionario —como hemos escuchado decir muchas veces— no es el que más se calla sino el que más participa. Por eso quería compartir con ustedes este texto y que quedara a disposición del público y de Villaverde para su libro.

Texto de la presentación gráfica de Jorge Bermúdez en Jueves del Diseño

*El primer número de Lunes de Revolución salió a la calle el 23 de marzo de 1959, y el último, el 6 de noviembre de 1961. Es decir, a casi tres meses del inicio de la Revolución Cubana, nació Lunes...
Y duró dos años y nueve meses.*

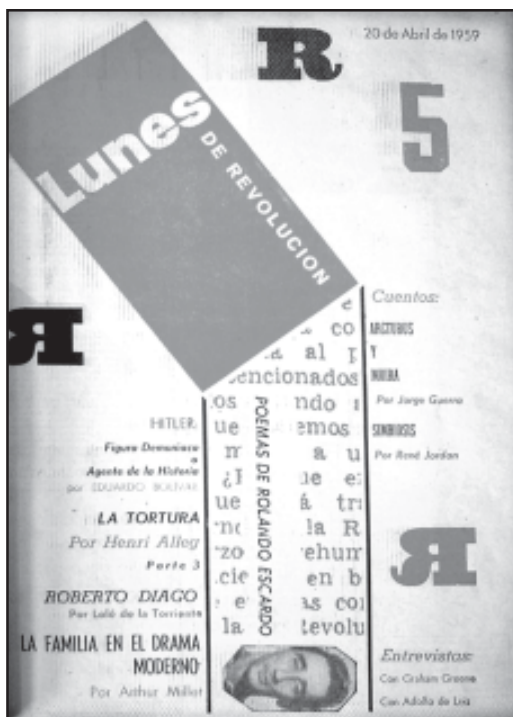
Este texto es parte de una presentación hecha por Jorge Bermúdez en Jueves del Diseño y que contó con una buena cantidad de imágenes del semanario Lunes de Revolución; por esta razón, en su texto es posible encontrar algunas lógicas referencias a dichas imágenes, que lamentablemente no las podremos incluir. Se ha decidido respetar el espíritu de su intervención, con la colaboración del autor.

Me han dado la tarea de abordar uno de los temas más complejos y a la vez más interesantes de los tratados aquí, me refiero a la gráfica de *Lunes de Revolución*. ¿Por qué? Porque *Lunes...* es el primer espacio donde coinciden escritores, diseñadores, ilustradores, fotógrafos y artistas, para gestar el primer hecho mediático de vanguardia con que se estrena la Revolución Cubana. Sin embargo, nada surge de la nada.

Lunes... es deudor de un legado que viene —me atrevo a asegurar— desde finales de la Colonia, cuando se fundan dos magníficas revistas, *El Fígaro* y *La Habana Elegante*, y que tiene su continuidad en el período republicano con *Bohemia*, *Gráfico*, *Carteles* y *Social* —a mi entender la revista de mejor despliegue gráfico de Cuba en el pasado siglo—, así como con una gráfica vinculada a los medios publicitarios en los cincuenta. No olvidemos que en la modernización de esta publicidad influyó una tendencia plástica que aún hoy día está dando figuras importantes en nuestra plástica, me refiero a la abstracción. Su asepsia visual contribuyó a airear la gráfica publicitaria cubana de la época, concediéndole mayor interés expresivo al uso de los espacios en los anuncios, así como a la fotografía y a la ilustración. Ella fue la escuela de la mayoría de los

diseñadores que dieron inicio a la gráfica de la Revolución. Según tengo entendido, solo dos fueron a cursar estudios al extranjero: Félix Beltrán y Raúl Martínez. No sé si Morante cursó estudios también en el exterior. Esteban Ayala fue *a posteriori*; estoy hablando de los inicios. Es importante ubicarnos en el contexto que hoy nos ocupa, para hacer una adecuada valoración de las obras que aquí proyectaremos y de los que las concibieron. Hagamos abstracción de nuestra realidad y ubiquémonos en 1959... Por consiguiente, olvidémonos de todo lo que se hizo después de 1965, ya que el primer número de *Lunes de Revolución* salió a la calle el 23 de marzo de 1959, y el último, el 6 de noviembre de 1961. Es decir, a casi tres meses del inicio de la Revolución Cubana, nació *Lunes*... Y duró dos años y nueve meses.

¿Por qué digo todo esto? Porque este es un período muy complejo y conflictivo, tanto en el plano de las luchas de los revolucionarios con la contrarrevolución interna y externa (recuérdense que esta es la etapa de los sabotajes, de las infiltraciones, de la implantación de un nuevo sistema, de un nuevo orden social, político, económico), y de la puja entre los revolucionarios para definir posiciones y generar los nuevos espacios e instituciones que, finalmente, marcarían la dinámica del proceso revolucionario gestado a partir de enero de 1959. Es decir, que aquí hay dos espacios en conflicto: el de los revolucionarios en lucha abierta con la contrarrevolución interna y externa, y el que se da desde las diferentes posiciones que asumen los simpatizantes de la Revolución. De ahí la complejidad del momento. Y de ahí, por supuesto, las condicionantes ideológicas, sociales y culturales que caracterizan a *Lunes*..., en tanto semanario cultural del periódico *Revolución*, órgano del Movimiento 26 de Julio. De hecho, sus editores le dan el nombre de *Lunes de Revolución* en oposición a *Hoy domingo*, suplemento cultural del periódico *Hoy*, órgano oficial del Partido Socialista Popular. El PSP, en este momento, es uno de los factores de conflicto de la antes citada puja que se da hacia el interior de las filas revolucionarias; los socialistas cubanos son puestos en tela de juicio por parte de los revolucionarios del Movimiento 26 de Julio. Como es notorio, el M-26-7 y el Directorio Revolucionario habían tenido el mayor protagonismo en la lucha contra la dictadura de Batista, a la que se suma en los finales el PSP. De ahí la



Portada de *Lunes...* / 1959

constitución de las ORI (Organizaciones Revolucionarias Integradas), con el fin de propiciar la necesaria unidad entre todos los revolucionarios frente a los ataques de la contrarrevolución interna y externa.

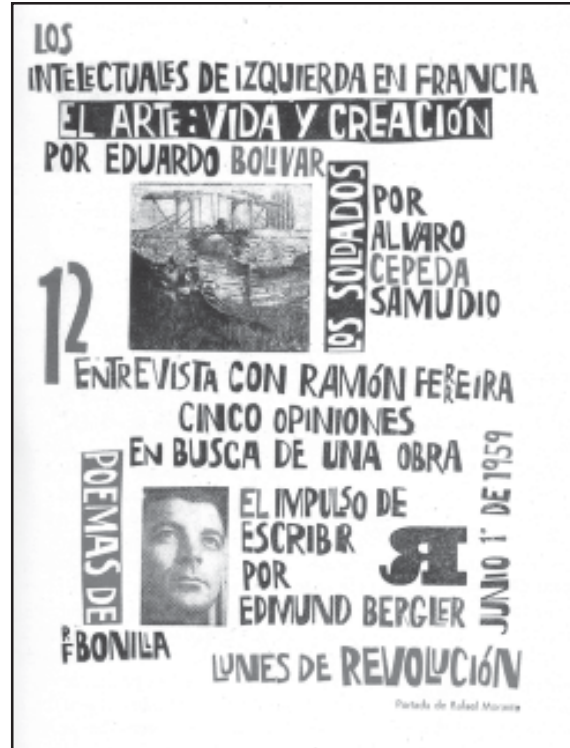
Ahora bien, el Movimiento *26 de Julio* se caracteriza porque la mayor parte de sus miembros pertenecen a la clase media y los sectores profesionales del país. Su ideología se sustenta en el carácter nacionalista, latinoamericano y antiimperialista de la Revolución, pero rechaza el comunismo. He ahí el punto de conflicto principal. Otra particularidad del M-26-7 al triunfo de la Revolución es que no tenía un sector de artistas e intelectuales en su membresía. La mayoría de los artistas e intelectuales del M-26-7 se suman a la lucha contra el batistato desde el exterior, desde el exilio en Europa, Estados Unidos o Latinoamérica. En cambio, el PSP sí había tenido una comisión de cultura, que incluso no se disolvió cuando se crearon las ORI. ¿Qué sucede? Esta comisión de cultura del PSP está muy organizada—como toda la vieja militancia *pesepista*— y va a empezar a trabajar en función

del acercamiento de la cúpula del gobierno revolucionario con la URSS. Esto se produce paralelamente a otra situación de carácter internacional, con la cual sí se va a identificar *Lunes...* y que tiene como figura central a Jean Paul Sartre: el compromiso del escritor y el artista con su sociedad y, en un plano más general, las relaciones entre sociedad y literatura, tema que se discutía entonces en todo el mundo y que tomaría muchas veces a Cuba como ejemplo: positivo para unos y negativo para otros. Esta fue una preocupación permanente de los realizadores del semanario *Lunes de Revolución*.

Carlos Franqui, director de *Revolución*, principal diario del país en este momento, está alerta ante el acercamiento y la influencia del PSP en los dirigentes del proceso revolucionario que se empieza a gestar. Por supuesto, él estaba muy vinculado con la cúpula del gobierno revolucionario y temía que el PSP tuviera un peso específico excesivo, sobre todo, porque era portador del estalinismo y de la tendencia estética del realis-

mo socialista. El estalinismo todavía era un fantasma que merodeaba sobre la conciencia de muchos militantes e intelectuales. Se temía que al final toda una serie de lineamientos de carácter estético-comunicativo e ideológico propios del estalinismo terminarían por prevalecer como dogmas en el proceso revolucionario cubano. *Revolución y Lunes de Revolución* devienen así núcleos de un proyecto multimedia, que también comprendió *Lunes en TV*, *Ediciones R* y hasta una «intentona» fílmica, cuyo carácter autónomo y ambicioso era todo un espacio de poder enfrentado a las tendencias socialistas y comunistas dentro de las filas revolucionarias. Con respecto a esta situación y el papel que detentaba *Lunes...* en ella, se ha pronunciado recientemente Alfredo Guevara: «No es un juicio sobre la calidad estética de *Lunes...*, es un juicio de por qué se producen los conflictos. Se producen no contra *Lunes...*, se producen alrededor de la voluntad de poder, justa por otra parte, peligrosamente justa, de Carlos Franqui».¹ En consecuencia, hay un reconocimiento de las fuerzas encontradas en lucha por el poder dentro del proceso revolucionario en marcha; pero esa voluntad de poder, es —siempre lo ha sido— peligrosamente justa. Luego, no hay otra alternativa, o quedar en la lucha o abandonarla. Todo se daba con gran premura entonces. El rompimiento de las relaciones diplomáticas de Estados Unidos con Cuba, la supresión de la cuota azucarera, los sabotajes contra la economía del país y el inicio de las bandas contrarrevolucionarias en el Escambray, dialécticamente aceleraron el proceso de acercamiento de la Revolución a los lineamientos del socialismo.

En este contexto hartamente complejo, desarrolla su trayectoria mediática *Lunes de Revolución*. En el semanario van a ganarse un espacio todos aquellos jóvenes escritores e intelectuales que habían venido del exilio o que, sencillamente, empezaban a desarrollar su obra en el nuevo período. Incluso, dentro de *Lunes...* hubo una lucha generacional que centró



Portada de *Lunes...* / 1959
Diseño de Morante

1 - «Alfredo Guevara y Leandro Estupiñán conversan», en *Caliban*, La Habana, octubre, 2009.

su ataque contra los intelectuales del grupo *Orígenes*; se criticó a José Lezama Lima y a una obra ya clásica de nuestra literatura, *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier. A fin de cuentas, es el hijo reaccionando contra el padre. Eterna paradoja: tanto *Orígenes* como *Lunes...* tuvieron entre sus objetivos centrales generalizar las mejores obras y autores de la literatura y el arte nacional e internacional de su tiempo y de todos los tiempos. Más martianos no podían ser, en lo que a este punto se refiere.

Tiempo después, rectificaron su posición con respecto a *Orígenes* y su principal figura, Lezama Lima, quien, demostrando su grandeza de espíritu y oposición a cualquier exclusión de carácter generacional, accedió a escribir para *Lunes de Revolución*.

Lezama decía: todos los cubanos debemos de pertenecer a una sola generación, la de José Martí. Otra gran intelectual, Mirta Aguirre, miembro del PSP, no estaba muy de acuerdo con que *Lunes...* convirtiera «el surrealismo en plataforma estética revolucionaria».² Parece que entonces se confundía eclecticismo con surrealismo, o es que nuestro surrealismo es tan real...

A veces pienso que si Kafka hubiera nacido en Cuba, habría sido un escritor adscrito a la tendencia del realismo socialista. Jacques Brouté, el diseñador relacionado con la etapa de gestación de la línea gráfica que caracterizaría a *Lunes...*, había llegado a La Habana desde París antes de 1959, con el aval de diseñar una revista de arte llamada el *Surrealismo mismo*. Sin embargo, esto no quita que el núcleo ideológico a partir del cual se definió la gráfica de *Lunes...* fuera el eclecticismo.

Como la misma Revolución en sus inicios, *Lunes...* se pensó haciéndose. Eso sí, tomó del eclecticismo lo mejor, su capacidad de elección. Lo que también se constató en sus contenidos.

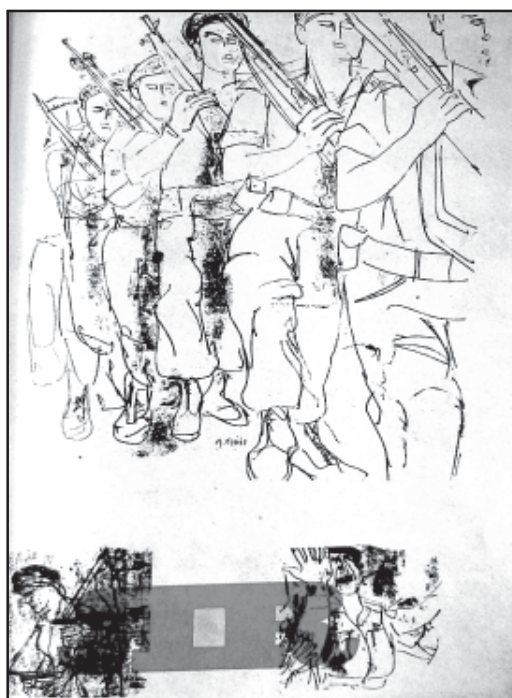
He aquí los artículos correspondientes al tercer número de *Lunes...*: «Introducción a los derechos del hombre», de Thomas Paine; «Discurso pidiendo la condena del Rey», de Saint Just; «La ley y la autoridad», del anarquista ruso Pietr Kropotkin; el «Manifiesto Comunista», de Carlos Marx; fragmentos de la autobiografía de Trotski; poemas de Maiakovski, Lorca y Miguel Hernández, y artículos de André Breton y Jean Paul Sartre.

2 - «¿Por qué me gusta y no me gusta *Lunes?*», en *Lunes de Revolución*, no. 52, La Habana, 28 de marzo de 1960.

Diálogos y descripción de las imágenes que se proyectan

En un plano estético-comunicativo, *Lunes...* es heredero de la mejor vanguardia gráfica nacional e internacional que le precedió, en particular, la de la década de los cincuenta, como ya se dijo. La formación artística y la filiación pictórica a la abstracción de los diseñadores gráficos cubanos, por una parte, y el nexo laboral-profesional establecido por la actividad publicitaria con la gráfica de comunicación, por otra, constituyeron los factores que al homogeneizar estética y generacionalmente sus propuestas visuales, también explican una misma línea renovadora y ascendente en el diseño gráfico de *Lunes de Revolución*. En este sentido, resultan ilustrativas algunas de las variantes de diseño que operaron en lo que fue, a todas luces, la parcela indiscutida de su expresión gráfica: la portada.

También la gráfica del semanario fue asunto de conflicto entre las tendencias ideológicas actuantes. Y le correspondió a la R de revolución, puesta al revés, recibir el primer ataque del frente otro de las filas revolucionarias, es decir, de los socialistas. Algunos de los intelectuales *pesepistas* se empezaron a cuestionar la R al revés como un acto de desideologización de la revista, un símbolo de contrarrevolución más que de cambio. Por supuesto, estos sabían lo que eran aquellos y aquellos lo que eran estos. Aunque, a decir verdad, no había tal intención en dicha propuesta de diseño. De ahí que muchos salieran en defensa de Jacques Brouté, para quien su diseño significó «cambiar las cosas» y, justamente, al revés «era el símbolo de cambio». Otro elemento de interés a observar en las portadas proyectadas es el uso sistemático del rojo y el negro, colores cuyo simbolismo venía desde la lucha contra la dictadura de Batista, y que representaban la sangre derramada por los mártires y el luto del pueblo. También la bandera del M-26-7 se identificó con ambos colores, distribuidos en dos bandas horizontales con las iniciales del Movimiento en blanco y al centro, mientras que el periódico *Revolución* los asumió



Ilustraciones de
Antonia Eiriz

como una constante en la jerarquización de la información, de donde lo toma el *Granma*, órgano del Partido Comunista de Cuba.

Otro recurso de codificación visual que desde un principio empezó a explotar el semanario en el diseño de portada y, sobre todo, en el de páginas, fue el uso de formas geométricas puras, en las cuales también estaban implícitas las formas propias de la fotografía, bloques de textos y juegos tipográficos. En ello se puso de manifiesto la influencia de la abstracción, tendencia de la plástica que todavía fue dominante en la vanguardia pictórica cubana hasta después del cierre definitivo de *Lunes...*, y que hoy, como todos sabemos, vuelve a tener un repunte positivo en nuestro ámbito artístico y gráfico. Tampoco es de obviar en la gráfica de *Lunes...*, la influencia de dos de los más importantes movimientos de las vanguardias artísticas de inicios del pasado siglo: el constructivismo ruso y el neoplasticismo holandés. La influencia, entre otros, de Rodchenko, Malevich y Mondrian, es evidente. Por ejemplo, obsérvese este radical tratamiento de la tipografía en la presente portada, diseño de Morante.³ He aquí una concepción de diseño muy moderna.

[Alguien del público interviene].

Sí, cierto. Había una gran libertad desde el punto de vista de la conceptualización del mensaje y de los medios que se utilizaban; incluso, este otro ejemplo pone de manifiesto cómo las limitaciones pueden convertirse en un incentivo para la creación, tal y como sucedió poco después con la escasez de tintas y de papel en la consecución de un código visual de vanguardia en el cartel de cine cubano. En esta portada, la caligrafía está en interacción visual con una fotografía en alto contraste, con el propósito de plasmarnos la idea de una escena de teatro. He aquí otro buen ejemplo de la presencia de la abstracción en el diseño de portada de *Lunes de Revolución*. Si le quitamos la ya famosa R, lo que tenemos en portada es un cuadro abstracto concreto. La fecha, 1959. De este diseño no tenemos el nombre del autor, aunque es posible que fuera del pintor Luis Martínez Pedro. Una precisión, en muchos números de *Lunes...* no aparece el nombre del diseñador; sin embargo, siempre aparecen los de los escritores. Esta pernicioso costumbre, sin dudas, es una manifestación involuntaria de la preferencia que en tales publicaciones tienen los contenidos literarios —supuestamente, razón de ser de las

3 - En buena parte de esta transcripción se obvian los nombres de los diseñadores gráficos, porque durante la conferencia aparecían encabezando las imágenes proyectadas.

mismas— por sobre el diseño de las formas que definirán sus respectivas identidades visuales. Me contaba Raúl Martínez, quien continuó la tarea iniciada por Brouté en el diseño de *Lunes...*, que en las reuniones del consejo editorial siempre había algún comentario elogioso para los autores de los mejores artículos, y no se decía nada de la gráfica del semanario. Un día se encontró en el elevador con Guillermo Cabrera Infante, y le preguntó su criterio sobre el trabajo de diseño que él venía haciendo en el semanario. A lo que el escritor respondió: «No hace falta. Todo el mundo sabe que tú eres bueno». Y, Raúl, sin inmutarse, le replicó: «Coño, pero a mí también me gusta que me lo digan». Esto también sucedió en el cartel, en particular, en el político. Sabemos el nombre de los diseñadores del cartel cubano de cine, porque todos iban firmados; sin embargo, no sucedió de igual manera con el cartel político. La obra del diseñador era resultado de una creación al servicio de la comunidad, con una utilidad social muy particular. Asimismo sucedió en el medioevo—por solo citar uno de los períodos de la historia del arte donde se dieron situaciones parecidas—. Hoy día, aún desconocemos los nombres de los que concibieron buena parte de las obras artísticas que hacen la suma maravillosa que caracteriza a las catedrales románicas y góticas. Si estos glorificaban con su obra a la Iglesia y a Dios, aquellos lo hicieron como un colectivo de trabajadores asalariados y en nombre de la Revolución.

En este otro diseño de portada, vemos cómo se manejan los distintos elementos desde la estética de una abstracción concreta. Por demás, nos recuerda algunas de las obras de Loló Soldevilla, quien gustaba de ordenar los espacios compositivos de sus cuadros a partir de círculos.

No deben pasarse por alto las limitaciones tecnológicas de la imprenta donde se hacía el semanario, y las estrategias de codificación que seguían los artistas-colaboradores con el fin de superarlas, como es el caso del manejo de una escala cromática reducidísima.

Obsérvese cómo juegan con los medios tonos y el blanco. Leemos en portada los contenidos más importantes de este número de *Lunes de Revolución*, en el que destacan los nombres de Jorge Luis Borges y Pablo Picasso. Les recordamos que la Revolución se está definiendo, todavía no es socialista.

Otro diseño de portada interesante: una acumulación tipográfica a partir de tipos de máquina de escribir, con la cual se diseña una R a todo el tamaño de la página, en rojo y negro. Por suerte, sí aparece el diseñador, Roberto Guerrero, figura a la que le rendiremos homenaje al final de la actividad. En esta portada, por ejemplo, se sigue la misma estrategia de codificación que usaba el periódico *Revolución* a la hora de divulgar los grandes eventos de la Revolución. Observen la fecha... Todavía no hemos salido de 1959. Y no es la Plaza, es la explanada frente al Palacio Presidencial. Solo después se hizo uso de la Plaza Cívica *José Martí*, actual Plaza de la Revolución *José Martí*. En la primera concentración celebrada en esta Plaza, con motivo del primer aniversario del 26 de Julio «sin Batista», la tribuna se instaló sobre la marquesina de la Biblioteca Nacional. Solo después se decidió ubicarla en la base del monumento a José Martí. Este proceso es muy importante desde un punto de vista comunicativo, porque en él se observa cómo la Revolución, en la misma medida que va sumando más pueblo, va también cambiando los espacios de generalización de sus mensajes, ampliándolos y dándole una connotación simbólica cada vez más fuerte.

A veces obvio algunas cosas porque estamos entre profesionales. Aquí, una abstracción total... Sí, esta es de Luis Alonso. Mientras que este *Lunes de Revolución* es uno de los primeros en utilizar a toda plana la famosa foto de Fidel y Camilo haciendo su entrada en La Habana al frente de la conocida como Caravana de la Victoria. En ella aparece una dedicatoria de Fidel a *Korda*. Esta foto, sin embargo, no la tomó Alberto *Korda*, sino Luis *Korda* (nombre del estudio fotográfico). Ese día, 8 de enero de 1959, Alberto *Korda* no salió a la calle a tomar fotos. Este otro diseño de portada pone en evidencia la variedad de propuestas visuales a que recurría el semanario en correspondencia con el número de artistas-colaboradores. Además del interés de la abstracción en sí, destaca la apropiación del rinoceronte de Alberto Durero, que parece asomar su cabeza en la página, como lo haría un gato al entrar en la cocina de una casa nunca visitada. Este famoso grabado, como es notorio, está muy vinculado a la imagen de identidad del Centro *Pablo*, y a un diseñador, Héctor Villaverde, aquí, a mi lado. Como se ve, las apropiaciones no son de ahora, ni de inicios de la Revolución. En la primera

década del siglo, Menocal concibió su famoso óleo sobre la muerte del general Antonio Maceo a partir de una apropiación del *Descendimiento de Cristo*, de Tiziano.

Esta portada de Tony Évora, de enero de 1961, tiene por asunto la imagen de José Martí. Después de *Palabras a los intelectuales*,⁴ *Lunes...* se dedicará con más frecuencia a concebir números monográficos, como los dedicados a México, Martí, Neruda, Corea, el Cine y Picasso —artista con el que concluye la publicación—. Tales números —según confesión del propio Guillermo Cabrera Infante—, les permitían abordar toda una serie de temas de forma calidoscópica sobre un autor, una obra o una tendencia, sin entrar tanto en los problemas candentes del momento. Y fueron números muy buenos —digo yo—, porque, obviamente, cuando hay un solo tema rector en una publicación, eso le da una unidad mayor de contenido y de imagen, que no siempre se pudo alcanzar en los números no monográficos.

Como dije al principio, *Lunes...* se dedicó a actualizarnos culturalmente, tal y como lo había hecho *Orígenes* con las generaciones que nos precedieron.

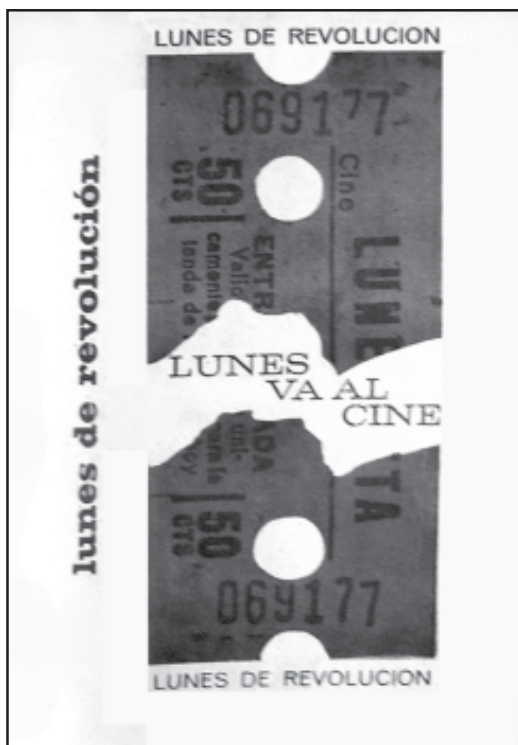
De ahí la gran tarea de su gráfica, de dar cierto orden a tal variedad de asuntos y autores, géneros literarios y artísticos, y hacerlo con un lenguaje visual a la altura de la época y los acontecimientos que se vivían. En la década del noventa entrevisté a un número de intelectuales, artistas y diseñadores, con el propósito de acopiar información para mi libro sobre la historia del cartel cubano del pasado siglo, y todos, sin excepción, resaltaron la importancia de *Lunes de Revolución* en su formación profesional. Incluso, algunos confesaron que habían nacido a la cultura universal a través de *Lunes...*

[Alguien levanta la mano].



Portada de *Lunes...* / 1959. Diseño: Luis Alonso

4 - Sobre este acontecimiento, celebrado en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional *José Martí*, los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, habló Víctor Casaus en su introducción a mis palabras en este *Jueves del Diseño*.



Portada de *Lunes...* / 1959
Diseño: José Lucci

5 - René de la Nuez, Premio Nacional de Artes Plásticas 2008, estuvo entre los asistentes.

¿También tú, Nuez?⁵ No olvidemos que un número importante de poetas y escritores reconocidos con el Premio Nacional de Literatura, se dieron a conocer desde las páginas de *Lunes de Revolución*.

Claro, había que adecuar el diseño... Es bueno apuntar que *Lunes...* llegó a tener tiradas de 200 000 ejemplares. Simone de Beauvoir, escritora y compañera de Jean Paul Sartre, en la visita que ambos hicieron a Cuba, se entrevistó con el equipo de *Lunes...* y quedó impresionada con tal tirada. Además, el número de páginas por ejemplar osciló entre 40 y 64. «Para un semanario es algo extraordinario», manifestó. *Los poetas y la bomba atómica*. Este es un monográfico muy bello. Su autor, Raúl Martínez, por entonces adscrito a la abstracción lírica o gestual, concibe la portada en esta línea estética, aunque hoy es más conocido como cultivador del *pop art*. Estas otras dos, también de Raúl Martínez, están dedicadas a Pablo Neruda y Rubén Martínez Villena. Observemos cómo Martínez juega con las letras del seudónimo del poeta, convirtiendo la «r» de Neruda en la R de Revolución.

Bueno... Aquí hay que detenerse. Este es un número monográfico realmente emblemático, tanto por su contenido como por su portada, de la autoría de José Lucci. Me refiero a *Lunes va al cine*. En esta historia condensada del cine nacional e internacional, tienen un mismo interés narrativo la imagen y el texto; no otra cosa podría esperarse de un número dedicado a una manifestación eminentemente visual. En cuanto a la portada, es excepcional. A mi entender, hay una conceptualización del mensaje visual que anticipa el código del mejor cartel cubano de cine de vanguardia y, con él, al resto del cartelismo nacional. El *ticket* de entrada, partido en dos, expresa el hecho característico que nos da acceso al cine. No hace falta nada más. Al centro, entre ambos pedazos, el texto. En la gráfica del semanario cultural del periódico *Revolución*, empieza a gestarse toda una cosmovisión en torno a un mundo evidentemente en conflicto; pero, también, en movimiento, en lucha, en cambio... Cualidades de las que se hace lo nuevo. Cuando todo se

detiene, empieza el pantano. Y *Lunes...*, por suerte, cierra antes de llegar a él.

Ahora empezamos a ver algunos contenidos relacionados con el diseño de páginas, como ilustraciones, fotos... muchas fotos. He aquí unas ilustraciones de Antonia Eiriz, cuyo asunto es la movilización popular durante la batalla de Playa Girón, en 1961. Para aquellos que conocen a Antonia como una de nuestras mejores expresionistas —si no la mejor—, sorprende el realismo con que representa a los milicianos marchando al frente de combate. Es interesante ver cómo en no pocos de nuestros mejores artistas ha habido momentos o etapas en los que ha incidido más la inmediatez de los hechos capitales de nuestro proceso revolucionario, que la propia línea estilística que los caracteriza. Aquí la imagen técnica de la fotografía ha sustituido la gestual de la mano para asumir la función de ilustrar. La caricatura, dibujo de Roberto Guerrero; otra página con una ilustración de Mariano Rodríguez para el texto de *Aire frío*, de Virgilio Piñera. Observen la siguiente disposición tipográfica a manera de información introductoria entre las dos columnas de textos. Este diseño de página evidencia una voluntad de hacer cosas nuevas, justamente, en una manifestación como la tipografía, donde se diría que ya no hay nada nuevo que hacer después de la revolución tipográfica de las vanguardias de inicios del pasado siglo, de las que, sin dudas, son deudores estos diseños.

He aquí otra doble página emblemática, debida a Raúl Martínez, donde juega con el moderno diseño arquitectónico del edificio de la ONU y el texto en altas «Fidel en la ONU». Aquí se ve el manejo del blanco de ambas páginas y el negro de la tipografía en función del valor expresivo y simbólico del diseño; un buen ejemplo —otro más— de una concepción del diseño sustentada en la estética de la abstracción concreta. Por último, en el ángulo superior izquierdo, los créditos. Puede decirse que con Raúl Martínez como principal diseñador de esta última etapa de *Lunes...*, hubo un mayor interés por los créditos, en particular, el de los diseñadores y artistas-colaboradores, como es lógico. Caricatura de Nuez, *Chago* y Guerrero. ¿Cómo hiciste esto Nuez? [risas]. Hay otro hecho muy importante, que destaco en mi libro sobre el cartel: la creación durante esta primera etapa de la Revolución se vio estimulada por la libertad ganada y los deseos de hacer, de cambiar, que genera el ambiente de polémica y la

construcción de un mundo nuevo. El distanciamiento entre los gobiernos de Cuba y la URSS, como consecuencia de la Crisis de Octubre, favorecerá su continuidad durante todo el decenio. De ahí que lo que aún se exprese con aliento renovador en la gráfica de los setenta, sea resultado del impulso creativo de la vanguardia de los sesenta. Habría que esperar un decenio después para que esta realidad estético-comunicativa empiece a cambiar de signo.

Aquí, otra doble página dedicada a la poesía del norteamericano E. E. Cummings. Con toda intención escogimos a este poeta, porque él decía que la disposición estrófica de su poesía estaba muy influida por la máquina de escribir, y, por supuesto, también su firma, toda ella en baja, e. e. cummings. Es inimaginable lo que nos puede reservar la computadora en cuanto a nuevas formas de expresión y disposición de la escritura.

Nuevas caricaturas de Nuez; muy buena página esta de octubre 3 de 1960. Aquí lo interesante, además de jugar con el texto, es el manejo del diseño a partir de las relaciones espaciales que se establecen entre los recuadros fotográficos, los blancos y los recuadros a color. Vista la composición al margen de su función informativa, solo quedaría una abstracción. ¿Ustedes entendieron lo que dije?

Febrero 6 de 1961. Lo más interesante de este diseño de páginas es el temprano manejo que hace del icono *Charlot*, sobre todo cuando todavía no se anunciaba la importancia que tendría el mismo como referente de codificación en una buena cantidad de carteles de cine cubano. Lamentablemente, no aparece el crédito del diseñador. En esta sí; es una ilustración de *Tony Évora*. Aclaro, no hemos cometido un error al tomar la foto. Todo está en sentido vertical, para que el lector tenga que cambiar la posición de la página, prácticamente dedicada a la ilustración y al título del cuento. En cuanto al texto, apenas un pequeño párrafo, que nos indica que lo más importante empieza y termina en la siguiente página. Nuevas caricaturas de Nuez sobre el tema de los bailes populares. Como se ve, *Lunes...* abordó los más variados temas; la música popular, la clásica, los carnavales... Y todo con una visión estético-comunicativa muy amplia, humanista y universal, algo que hoy no abunda en los medios. Hasta aquí mi intervención. Aunque no está todo dicho, el tiempo no da para más. Muchas gracias.

Raúl Martínez:

La R al revés que tanto irritaba a muchos, no tenía ningún sentido

*Testimonio de Raúl Martínez, diseñador de Lunes de Revolución **

En realidad el responsable de todo fue *Tony Évora*.

Él comenzó el trabajo de edición, desde el principio. Después a *Tony* le dieron una beca en Checoslovaquia y me vino a buscar para que me hiciera cargo del magazín.

Yo seguí su línea. No tenía razón para hacer cambios. Traté de hacerlo tan bien como él y me mantuve todo el tiempo hasta el final del magazín.

La R al revés que tanto irritaba a muchos no tenía ningún sentido. Era un recurso gráfico que *Tony* usó y que usé yo también y lo multipliqué a mi manera. Era un juego tipográfico con la R, pero no tenía ningún significado especial.

Cuando yo emplanaba, los trabajadores se molestaban porque había mucho espacio en blanco y se alarmaban porque en la gente había horror, miedo al vacío que dan los blancos. Pero yo creo que como diseño marcaba una pauta: el comienzo. La continuidad se ve en la revista *Cuba*.

El último día el magazín era un maratón. Eso acababa conmigo. Yo estaba allí desde las seis de la tarde y terminaba cuando salía el tabloide por la prensa, alrededor de las siete o las ocho de la mañana. Terminaba destruido y luego me pasaba mal los tres o cuatro días siguientes. Cuando me recuperaba, ya estaba en los días de empezar otra vez.

La influencia de *Lunes...* dentro del panorama cultural de su tiempo fue extraordinaria. Si a nosotros los diseñadores nos halagaba y llamaba la atención lo bien hecho que estaba el trabajo, me imaginaba también la sorpresa del resto de los lectores.

Lunes... revolucionó la gráfica por su audacia, por su dinamismo.

Representa un hecho que marchaba de acuerdo con otro que era la Revolución. Y creo que estaba a la par por su forma de hacer, por esa forma nueva que estábamos ensayando nosotros también. Creo que no

Era un juego tipográfico con la R, pero no tenía ningún significado especial.



*Texto publicado en *La Gaceta de Cuba* en el artículo «Órbita de Lunes» (mayo-junio 1993), de Ibis Rosquete y Ricardo Moreno.

hay otro hecho artístico en que el diseño haya expresado más claramente el momento que vivía el país. El diseño, como la pintura y la literatura, expresa el mundo en que uno vive, y el diseño más porque es más cotidiano, más obvio. *Lunes de Revolución* es algo que yo veo como precedente del cartel cubano.

Dentro de los miembros del equipo había bastante unidad, unidad amistosa, pero había juicios y apreciaciones de índole literaria en las cuales no todos estaban de acuerdo y entonces se suscitaban polémicas entre amigos que a veces solían ser acaloradas. Los problemas eran con los que no estaban dentro del periódico y protestaban por algunas cosas que se le han criticado después, y que en aquel momento eran favoritismo, los malos enfoques políticos, enfoques incorrectos y todas esas cosas que se criticaban allí y fuera de allí.

Yo creo que el mérito de *Lunes...* es que tenía un contenido de acuerdo con una publicación que quería ser polémica, interesante, y tenía un diseño que la secundaba a provocar esa misma reacción. Había un soporte entre ambas intenciones y eso fue un hecho insólito en el periodismo cubano. Resultó lamentable que se cayera en problemas políticos, ideas; de opiniones, de fracciones, de distintas rivalidades y actitudes políticas con la Revolución.

Eso fue lo que acabó con *Lunes...*

** A solicitud nuestra, Tony Évora envió un extenso y detallado testimonio acerca de sus experiencias como diseñador gráfico en los sesenta, no solo en Lunes de Revolución, sino también en otras instituciones cubanas como Casa de las Américas, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Ediciones R, OSPAAAL, Intercomunicaciones, Instituto Cubano del Libro.*

Testimonio de Tony Évora, diseñador de *Lunes de Revolución**

En aquellos años me gustaba hacer meticulosas combinaciones tipográficas de titulares, recortando letras individuales sacadas de alfabetos reproducidos fotográficamente

Hace casi medio siglo que me integré al equipo de *Lunes...*, el suplemento literario del periódico *Revolución*, órgano oficial del Movimiento *26 de Julio*, fundado por Carlos Franqui, aprovechando los talleres y oficinas del antiguo periódico *Alerta*. *Lunes...* fue la primera publicación que logró atraer a colaboradores con distintas inclinaciones ideológicas —incluyendo a ciertos oportunistas— y abarcar muchos temas culturales. Se distribuía cada lunes dentro del periódico, y habiendo empezado

con seis páginas el 23 de marzo del 59 terminó con sesenta y cuatro el 6 de noviembre del 61.

Jacques Brouté, un delineante francés que había llegado con la empresa que construyó el túnel bajo la bahía habanera, fue su primer emplanador y el que puso la sólida R en movimiento. Esta letra mayúscula, de serifa cuadrada, originada en la segunda mitad del siglo XIX, pertenece a la familia de *Expanded Antique*, de la fundición británica *Stevens Shanks*, y es bastante ancha, con una cola que se levanta, como la bata de Oyá. Con el tiempo se convirtió en un motivo habitual en las páginas del magazín.

Meses antes de ser nombrado su director artístico ya me habían publicado varias portadas. Lo que más lamenté fue no haber participado en «A Cuba con amor», una succulenta producción, en formato generoso, impresa a todo color en *offset* en los talleres *Omega*, junto al parque de El Cerro, donde se levantaba el busto del poeta Gustavo Sánchez Galarraga, el libretista de las zarzuelas de Lecuona. En aquella edición única colaboró con gran acierto el fotógrafo (y pintor) Jesse A. Fernández.

En 1960 yo era muy joven —mi hijo César era un crío de meses—, y había participado modestamente en la lucha clandestina. Desde 1958 trabajaba en la agencia de publicidad *McCann Erickson*, y tenía unas ganas enormes de dejar aquello y hacer cosas rabiantes. Afortunadamente, en *Lunes...* tuve total libertad para jugar con los conceptos gráficos *Dada*, surrealistas, *De Stijl* y constructivistas, que me fascinaban. También estaba influenciado por los ilustradores norteamericanos del *Push Pin Studio* (fundado en 1954), particularmente, Seymour Chwast y Milton Glaser; por los logos de Saul Bass; los juegos tipográficos de Herb Lubalin y otros, sin olvidar la escuela cartelística polaca con Tomaszewski, Lenica y Swierzy al frente. A pesar de su fuerte tradición gráfica, Japón era, sin embargo, el país más abierto a las influencias extranjeras. ¿Cómo olvidar los símbolos diseñados por Masaru Katsumie para los Juegos Olímpicos de 1964?

El nuevo vocabulario del diseño gráfico se había fraguado en las primeras décadas del siglo XX, dando pie al período «heroico» de la tipografía moderna, que alcanzó su punto culminante en Rusia, Suiza y Alemania. El ímpetu con que la *Nueva Tipografía* irrumpió en escena —incluyendo la composición solo en minúsculas, sobre todo manejando un idioma

En todas, él había sido una figura destacada; muchos lo mencionan, y hay consenso al considerarlo como un imprescindible del diseño cubano de los primeros años de la Revolución.

Tony vive fuera de Cuba desde 1968, aunque ha hecho algunas breves visitas a su país de carácter familiar.

Reproducimos fragmentos de su texto que tienen que ver con Lunes... y posteriormente, en otros temas, aparecerán más testimonios suyos.

como el alemán, cuyos nombres comunes deben comenzar con mayúscula—, reflejando la desazón de entreguerras mundiales y provocando conceptos revolucionarios sobre el arte y el diseño que barrieron convenciones burguesas totalmente agotadas. A mí me sirvió para enfrentarme a actitudes que no tenían relevancia en una sociedad joven y en movimiento.

Me bullían en la cabeza los experimentos de El Lissitzky y de Kurt Schwitters, tanto como lo alcanzado por el *Bauhaus* y los suprematistas. Estimulado por este conjunto de ideas intenté sacudir la palma criolla, hastiado de la caduca modorra que primaba en las publicaciones del país. Supongo que mi trabajo irritó a algunos espíritus conservadores en medio del desasosiego político de los primeros años de la Revolución, pero creo que la mayoría de los lectores se excitaba con la expresión visual —a nivel de un tabloide literario—, de las fuerzas sociales que se enfrentaban en la Isla. Con una tirada semanal de 200 000 ejemplares, entiendo que mi trabajo también reflejaba las inquietudes de una generación de jóvenes intelectuales que se acercaron a *Lunes...* durante la primera etapa del proceso revolucionario.

[...]

¿Cómo se hacía el magazín?

Para los que nunca han visto un ejemplar del mítico suplemento, vaya este esbozo. Se imprimía en rotativas a relieve sobre papel gaceta de baja calidad, que absorbe mucha tinta. La relación entre el contenido y la presentación gráfica era lograda —entre otros elementos— dejando mucho espacio blanco en que a menudo aparecían infinitos juegos con la R, que lo mismo se reproducía de cabeza que al revés, o blanca contra un fondo negro o rojo, cosa que parecía preocupar a algunos.

Entonces no había computadoras, ni siquiera fotocopiadoras. Tampoco se conocía la fotocomposición; todo era alta ingeniería en metal. Los textos mecanografiados eran luego compuestos por los linotipistas en sofisticadas máquinas *Linotype* e *Intertype*, que fundían en plomo y al ancho requerido las líneas de matrices de cobre que bajaban de los depósitos acostados en ángulo sobre la máquina, que albergaban fuentes

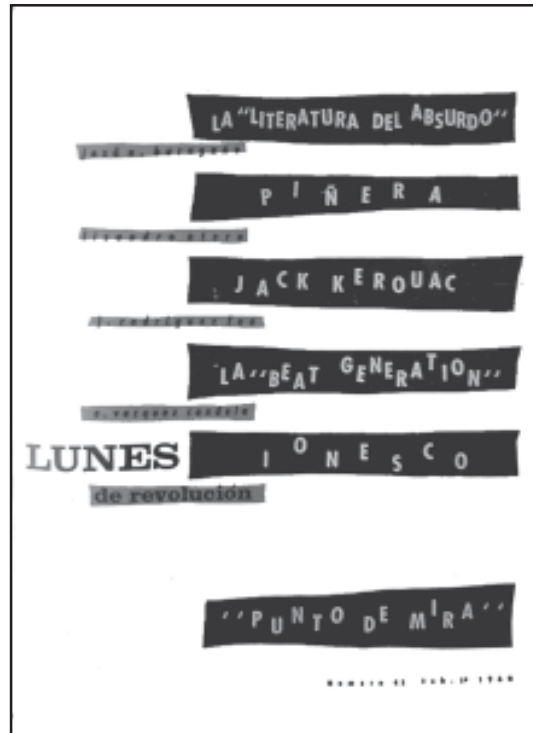
como *Century*, *Bodoni* o *Futura*, al presionar el operario las teclas correspondientes. En sus celdas yacían las matrices —minúsculas, mayúsculas, números y signos especiales—, en espera de ser llamadas a formar nuevas palabras.

Al terminar la fundición en plomo de una línea en relieve, un brazo mecánico recogía el grupo de matrices, haciéndolas regresar a su lugar de origen; las muescas —como las de una llave común— les permitían reincorporarse a su celda individual.

Cuando se terminaba de componer un artículo se sacaban pruebas de galera para su corrección y cambios de última hora, mientras los cajistas se encargaban de componer los titulares a mano o en la *Ludlow*, una máquina que permitía cierta flexibilidad y rapidez. Los obreros eran muy habilidosos y bromistas. Después se procedía a emplanar todo aquel metal exactamente de la misma altura para enseguida entintar y sacar una prueba final de cada página terminada. Ese era el momento que más disfrutaba.

Una vez hechos los cambios finales se llevaba la pesada «rama» rectangular, que apretaba fuertemente todo el metal de la página, a estampar en bajorrelieve un cartón de un material especial que resistía un calor intenso: se vertía plomo derretido sobre dicho cartón para fundir la «teja» que iría montada en los cilindros de la gigantesca rotativa.

En aquellos años me gustaba hacer meticulosas combinaciones tipográficas de titulares, recortando letras individuales sacadas de alfabetos reproducidos fotográficamente, caracteres que no existían en metal en Cuba. Eran detalles que distinguían al suplemento; era preciso entonces grabar en zinc estas composiciones de titulares. Lo mismo sucedía con los clichés de fotografías e ilustraciones, que luego iban montados en bases (llamadas «blancos») para alcanzar exactamente la misma altura que los tipos de metal. Creo recordar que el cierre de cada número tenía lugar en la madrugada del jueves y lo celebraba con Pablo Armando Fernández, el segundo de a bordo, comiendo pan recién horneado.



Portada de *Lunes...* / 1960
Diseño: Tony Évora

En febrero del 60 sacamos el ejemplar dedicado a la visita de Sartre y Simone de Beauvoir, con estupendas fotos de *Mayito* (Mario García Joya) y la excelente gestión de Juan Arcocha. Un esfuerzo que hizo historia. Me atrevería a afirmar que la estancia de ambos franceses marcó un momento culminante en las expectativas de algunos intelectuales criollos en relación con el poder. Debo aclarar que el área destinada a *Lunes...* en el periódico era un hervidero de discusiones presididas por Guillermo Cabrera Infante (GCI) con su acostumbrada sagacidad e ironía, aunque el tipo era lo que en la isla se define como un «pesao».

[...]

La creación de Ediciones R

Además de la editorial se creó *Lunes en Televisión*, que comenzó a transmitir cada lunes por la noche a fines de 1960, y donde se representaron importantes obras teatrales como *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera y *La soprano calva*, de Ionesco. También se montaron dramas cortos de Chéjov, de Tennessee Williams y otros dramaturgos. Yo diseñaba los créditos del programa, que no tenía un guión determinado y cuyo principal animador era Pablo Armando.

Recuerdo una emisión especial sobre la música de Ignacio Piñeiro, haciendo revivir su *Septeto Nacional* interpretando «Échale salsita».

Otro dedicado al jazz creó serios problemas con la Asociación de Músicos Revolucionarios, que argumentaban que el jazz era música americana (al enemigo había que odiarlo en todos los frentes) y el saxofón, un instrumento imperialista. En aquella época también trabajaba para el programa televisivo del mexicano Alfonso Arau.

La serie de libros que diseñé con un concepto contemporáneo apareció por esa misma época bajo la rúbrica de Ediciones R: *Cuba: Z.D.A.*, de Lisando Otero fue el primero, seguido del *Libro de Rolando. Poesías de Escardó*, que falleció en un accidente automovilístico poco antes de su publicación.

Inmediatamente después aparecieron *Poesía. Revolución del ser*, de José Álvarez Baragaño; *Así en la paz como en la guerra*, cuentos de Guillermo Cabrera Infante (GCI), y *La búsqueda*, novela de Jaime Sarusky.

Más tarde, Virgilio Piñera hizo una paciente labor cuidando los siguientes títulos con el apoyo de los dos pequeños hermanos catalanes que regenteaban la imprenta *Burgay y Cía*. En las cubiertas subsiguientes colaboraron Raúl Martínez, Sergio Ruiz y otros diseñadores como Rafael Morante, varias de cuyas ilustraciones también inserté en el magazín.

Todavía me río al recordar la serie de caricaturas que Sergio hizo de las visitas a Intercomunicaciones del Sr. Burgay, un anciano muy bajito y frágil, que amablemente me traía pruebas de páginas. A través de las semanas, el pequeño catalán iba apareciendo cada vez más diminuto mientras yo me convertía en un monstruo enorme a punto de aplastarlo.

Al comenzar la invasión de Playa Girón en abril del 61, varios miembros del equipo fueron enviados a cubrir la batalla. Poco después diseñé los dos volúmenes titulados *Playa Girón. Primera derrota del imperialismo en América*, con aquellos materiales periodísticos bajo el sello de Ediciones R.

[...]

Para terminar, quiero agradecer el interés en mi contribución gráfica a los años sesenta. Y aprovecho la oportunidad para celebrar la originalidad del trabajo de jóvenes criollos que he visto reproducidos deseándoles éxitos de todo tipo. Uno nunca sabe lo que le espera a la vuelta del camino. Ya lo dijo Goethe: «Llega a ser el que eres».

Tony Évora, Madrid, 2009

CAPÍTULO IV

LOS APORTES A LA CULTURA CUBANA DE LOS DISEÑADORES GRÁFICOS DEL CONSEJO NACIONAL DE CULTURA (CNC)

Testimonios de Pedro de Oraá, José Manuel Villa, Rolando Oraá, Teresita Crego, Héctor Villaverde y César Mazola

En los años sesenta y parte de los setenta el Consejo Nacional de Cultura (CNC) fue una institución que estuvo envuelta en situaciones desafortunadas, muy delicadas y complejas de la política nacional. Naturalmente y como es de suponer, el examen detallado de esa situación se aparta de los objetivos de esta obra. Los desaciertos que se cometieron en el CNC crearon un ambiente tan nocivo hacia ese organismo, que recibió un rechazo generalizado y fue probablemente por esta razón que el excelente trabajo que realizaron sus diseñadores gráficos hoy es poco conocido y escasamente divulgado, por consiguiente fueron también afectados y víctimas de esa situación.

Otro aspecto es que ninguna entidad, cuarenta años después, se ha sentido heredera de lo mejor que aportaron los diseñadores gráficos del Consejo Nacional de Cultura (CNC) a la cultura cubana en los sesenta, a veces algunos evaden tratar el tema y otros han hecho muy poco por recuperar o al menos reimprimir sus carteles.

Sin embargo, lo más lamentable, e irreparable, es que el mismo CNC desde el principio cometió considerables errores en la conservación de su patrimonio histórico y careció de un archivo de carteles con el necesario apoyo institucional, pues muchas de sus obras desaparecieron por negligencias y otras pasaron a otras instituciones que no se sintieron en la obligación de conservarlas.

Esa es la triste realidad de esos diseños.

Tuve la buena suerte de trabajar en el Consejo Nacional de Cultura (CNC) y diseñar numerosos carteles y publicaciones para esa institución cultural entre 1963 y 1968, por esta razón, fui testigo personal de los pormenores de la historia del diseño gráfico en este organismo y conocí a sus actores principales. Por fortuna muchos de ellos viven y he mantenido contacto permanente con algunos durante muchos años, lo que nos ha permitido localizarlos para poder, como se arma un rompecabezas, rehacer esta historia, que solamente abarca hasta 1974.

Del Teatro Nacional de Cuba (TNC), institución que precedió al Consejo Nacional de Cultura (CNC), todavía es más difícil encontrar algunas piezas de diseño gráfico. Sin embargo, para comenzar, será imprescindible remitirnos brevemente al TNC, fundado en los primeros años de la Revolución.

Todo empezó en el Teatro Nacional.

Pasé composé del cartel cubano

Testimonio de Pedro de Oraá

Entré al mundo del Diseño Gráfico en 1960. Al llevarme el «cinéfilo» Ricardo Vigón al Teatro Nacional de Cuba (TNC) —aun sin concluir sus dos salas y otras instalaciones—, me llevó como un asistente en el Departamento de Divulgación y Publicaciones, donde trabajaba como Director. Ricardo, quien era extremadamente delgado, con los huesos pugnando por salir del pellejo, falleció poco tiempo después y me vi solo atendiendo la redacción de textos promocionales para la prensa y la confección de programas y carteles de las incipientes actividades del teatro. Yo traje este libro como referencia. Aquí está todo lo que fue el Teatro Nacional de Cuba.

Una investigación de Miguel Sánchez León, la primera fase del Teatro Nacional cuando realmente el Teatro Nacional estaba destartado. De las dos salas que disponía, la *Avellaneda* y la *Covarrubias*, en la *Avellaneda* no se podía hacer nada porque incluso no existían los planos del escenario y se armó un tinglado, se pusieron unas sillas de tijeras en la *Covarrubias* y ahí se comenzaron las actividades. ¿Cuál es la importancia del Teatro Nacional, el rol fundacional que jugó? En el Teatro Nacional surgió el grupo de danza de Ramiro Guerra, el grupo de folklóre de donde después surgió el Conjunto Folklórico Nacional, cuyo papel dentro de la formación de la cultura en la Revolución ha sido realmente capital.

La complejidad que fue adquiriendo el trabajo de la institución cultural estructurada para su función primordial en cuatro asesorías —convertidas con posterioridad en departamentos o direcciones: Artes Dramáticas,

ALGUNOS DE LOS DISEÑADORES GRÁFICOS QUE TRABAJARON EN EL CNC DESDE SU FUNDACIÓN HASTA 1974

Pedro de Oraá,
Rolando de Oraá,
Umberto Peña, Carlos
Díaz Gámez, Marín,
Roberto Guerrero, Miguel
Cutillas, José Manuel Villa
(*Villita*), César Mazola,
Héctor Villaverde,
Ricardo Reymena, Juan
Boza, *Frémez*, Roger
Aguilar, Rafael Zarza,
Aldo Menéndez, César
Leal, Pablo Labañino

Danzas, Música y Folklore y más tarde la de Extensión Teatral, con el propósito de fomentar el movimiento de aficionados—, exigió para cubrir las necesidades publicitarias la organización de un equipo de diseñadores gráficos en nuestro Departamento, encargado de la creación de prospectos de las presentaciones artísticas del Teatro, y sobre todo, de afiches que serían la proyección propagandística hacia el espacio público de dichas presentaciones.

Me di a la tarea de reunir a creadores de diversas vocaciones y manifestaciones, de manera que el colectivo a formar se caracterizara por su versatilidad; ello permitiría abordar desde niveles de profesionalidad integral y con una visión interpretativa más eficiente, las distintas facetas artísticas de la programación del Teatro Nacional.

Ellos fueron Umberto Peña, pintor y grabador, José Manuel Díaz Gámez, dibujante y también grabador, José Manuel Villa (*Villita*), que entonces se dedicaba a la decoración, Roberto Guerrero, dibujante y caricaturista y mi hermano Rolando, dibujante publicitario que incluso traía una experiencia ya bastante considerable en lo que era diseño publicitario. Todos ellos integraron el equipo. Después, en los cambios que se produjeron, se integraron otros nuevos diseñadores, para proceder a ejecutar cualquiera de los elementos que conformaban la campaña difusora de los eventos, en especial, el cartel.

Se observaba como regla fundamental la asistencia a ensayos e incluso la entrevista con directores e intérpretes a modo de consulta, con ello se despejaban dudas y se ampliaban ideas. Estos pasos previos coadyuvaban a una mejor solución de las motivaciones creativas y a una consolidación de los aspectos formales de los diseños.

A raíz de la reestructuración de las dependencias culturales y la creación del Consejo Nacional de Cultura, que las absorbe, el equipo de diseño del Teatro Nacional de Cuba se traslada a una casona en el Vedado bajo la rúbrica del Consejo Nacional de Cultura (CNC) y la jefatura de Marta Vesa, especialista de Medios de Comunicación Publicitaria, en lo que sería en adelante el Departamento de Divulgación de la nueva institución, y aquella sede se pasaría en 1962 a un edificio enclavado en el municipio de Marianao.

Yo quisiera señalar algo que ocurrió y que creo que es causa de que no exista todo ese trabajo que se realizó en el Teatro Nacional y que se realizó posteriormente en el Consejo Nacional de Cultura (CNC) y es que cuando nos trasladamos para Marianao nosotros llevamos todo lo que se había hecho y en un pequeño salón que teníamos hicimos un tinglado para poner los carteles, los programas y todo eso. ¿Qué sucedió? Ya no estaba Marta Vesa, entró una nueva funcionaria que estimó que lo más indicado era coger todo ese archivo, toda esa papelería que estaba guardada y entregarla a la papelera nacional para convertirla en pulpa. No voy a mencionar nombres pero eso sucedió y es una de las causas por las que si hoy quisiéramos hacer una antología gráfica del trabajo realizado en aquel momento, tendría que ser un trabajo puramente «arqueológico», a ver quién posee algo de esa etapa.

Los diseñadores vieron ante sí una tarea más compleja y a la vez más atractiva y estimulante de los resortes creativos. Se producía el despegue de un movimiento de las artes gráficas cuyo factor relevante lo constituiría el diseño de carteles.

[...]

Gracias a la inteligencia y el talento demostrados, los diseñadores pudieron revertir esa situación hallando en tales obstáculos determinadas posibilidades tanto en el orden material como de procedimientos técnicos y ello indujo sorprendentemente a una *manera de hacer*, yo subrayo eso, *manera de hacer*, a la consecución de recursos formales de valoración visual que derivaron en estilos de evidente peculiaridad y el conjunto de esto en un concepto de expresión al cual clasificaríamos sin vacilación en la categoría de *escuela*.

Un esfuerzo creativo en un medio de precariedad que se convirtió de pronto en el *estilo cubano*. La cartelística alcanzó niveles de «emblematicidad» y su repercusión internacional corroboró la validez de una experiencia singular en nuestra cultura.

[...]

Visto a distancia, el período de oro del cartel cubano nos conmueve, pero nos lleva a pensar. ¿Cuáles causas llevaron a su debilitamiento y casi a su desaparición? ¿Cumplió definitivamente su función de anunciar, de orientar, de divulgar la actividad humana de una sociedad en

desarrollo y con nuevas perspectivas? Tomemos una sola conclusión: cada época se manifiesta por un signo.

Somos sobrevivientes de esa lucha, no tenemos cicatrices, las llevamos por dentro

Fragmentos de la presentación gráfica de José Manuel Villa (Villita)

No quiero hacer un panorama de la cultura antes de la Revolución como generalmente se hace porque es bien conocido de todos cuál era el panorama que existía en el país antes de la Revolución y la paradoja que existía de un gran movimiento cultural, una gran cantidad de artistas de gran valía y un campo cultural muy pobre para el desarrollo de estos artistas. Esto es clásico, es algo que todo el mundo conoce pero que en particular impregna mucho en la creación del diseño, en que se origine el Diseño Gráfico en Cuba con unas particularidades muy especiales porque, si bien no existía en el país una preocupación estatal por elementos culturales, sí existían grupos, instituciones muy acreditadas, muy prestigiosas que desarrollaron una labor muy amplia en la cultura del país y además una gran riqueza de talento artístico.

[...]

La importancia del Teatro Nacional de Cuba (TNC) para nosotros los diseñadores es que en el ámbito de la cultura no cinematográfica, de la cultura general, es la primera institución que se va a ocupar de nacionalizar el diseño de su programación. Se comienza diseñando todos los catálogos del Teatro. Pedro de Orúa es la persona que comienza este trabajo en un aparatosamente llamado Departamento que nada más que lo constituía Pedro. Él comienza a realizar toda la folletería de distintos departamentos y para los eventos del Teatro. Posteriormente, me invita a colaborar con él, a entrar en el Teatro. Comienzo allí, era la primera vez que trabajaba el diseño, aprendo con Pedro, aprendo con un viejo impresor, Ponciano, a quien debemos mucho en el campo del diseño y el aprendizaje de las técnicas de impresión, y luego se suma Rolando de Orúa a ese Departamento. Nosotros estuvimos como dos años prácticamente en el Teatro Nacional. A finales del 61 se crea, por decreto, el

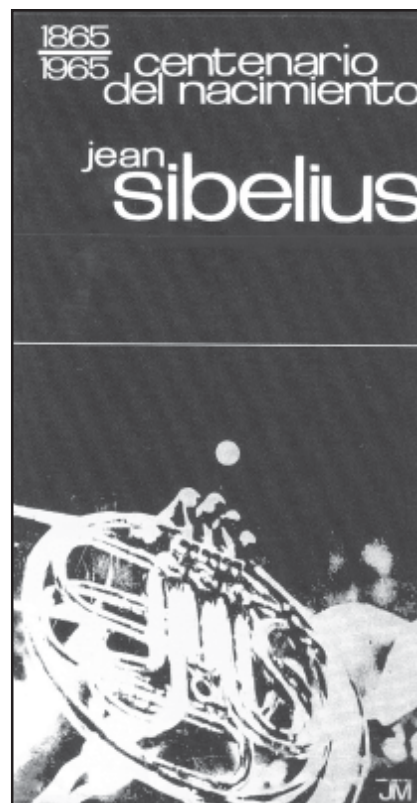
En los textos de las presentaciones gráficas de este capítulo hechas en Jueves del Diseño, es posible encontrar algunas referencias a imágenes que no hemos podido, lamentablemente, incluir en estas páginas

Consejo Nacional de Cultura (CNC), que no comienza a funcionar hasta principios del 62. Entonces se le suma a ese pequeño equipo del Teatro Nacional un conjunto de compañeros diseñadores que no eran diseñadores, eran artistas de la plástica.

Casi todos habíamos estudiado dibujo comercial pero había diferencias, unos eran graduados de *San Alejandro*, otros habían pasado por *San Alejandro* pero ninguno era autodidacta, vamos a aclarar esto porque mucho se ha hablado del autodidactismo en el diseño cubano. Teníamos además detrás de nosotros la herencia de un copioso grupo y muy valeroso de publicistas que se mantuvieron en el país y se mantuvieron en activo y que fueron también nuestros profesores, fueron compañeros como aquí tengo presente a Olivio, Muñoz Bachs, una gran cantidad de publicistas con una gran experiencia en el trabajo y un gran talento, que supieron entregárnoslo a todos aquellos que veníamos a formar la nueva hornada.

¿Qué sucede? Existe un hecho cultural radical, la Revolución, la Revolución lo cambia todo, la Revolución nos hace ver distinto y nos hace entender distinto; tenemos frente a nosotros una tarea que no medíamos, no la podíamos medir, no fuimos conscientes de ella, por suerte, porque la afrontamos con esa ignorancia y con esa inocencia con que un niño se asoma al acto de caminar. Sabíamos que esa era una labor que teníamos que realizar, pero no teníamos el alcance de la importancia que esa labor tenía y que iría adquiriendo en el tiempo. Un poco jugando y un poco haciendo de alumnos, fuimos creciendo en esta labor tan difícil que es el diseño gráfico.

Me estoy yendo un poco del texto pero bueno... Decíamos que a finales del 61 se crea el Consejo y a finales del 62 se suman Umberto Peña, Marín, Carlos Díaz Gámez, Roberto Guerrero, Miguel Cutillas al equipo de diseño y se crea el Departamento de Divulgación del Consejo Nacional de Cultura, dirigido por quien hoy quiero levantar su memoria, la Dra. Marta Vesa, a quien se le debe no solo la constitución, sino la integridad de toda la labor de este departamento hasta su desaparición. Marta Vesa era una vieja publicitaria de una gran experiencia y fue la mentora, la organizadora de este departamento. Creó un aparato muy



José Manuel Villa (*Villita*) / 1965
Primer premio de Cartel cultural en el IV Salón de Carteles del Museo Nacional en 1965



José Manuel Villa (*Villita*) / 1964
Cartel en piedra litográfica

efectivo de divulgación y promoción, no limitó el trabajo a la folletería y el cartel sino que también amplió el trabajo a la actividad directa y estrecha con los centros de trabajo y con las instituciones culturales y campesinas del país. Se promovían las actividades del Consejo Nacional de Cultura a través de unos afiches horizontales didácticos que llamábamos periódicos murales de los que no ha quedado huella, no sé si alguien —que ya tenemos un poquito de décadas encima— conserva algo. Además, aprovecha que yo provenía del mundo de la decoración y comenzamos a diseñar una serie de *stands* publicitarios para promover las instituciones culturales. Se hacía un *stand*, por ejemplo, del Museo Napoleónico, se acompañaba ese *stand* con una obra original del museo, un especialista del departamento y uno del museo iban a los centros de trabajo, ponían este *stand* y se daba una conferencia explicativa sobre la institución. Es decir, que no nos bastó simplemente el diseño gráfico. Había una actividad dinámica, una relación más activa con el destinatario. No bastaba el cartel, no basta-

ba el catálogo, se iba a buscar al centro de trabajo, se iba a buscar la atención del público en general, del pueblo en este caso.

El Consejo Nacional de Cultura (CNC) hereda del Teatro no solamente el departamento, los creadores, sino una serie de instituciones que habían sido fundadas por Isabel Monal y las jerarquiza; así el Teatro Campesino, el Departamento de Etnología y Folclor que fundara Argeliers León, del cual surge después el Conjunto Folklórico Nacional, cuya labor no era simplemente de espectáculos, ni representativo, era una escuela. Junto a Argeliers León se creó una Cátedra de Etnología y Folklor, de la cual salieron Rogelio Martínez Furé y una serie de prestigiosos folkloristas cubanos. Ramiro Guerra fue llamado por el Teatro, fun-

dó Danza Moderna del Departamento de Teatro, que fue dirigido primeramente por Morín y después por la Dra. Mirta Aguirre. Prestigiosísimas figuras de la cultura del momento se aunaron en el Teatro Nacional y se crearon las bases que después el Consejo Nacional de Cultura (CNC) va a ampliar y desarrollar. Vamos a hablar más del diseño.

Nosotros comenzamos el diseño bajo dos premisas: una tecnológica, teníamos una alta tecnología pero comenzaba a faltar material, los equipos se hacían viejos, faltaban los medios de reproducción, los negativos pancromáticos no eran los mejores, faltaban suministros y las calidades de impresión empezaban a mermar debido a la falta de recursos, y había que buscar una solución, una solución estética, una solución de aprovechamiento de lo que teníamos. De ahí, no hay un acuerdo tácito, hay una necesidad que nos lleva a una solución colectiva pero más pensada y encontrada al unísono. Independientemente del consenso, llegamos a la conclusión de que teníamos que eliminar los recursos tradicionales de la impresión y simplificar. Se elimina el medio tono y la utilización de los valores absolutos, de negativos y positivos, de colores planos. En el caso del Consejo Nacional de Cultura, por falta de recursos para hacer medios tonos; en el ICAIC, porque el medio que va a adoptar para imprimir es la serigrafía, pero esto no es fotomecánica, es algo manual, ni siquiera cortada con *profilm*, se corta con papel, una verdadera labor titánica. Esto va creando una premisa, un estilo, el estilo de la eliminación del medio tono, de ir al valor absoluto, los grandes contrastes y a la simplificación de la expresión artística, porque no podíamos darnos el lujo de entrar en exquisiteces de medios tonos ni matices sutiles, sino que teníamos que ir a contrastes fuertes, a líneas muy determinadas, muy firmes, que nos fueran dando la efectividad al medio por el cual nos desarrollábamos.

Comienza casi al unísono. No se puede decir una fecha, pero se comienza a tener un resultado casi común, con diversidad de estilo y de finalidades. Por un lado, está la organización creada que antecedió al DOR, donde se agruparon los grandes publicitarios que hacían la



José Manuel Villa (*Villita*) / 1963
Cartel



José Manuel Villa (*Villita*) / 1964
Cartel

propaganda política. Estaba el ICAIC comenzando a hacer carteles. Los primeros carteles del ICAIC fueron en impresión plana pero eso duró poco. Rafael Morante es uno de los que inicia ese trabajo en el ICAIC y posteriormente la Casa de las Américas, pero esta se va a dedicar al campo editorial básicamente. Creo que otra de las ignoradas en este país es la labor editorial de la Casa con respecto a lo que significó la revolución del diseño en el libro, pues hubo una verdadera transformación del concepto del libro en la Casa con Tony Évora, figuras como Tony, como Umberto Peña que dieron forma a la editorial Casa. En el CNC entran distintas oleadas, compañeros muy valiosos que van a continuar el trabajo. Entran César Mazola y poco después Héctor Villaverde, ya Rolando de Orúa se encontraba, después Rafael Zarza, Roger Aguilar, Reymena, Juan Boza, que son personas que van a continuar el trabajo que inicialmente teníamos el pequeño grupo que formaba el núcleo. Decía que Marta había creado un equipo muy fuerte. Entre las cosas que creó Marta Vesa estuvieron los llamados «promotores», que

eran coordinadores entre el departamento y las instituciones culturales, grupo al cual pertenece Teresita Crego. Eran las personas encargadas de enlazar el departamento con las instituciones, los organismos a los que representan, grupos de teatro, de danza. Cada especialidad cultural tenía un «promotor», un coordinador que estrechaba estos lazos y facilitaba el trabajo; además, coordinaba todas las campañas de promoción del departamento.

Por desgracia, desde sus orígenes el departamento adoleció de una falla terrible, que fue la falta de elementos divulgadores de su trabajo. No tenía expositores públicos, nuestros carteles estaban destinados a los *lobbies* de los teatros, a las galerías en las cuales exponían los artistas que se anunciaban, pero no existía una divulgación en la calle, no había

ningún *stand* donde se promoviera el cartel del Consejo, por eso el cartel del Consejo se encuentra en cuanto a su divulgación en desventaja, porque no se generaliza, se queda en el ámbito de los interesados y de algunos coleccionistas, pero no se llega a lo cotidiano, a la urbe, con el cartel del Consejo. Esto trajo como consecuencia que hoy día sea casi totalmente ignorada la enorme labor que se realizó en ese departamento.

[...]

Si algo se debe destacar es que el Consejo Nacional de Cultura (CNC) fue un organismo muy positivo en el desarrollo de la gráfica, y en este caso estoy hablando del Departamento de Divulgación, un organismo también muy positivo en la creación de instituciones y de medios culturales que durante los primeros quince años de Revolución se desarrollaron con una «violencia», con una rapidez y una riqueza que solamente los que estuvimos ahí podemos valorar exactamente.

Esta se convirtió en una de las plazas culturales más fuertes de América. No alcanzaba la semana para ver todo lo que había en la ciudad en cuanto a espectáculos, representaciones, y eso fue gracias al Consejo Nacional de Cultura (CNC). Tuvo grandes errores, hubo problemas, hubo luchas, pero ¿qué crece sin lucha?

Los que estamos aquí somos sobrevivientes de esa lucha, no tenemos cicatrices, las llevamos por dentro.

Fueron años difíciles, años de definiciones, pero fueron muy hermosos porque fueron años de amor, de creatividad, de entrega y sobre todo, de esperanza.

Fueron años de esperanza en esas filas de atrás, que es el relevo.

Nosotros estamos aquí no para señalarles lo buenos que fueron los sesenta; nosotros estamos aquí para señalarles cómo fueron los sesenta y ustedes tienen que hacer los dos miles.



José Manuel Villa (Villita) / 1967
Cartel

Quien dirija
un departamento
de diseño,
necesariamente
no tiene que ser
diseñador, pero sí
entenderlos y
entender el diseño.

Rolando de Oraá

88

Rolando de Oraá: En los tiempos en que no existía el *Photoshop*

Los compañeros que me antecedieron, *Villita* y mi hermano Pedro, expusieron sus experiencias (e inexperiencias) sobre la falta de recursos materiales y también, por qué no, ante una nueva manera de pensar y de hacer, a partir del triunfo de la Revolución. No voy a repetir lo que ya ellos dijeron, solo agregaré algunas cosas.

Tuvimos que utilizar como soporte papel *kraft*, más conocido como papel de cartucho, cartulina *Damuji*, etcétera, pues no había otra cosa. También utilizamos viejos grabados y letras de madera de las imprentas tradicionales, dándole carácter de imagen, reutilizándolos con un nuevo concepto y mensaje. Sé de algunos diseñadores que imprimieron sobre planas de papel de periódicos. Imprimimos carteles en piedra litográfica (valga la redundancia), pues no contábamos con *offset*. No había películas negativas y hacíamos la separación de colores tapando con papel las respectivas reservaciones.

Quiero hablar de otro tema. Hablar sobre la importancia que tiene el que una compañera o compañero que dirija un equipo de diseño, necesariamente no tiene que ser diseñador. Si lo es, mejor aún, pero no es totalmente imprescindible. Debe ser una persona con una cultura general, que sepa algo de cada cosa y, sobre todo, debe entender el diseño y a los diseñadores. Ejemplificaré lo que digo con algunos hechos que pueden hacer reír o llorar. Les dejo libres de elegir lo uno o lo otro. En todo tiempo se han cocido habas.

Antes del triunfo de la Revolución (qué viejo soy), laboré en una empresa publicitaria. Hay un grupo escultórico —creo que se llama *El esclavo*— en un parque en Paseo y Ayesterán. Frente, en sentido diagonal, existía una transnacional, a la que se le iba a hacer un anuncio. Por tanto, enviaron a un fotógrafo (no fue *Korda*), a hacerle una foto desde el parque. Este estaba colmado por un rebaño de chivos, y el fotógrafo tiró la foto con chivos y todo. Después, me dieron la foto para que eliminara los chivos. En aquel tiempo no existía la computación, mucho menos el *Photoshop*. Por suerte, eliminé los chivos retocando la foto, gracias a unos tubitos de tempera de distintas gradaciones de grises, que era lo que existía en aquel entonces. Pero me pregunto, si no hubiera

sido mejor que el fotógrafo hubiera espantado a los chicos. Pasó el tiempo.

Más adelante y siendo director artístico en el CNC, le encomiendo a Rafael Zarza elaborar un cartel sobre *Los Compadres*. Sabiendo Zarza de qué pie se cojeaba en aquel momento y para no buscarse problemas, sencillamente utilizó una foto del dúo agregándole los textos correspondientes. Llevo al director el boceto, para su aprobación (o no), y él me dice:

—Mira, Oraá, mira eso.

—Sí —respondo— es el cartel sobre *Los Compadres*.

—Sí, pero míralo bien —refutó— fíjate cómo el más viejo se parece a Batista. ¿Qué solución tiene eso?

—Bueno, mire —argumenté— solo veo tres soluciones: retratarlo de espaldas, hacerle la cirugía plástica o no imprimir el cartel.

En otra oportunidad, le encomiendo de nuevo a Zarza hacer un cartel sobre *El retablo de Maese Pedro*, una obra de teatro *Guiñol*. Esta vez, Zarza, y para no buscarse problemas, extrajo del *Quijote* un grabado de Gustavo Doré.

El director artístico de la puesta en escena se presenta en el Departamento de Diseño y me dice: «Quiero hablar con el diseñador del cartel».

—En estos momentos no se encuentra —le respondo— pero puede hablar conmigo y yo le transmitiré sus criterios.

—En el tiempo en que se escribió *El Retablo*... —me explica— este se escenificaba con marionetas, que es a base de cuerdas, pero en la actualidad es con títeres, por lo tanto, hay que escoger otro grabado. Pero yo quiero hablar personalmente con Gustavo Doré.

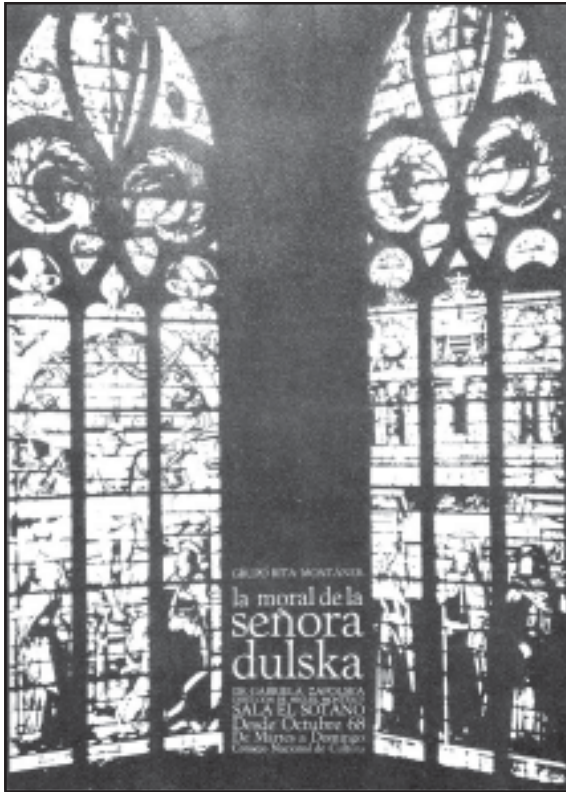
Cuando se lo conté a Zarza, me enfatizó:

—Entonces, tendrá que ir al cementerio en Francia para conversar con Doré, que es donde él está enterrado.

Cuando teníamos que hacer carteles sobre obras teatrales, íbamos a los ensayos, intercambiábamos ideas con el director de la puesta en escena y con los intérpretes.



Rolando de Oraá / 1970
Cartel



Rolando de Oraá / 1968
Cartel

En una oportunidad, yo debía hacer un cartel sobre la obra teatral *La risible ascensión y la trágica caída de Rubén Acíbar*, parodia sobre Batista interpretada magistralmente en el rol principal por René de la Cruz.

Estando en el ensayo, veo que ya estaba confeccionada una estupenda escenografía, obra de José Luis (*Gallego*) Posada. La escenografía representaba una res desollada, colgada por sus cuartos traseros, que a su vez le servía de trono al general Acíbar. De inmediato, le planteo al *Gallego* Posada que, basándose en la misma, era él el que debía hacer el cartel.

Una vez confeccionado el cartel, se lo muestro al Director.

—Fíjate bien, Oráa —me dice—. ¿Qué quiso decir el *Gallego* Posada, que cuando Batista había carne y ahora no?

Otra vez, en ocasión de un Congreso del Partido, la orientación dada era que todos los impresos debían decir en algún lugar: *En saludo al Congreso del Partido*. Se dio una contraorden, y con razón,

pues la extensa actividad cultural existente en nuestro país es algo normal, cotidiano, y no por el hecho de que haya un congreso.

—En la marquesina del teatro *Mella* está puesto ese texto —alerté al director.

—¿Ah, sí? —me respondió— tráeme una mañana para mostrarla en el Consejo de Dirección.

No se la llevé. Hubiera tenido que pedir una grúa a Transporte y era mucha complicación.

Hace algún tiempo diseñé un cartel para la *Jornada Cucalambeana*. En la parte superior dibujé el rostro, a mano, no en computadora, del *Cucalambé*, de cuya sien izquierda salía un arcoiris. En mi criterio, uno de mis carteles mejor logrados. No se llegó a imprimir. Me plantearon que era metafísico.

Por eso insisto en que, quien dirija un Departamento de Diseño, necesariamente no tiene que ser diseñador, pero sí entenderlos y entender el Diseño.

Teresita Crego: El personaje a quien yo quiero rendir homenaje en el día de hoy es a Marta Vesa Figueras

Fragmentos

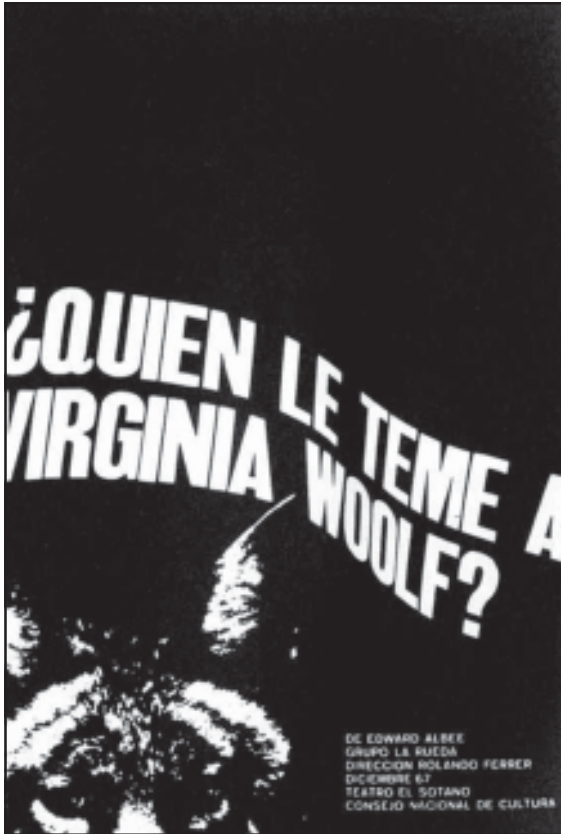
Yo no soy diseñadora, y ya no soy profesora, o sea, durante cuarenta años estuve frente a las aulas universitarias, pero si hoy, feliz jubilada y vieja dama indigna, puedo hablarles sin ningún temor se lo agradezco precisamente a ese trabajo fundacional que realizamos recién graduados en lo que hoy día se llamaría la etapa de adiestramiento o algo así, desde el Departamento de Divulgación del CNC.

¿Por qué un eslabón? Bueno, porque no era diseñadora, no era creadora y en aquel momento era simplemente una recién graduada, con una diferencia con las actuales generaciones: tanto el personaje a quien quiero rendir homenaje, que es Marta Vesa Figueras, como todos los que comenzamos, que éramos muy jóvenes, teníamos una sólida formación humanista. Formación que logró vencer todas esas dificultades que tanto el compañero Pedro como Rolando han mencionado previamente.

Recuerdo cuando había que hacer un cartel y Marta Vesa llegaba y decía que había solo tres colores: el blanco, que era el fondo del cartel, rojo y negro, y había que resolver cualquier tipo de cartel con esos dos, bueno, el negro no es color pero era una tinta, con esos dos colores. Eran tiempos llenos de fervor por el trabajo, no existía ningún rigor en el horario, trabajábamos a cualquier hora, teníamos muchos deseos de hacer las cosas, pero no teníamos experiencia, la experiencia la tenía Marta Vesa, que era ya una consagrada publicitaria.

[...]

Uno de los ejemplos de los trabajos de Marta Vesa, que era compañera de generación de la Dra. Adelaida de Juan, una mujer brillante con un carácter de Júpiter «tronante» mezclado con Venus, porque cuando algo no quedaba bien Marta se indignaba y sí tenía la honestidad de llamarnos



Rolando de Oraá / 1967
Cartel

a cada uno de nosotros a su despacho y decirnos lo que no habíamos hecho bien. No teníamos, como bien decía *Villita*, experiencia en el diseño, puesto que el diseño gráfico cubano se crea precisamente en esos momentos a través de diferentes centros, del ICAIC, del Consejo Nacional de Cultura y otros organismos con menos significación en aquellos primeros años.

Me estoy refiriendo al primer quinquenio de los años del 61 al 65, que fueron los tiempos en que trabajé en ese departamento, o muy vinculada a partir de 1963, y ahora les explico por qué. Recuerdo que Marta hacía unas reuniones cuando se realizaban los carteles donde explicaba las bondades o no bondades, o sea, los desaciertos de algunos carteles. Me acuerdo de un excelente cartel, no sé si Pedro recuerda esta anécdota; era una exposición que se hacía en Bellas Artes en homenaje al centenario del nacimiento de Leopoldo Romañach.

Pedro hizo un cartel bellissimo, clásico y Marta se indignó porque dijo que había puesto enmarcado el retrato de Romañach en una especie de marco ne-

gro y dijo que aquel afiche parecía más bien un obituario, es decir, una celebración de la muerte y no del nacimiento de Romañach.

Marta era una mujer sumamente aguda con una experiencia publicitaria y una experiencia humanística, había estudiado la carrera de Filosofía y Letras y eso le daba un acerbo, leía muchísimo, eso que no hacen mucho a veces los jóvenes y que es tan necesario para poder entender mejor nuestro entorno.

El Departamento tenía todos los jóvenes que provenían, mayormente, o del dibujo comercial o graduados de una formación plástica, nunca como diseñadores, y en esas reuniones, que eran una especie de improvisados Consejos de Dirección, según se iban haciendo los carteles, Marta nos iba enseñando cuáles eran los aspectos positivos y los no tan positi-

vos. Cuando se celebró en el año 62 el primer Festival de Música Popular, cuando el *Benny* por primera vez subió al escenario de un teatro, llegó sobre las dos de la mañana, porque dijo que tenía que cumplir su compromiso con un baile popular que iba a amenizar y saltó del lunetario al foso. Aquello era, no sé, más un acto de gimnasia que musical. Se acabó la programación y el teatro entero esperó a que llegara el *Benny*. El cartel en cuestión en esa época precaria, pues no había absolutamente con qué hacerlo, lo hizo Umberto Peña, ese famoso artista que ustedes deben conocer y que también está un poco olvidado. Fue a una vieja imprenta, rescató las tipografías enormes de madera con las que se hacían las propagandas tradicionales de estos festivales bailables en la *Polar*, en la *Tropical*, en los jardines de la *Cotorra*, en las afueras de La Habana, y se imprimió sobre fondo blanco con negro y rojo aquel afiche que resultó un rescate de una tradición popular y, a la vez, una legitimación cultural de una tradición sumamente enraizada en la cultura popular. Aquel afiche tuvo una comunicación tremenda.

Recuerdo muy poco tiempo después otro afiche realizado por Umberto Peña, donde aprendí lo que era el puntaje en fotografía o sea, también había blanco, negro y rojo. Peña aumentó el puntaje de la fotografía, la cara de *Bola de Nieve*, que era además tan significativa y representativa de su personalidad, y el cartel anunciando un concierto que se daba de *Bola* también en el *Amadeo Roldán*; pues se hizo con un enorme puntaje en fondo en blanco y negro, no recuerdo ahora exactamente si el fondo era el blanco o el negro, da lo mismo, y la tipografía en rojo. Era un cartel apaisado de mayores dimensiones porque sí hubo un poco de papel.

Recuerdo cuando se hizo después en el Museo de Artes Decorativas, que vivía años de gloria, un museo con una de las colecciones más importantes de América Latina dentro de esa temática, que también está hoy un poco olvidado, una exposición sobre el *Art Nouveau*, ese estilo que nos gusta tanto a todos y que fue *Villita* el que hizo el cartel que por suerte no sé, quizás por intuición, porque en aquel momento no tenía ningún sentido patrimonial, sino porque me gustaban tanto los carteles que fui guardándolos y guardándolos. [...]

[...] Me da mucho gusto que la mayoría del público aquí asistente sea joven, porque ahora todos ustedes conocen las galerías, las visitan,

los museos, y esa fue la etapa en que todas estas instituciones se fueron creando. Se creó la *Galería de La Habana*, que fue realmente excepcional en su momento, se crearon las galerías provinciales. Teníamos entonces solo seis provincias. ¿Por qué les hablo de eso? Porque bueno, ese eslabón que soy yo, que he sido yo, hacía el trabajo de promoción de las distintas actividades, siempre inclinándome, porque me gustaban, hacia las manifestaciones de las artes plásticas, pero se concebían los periódicos murales, los catálogos, una especie de instalaciones, recién se había fundado el Museo Napoleónico, se hacía una especie de maquetas con la promoción, con el fin de promover las visitas a los museos.

En este caso, les voy a hablar del Museo Napoleónico, que tenía un auge tremendo en esos momentos, y Marta con muchísima sabiduría nos orientaba una especie de charlas de divulgación, que era la parte que me tocaba en promoción, pues la hacíamos con grandes cantidades de público.

A mí me tocaban los centros laborales, eso que hablaba *Villita*, me tocaba ir a las unidades militares. Eran tiempos muy cercanos a Playa Girón, o sea, el país estaba después de Playa Girón y antes de la Crisis de Octubre, prácticamente en armas. Muchísimas veces me cogieron alarmas de combate en las unidades militares donde llevábamos todos estos periódicos murales, se hacían las conexiones con los responsables de cultura, y yo temblaba porque tenía que enfrentarme a hablarle lo mismo del Museo Napoleónico que de alguna exposición de reproducciones de obras de arte, cuyos afiches o carteles habían llegado previamente a la unidad y que tenían diversos temas, lo mismo podía ser de Leonardo Da Vinci, que podía ser pintura del siglo XIX.

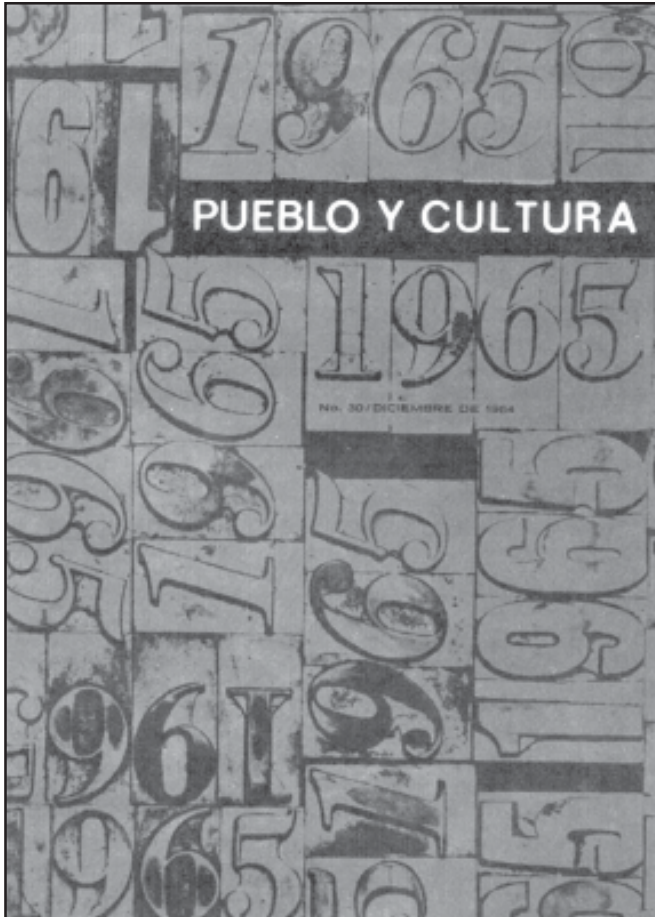
De arte cubano no había reproducciones todavía en esa época y entonces ya comenzábamos a crear todo un sistema de diapositivas que me han acompañado hasta que llegaron los *Power Point* durante toda mi vida en el bolso. Siempre había una caja de diapositivas y se realizaba todo este trabajo orgánico y en sistema de divulgación cultural: el afiche y el periódico mural o esta especie de maquetas eran el punto de partida para luego realizar toda la labor de divulgación cultural o promoción, como se llamaba en esa época.

Recuerdo haber ido con el famoso dúo de las Hermanas *Martí* a decenas de centros laborales, con Alicia Alonso a *Antillana de Acero*. Estoy hablando de los años 62, 63, precedida siempre por este sistema divulgativo que no solamente se concretaba o se limitaba al aspecto que les he hablado. Se hacía una divulgación por radio, por televisión y hasta por la prensa. Era realmente una concepción en sistema de la divulgación y creo que ese es precisamente el aporte fundamental de esta etapa que empezó a languidecer.

En el año 63 vinieron tiempos sombríos. Marta Vesa sale, como sale Isabel Monal, como sale Mirta Aguirre del Consejo Nacional de Cultura por discrepancias con la nueva subdirección y el trabajo se sigue haciendo, y nosotros, que ya tendíamos a especializarnos en el ámbito de las artes plásticas, pasamos a trabajar a la Dirección de Artes Plásticas, aunque seguíamos haciendo en algún sentido el mismo trabajo divulgativo. Cuando se fundaron estas galerías se crearon unos portafolios que se regalaban el día de la inauguración. Marta descubrió también mi gusto por la investigación y me dijo: tienes que buscar algo que sea significativo y que represente la ciudad de La Habana. Realmente yo temblé, Adelaida, porque nosotros en esa época... no se estudiaba arte cubano tampoco, entonces teníamos lagunas en esa formación magnífica de la cual les hablo, teníamos nuestras lagunas, sobre todo con lo nacional. Yo había conocido por las revistas de la Dirección General de Cultura los grabados que existían sobre la ciudad de La Habana y me fui a la Biblioteca Nacional y allí descubrí ese mundo maravilloso de los ataques de piratas, etcétera, en los cuadros costumbristas, e hice un portafolio. No recuerdo si eran diez reproducciones, todavía los conservo y conversando con *Villita* me recordaba que por primera vez en la historia del diseño cubano se usa la imagen de



Rolando de Oraá / 1974
Catálogo de exposición personal



Héctor Villaverde / 1965
Diseño de la revista
Pueblo y Cultura

Mis diseños para el Consejo Nacional de Cultura (CNC)

Fragments de la presentación gráfica de Héctor Villaverde

He quedado para el final de este largo *Jueves del Diseño* dedicado al CNC y no debo cansarlos repitiendo datos, cosas y nombres dichos por otros compañeros, así que solo me referiré a la parte que ellos no tocaron, pues fui quien más trabajó las revistas y publicaciones, aunque dejo bien aclarado que diseñé una buena cantidad de carteles en el CNC, que prefiero que ustedes los puedan ver.

La Giraldilla, puesto que *La Giraldilla* es emblemática de nuestra ciudad. Se inaugura poco después la galería de Matanzas, seguimos en esa etapa de desarrollo fundacional y entonces me vuelven a encargar el tema. Yo decía: ¿habrá grabados relacionados con Matanzas? Por suerte también los encontré relacionados con la etapa de los corsarios y piratas, que tomaron Matanzas durante un tiempo.

Así también se hizo un tercer portafolio, son los tres que recuerdo, de la ciudad de Santiago de Cuba, cuando se crea la galería en ese lugar.

Creo que eso es importante, la labor de maestra que Marta ejerció sobre todos nosotros ayudándonos a ser un poco mejores, no solamente a los diseñadores, sino a nosotros, para apreciar lo que era un buen diseño y en el caso particular mío, perder el miedo ante las multitudes, ante la posibilidad de comunicarme con el resto de nuestros semejantes.

Siempre estuve muy interesado en el diseño editorial y la tipografía. Después les voy a mostrar varias imágenes de cómo las revistas del CNC fueron transformándose hasta llegar a lo que es hoy *Revolución y Cultura*, de la cual posteriormente Rolando de Oráa fue muchos años director artístico. Otro aspecto es que uno de los cambios que implanté en la publicación fue hacer una revista en la cual se notara más una dirección artística y pareciera hecha por un equipo con muchas colaboraciones. Uno de los que más aportó con las ilustraciones fue el entonces poco conocido Alfredo Rostgaard haciéndome muchas viñetas *Op Art* que se conocen muy poco hoy, ya que el trabajo suyo que más conocido es el del ICAIC y el de la OSPAAAL, pero primero hizo muchas viñetas que yo había visto antes en su casa y que logré hiciera otras para la revista.

Otros colaboradores con ilustraciones para la revista fueron *Frémez*, que venía de trabajar junto conmigo y con Rostgaard en la revista *Mella*, también Félix Beltrán, Fayad Jamís, Muñoz Bachs y Darío Mora. Como se ha dicho ya, la ilustración y el diseño estaban muy relacionados en esos años.

En aquel momento, el diseño editorial que se hacía en nuestro país era demasiado compacto, prácticamente no existían los blancos, no había contrastes de tonos y el uso de los espacios en blanco era algo raro, esto ya lo había utilizado *Lunes...* pero nos seguía obsesionando a algunos diseñadores, entre ellos yo.

Ya se ha hablado de las transformaciones en el CNC, no es mi intención insistir demasiado, así que solo diré que a partir de un cambio en la dirección del CNC surge una nueva revista que se llamó *Revolution et/and Culture* que, como se aprecia, era en idioma inglés y francés y sustituyó a la revista *Pueblo y Cultura*. Ambas fueron dirigidas por el



Héctor Villaverde / 1967
Cartel

blancanieves y los 7 enanitos

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA
DESDE OCTUBRE DE 1966 / TEATRO NACIONAL DE GUIÑOL
Versión de Carucha Camejo y María Álvarez Ríos



Héctor Villaverde / 1966
Cartel en piedra litográfica

entonces joven escritor Reynaldo González, quien ya tenía gran sensibilidad por el aspecto gráfico que debe tener una publicación.

Se hicieron en total nueve números de esa revista bilingüe que era de carácter divulgativo, uno de ellos fue dedicado al Diseño Gráfico. En aquel momento la revista debía salir cada dos meses y aunque la entregábamos en tiempo, realmente salía cada vez que la imprenta quería o podía, algo que entonces y ahora cuesta mucho trabajo comprender.

[...]

Hay algo que quisiera decir sobre *Frémez* y es que los primeros montajes gráficos que vi de él, los hizo para la revista *Pueblo y Cultura* y en *Revolution et/and Culture* que yo diseñaba.

Estuve revisando en estos días la revista *Cuba*, que fue donde él trabajó antes de ir para el CNC y no encontré, por lo menos en lo que yo revisé, ningún trabajo de montaje y pienso que son los primeros.

Nuestro diseño está necesitado de investigaciones, así que si al-

guien puede demostrar otra cosa voy a estar muy contento.

Que yo sepa, las primeras cosas que hizo en este estilo fueron para las revistas del CNC y de ahí surgieron las primeras imágenes que después lo hicieron muy conocido en Cuba y el extranjero.



Héctor Villaverde / 1966. Cartel en piedra litográfica



Héctor Villaverde / 1968
Cartel

[...]

No hay dudas de que el Consejo Nacional de Cultura hizo muy mal trabajo de conservación de su patrimonio, a pesar del esfuerzo personal del archivero Eulalio González Freyre, que fue un excelente profesional.

Pero la Biblioteca Nacional al menos hizo un trabajo satisfactorio con los carteles del CNC.

Allí trabajó una especialista que provenía del CNC llamada Nancy Angulo, quien se mostró muy interesada y creo que debo mencionarla.

César Mazola Álvarez: sentir orgullo por ser parte de una historia*
Fragmentos del texto enviado por César desde Morelia, México

La Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro* y las escuelas de dibujo comercial, más la escuela *Villate*, eran los únicos centros donde se podía estudiar las artes plásticas en La Habana. Incluyo las de dibujo comercial aunque en ese tiempo no eran muy bien vistas porque se consideraban de rango menor, eran el medio para conseguir un empleo rápido y poder ganar un dinero y no hacer «arte». Fue la Revolución y su necesidad de divulgar la obra cultural que se venía estimulando intensamente, lo que dio motivo al más importante movimiento cartelístico habido en Cuba, y de las artes plásticas en general en la década de 1960. En mi caso, terminé los estudios de pintura, escultura y grabado el 30 de octubre de 1960; y esa no es fecha de graduarse en ningún lado, pero tiene sus explicaciones.

Primero: Cuando entré a la escuela superior, así se le llamaba a *San Alejandro*, pues para entrar a ella había que pasar dos cursos en la Escuela Elemental de Artes Plásticas Anexa a *San Alejandro*, y antes de esa fecha, en 1956, las carreras de pintura y escultura se hacían por separado; a partir de entonces se unieron los dos planes de estudio y se convirtieron en uno solo, no era obligatorio hacer las dos carreras juntas sino aquel que lo hiciera debía tomar todas las asignaturas de una carrera y tomar las asignaturas técnicas de la otra carrera; o sea, yo estudiaba desde las ocho de la mañana las asignaturas de pintura, y a partir de las seis de la tarde tomaba las de modelado.

[...]

Debo añadir que en la asignatura de Arte Decorativo, cuyo profesor era de apellido Menocal (autor de los murales principales del antiguo Palacio Presidencial, hoy Museo de la Revolución), se daban nociones de publicidad, por lo que había que diseñar un cartel, pero nunca pensé que ese sería mi futuro y menos que le dedicaría mi vida por treinta años consecutivos, pero además con amor.

[...]

El TNC y luego el CNC fueron los primeros en hacer carteles con diseños de altísima calidad. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y la Casa del Orientador Revolucionario

* César Mazola, destacado diseñador que trabajó en el CNC, envió a tiempo, directamente desde la ciudad de Morelia en México, su testimonio para el *Jueves del diseño*, dedicado al CNC. Se proyectaron muchas de sus obras y fotos personales, pero ese día su documentado texto no pudo ser leído por falta de tiempo. Ahora, con gusto, publicamos amplios fragmentos.

(COR), más tarde Dirección de Orientación Revolucionaria (DOR), se demorarían algunos años en despegar en calidad de diseño. Otros organismos como la Confederación de Trabajadores de Cuba (CTC), hacían sus carteles pero con concepciones muy tradicionales. Todo esto, que yo veía, lo pude verificar en el año 1983, cuando hacía la licenciatura en Historia del Arte, al realizar una investigación sobre el cartel del CNC. Fue para un trabajo que había que exponer en el aula e hicimos en equipo: Pablo Jané, Francisca Teresa Rodríguez y yo. Jané trató el aspecto técnico; Teresita el formal y yo me enfoqué al histórico; por supuesto que le di a cada uno la información necesaria, aunque ellos aportaron los análisis correspondientes. Había que estar muy bien preparado pues la profesora era la doctora Adelaida de Juan.

[...]

Volviendo al Departamento de Diseño, de la Dirección de Divulgación, en 1963 ya en Marianao, entro yo y en corto tiempo llega Héctor Villaverde, que venía de trabajar en la UJC.

Gabriel Pérez fue sustituido por Gloria Pérez Sentenat, graduada de *San Alejandro* y con buena experiencia de haber trabajado en la OTPLA, una exitosa empresa publicitaria donde los dueños eran Raúl Gutiérrez, inteligente publicista, y Luis Martínez Pedro, el pintor ya fallecido; también allí trabajaba como dibujante y diseñador, el más tarde muy conocido pintor Raúl Martínez.

Mudados a un alto edificio en Marianao, pero en el sótano del mismo, a instancias de Gloria Pérez y del jefe de producción (le decíamos *Fillo*, cuadro de Marta Vesa) de Divulgación del CNC, ese organismo se fue haciendo de una imprenta propia con las máquinas de imprimir que el Ministerio de Industrias desechaba, por poco productivas y antiguas. Aquello parecía un museo. Eran máquinas de pedales llamadas *Minerva*, para las invitaciones, tarjetas, sobres, etcétera, y otras, un poco más



César Mazola / 1965
Cartel en piedra litográfica



César Mazola / 1966
Cartel en piedra litográfica

veloces de marca *Chandler* para los programas y catálogos. Con esas máquinas se resolvían montones de otros pequeños problemas. También se instaló una máquina muy antigua de gran tamaño, pero muy lenta, para trabajos más complejos como las tripas de muchas páginas o catálogos de mayor tamaño como el de la exposición de Amelia Peláez que diseñó *Villa*.

El operario era un mexicano, de apellido Vanegas, sobrino del dueño de una imprenta para la cual trabajó el famoso grabador jalisciense José Guadalupe Posada, y que él y su tío habían ayudado al grupo revolucionario cubano, que se preparó en México antes de zarpar por Tuxpan rumbo a Las Coloradas. En el año 1964 se compró una máquina suiza de marca *Color Metal* para la impresión en *offset*. Ya estábamos de lujo. Por ese tiempo se supo que un antiguo taller industrial de litografía pasó al CNC en 1961, y que desde entonces estaba sin producir nada, se puso en marcha; estaba situado en la esquina de las calles Santo Tomás y Tulipán, El Cerro, y por lo reducido de su producción ya no era conveniente mantenerlo en esa función, y antes de que desapareciera, el comandante Ernesto *Che*

Guevara, como Ministro de Industrias, decidió pasarlo al CNC, con el fin de que esa técnica y posibilidad litográfica no se perdieran. Fue así como esa tecnología, que entró al país para ponerse al servicio de la cultura, y se pasó a la industria, volvió a cumplir su rol cultural después de más de siglo y medio. El CNC tenía, por fin y sin proponérselo, todas las técnicas disponibles, pues también se hicieron carteles impresos en serigrafía. Era cuestión de imprimir en lo que se pudiera y con lo que se tuviera; y cuando las condiciones lo permitían se decidía la impresión más conveniente de acuerdo al diseño, para que lo reafirmara.

Fue un tiempo muy bueno donde había mucho trabajo, le hacíamos diseño a todas las direcciones de cultura a nivel nacional; las necesidades provinciales de cultura se atendían y resolvían en cada provincia. Las direcciones nacionales en cuestión eran: Artes Plásticas y Museos, que se ocupaba de la creación de nuevos museos y galerías, más sus

exposiciones correspondientes permanentes, las transitorias y las itinerantes por el país; Teatro y Danza se ocupaba de la creación de grupos de teatro como el Conjunto Dramático Nacional, Teatro *Estudio*, Teatro Musical de La Habana, del que fue director durante 10 años Alfonso Arau, el grupo *Rita Montaner*, el *Bertolt Brecht*, Grupo *Escambray*, Ópera Nacional de Cuba, el Ballet Nacional de Cuba y los conjuntos Nacional de Danza y Folklórico Nacional de Cuba, Teatro Infantil se ocupaba de ese género, la creación de grupos en provincia y del Guiñol Nacional de Cuba, de gran profesionalidad; Música se ocupaba de la Orquesta Sinfónica Nacional, la creación de nuevas orquestas como la de Música Moderna, bailes populares y todos los conciertos locales y en gira; la Biblioteca Nacional de Cuba se ocupaba de la creación de nuevas bibliotecas. Todas las direcciones con sus integrantes realizaban constantemente inauguraciones, presentaciones, conciertos, recitales. La Orquesta Sinfónica Nacional siempre tenía un director invitado y estrenos nuevos de compositores cubanos o extranjeros. Exposiciones en galerías, museos y bibliotecas. Cada evento o espectáculo tenía su cartel con catálogo o programa más las invitaciones; si era de mayor importancia se les hacía diseño de vallas que se ponían por la ciudad; casi siempre se hacía con los grupos o solistas que venían del extranjero, como el Mazowcze, de Polonia, el circo Wu Han, de China, etcétera. Antes de irse becado a Leipzig, la dirección de Artes Plásticas solía utilizar el trabajo de Esteban Ayala. Él hizo varios números de la revista *Artes Plásticas* que fueron sensacionales por la exquisitez de sus diseños y la utilización de diferentes materiales de los que todavía se disponía, como papeles de varias clases, colores y texturas, además de jugar con las combinaciones de tintas mate y de brillo.

En este período fue cuando me otorgaron una beca para hacer un curso de postgrado en la Academia de Bellas Artes en la ciudad de Varsovia, de octubre a junio de 1965; fui el primero de los tres que fuimos en esos años, posteriormente Rolando de Orúa y, por último, Héctor Villaverde. Los profesores para los tres fueron los mismos: Henryk Tomaszewsky y Tadeusz Jodlowsky para cartel y Józef Mroszczak para publicaciones y envases. Otros diseñadores becados en esa época fueron *Tony Évora* en Praga, no sé por qué organismo, y Esteban Ayala en Leipzig.

Fueron los momentos más felices de la gráfica en Cuba, y los míos, no sin problemas

César Mazola

104

[...]

Hago este acento en el período de becas pues ahora, o desde hace un tiempo, suele decirse que los diseñadores de los años sesenta éramos empíricos, que no teníamos ninguna formación académica. La formación académica, que es importante, no es absoluta y el aprendizaje, enseñanza y enriquecimiento posterior es constante y forma mucho más; así ha sido históricamente en todas las manifestaciones. Es lo que se llama la experiencia.

[...]

Ya desde antes de irme a hacer el postgrado a Varsovia, trabajábamos en el taller de litografía que heredamos del Ministerio de Industrias.

Allí podíamos hacer carteles de hasta 90 por 60 centímetros, medidas mayores de las que nos ofrecía la *Color Metal*, que su tamaño máximo era de 59 por 44 centímetros.

Eran tres las máquinas litográficas, con piedras de gran tamaño, bueno, las más grandes que ha habido en Cuba, y una de ellas, me refiero a las piedras, se encuentra en el taller de gráfica de la Plaza de la Catedral. Una máquina también se llevó para ese taller pero «por H o por B» nunca se ha podido montar, como tampoco la que se llevó a la imprenta de Cultura, y en este caso fue por no encontrar forma burocrática de pagarle a Mariano Rodríguez, técnico que le daba mantenimiento a esas máquinas en el antiguo taller en El Cerro.

Dos de las máquinas imprimían sobre papel o cartulina, de las que acabo de hablar, y la tercera era para imprimir sobre láminas de metal que luego serían envases de tabacos o de chorizos u otro tipo. Todavía guardo uno para tabacos *Partagás*.

Toda la tecnología era muy antigua, aunque fue de vanguardia en su tiempo pues se movían sus equipos con máquinas de vapor, y ya en el siglo xx fueron sustituidas por dos grandes y estupendos motores de gasolina, uno para uso diario y el otro de repuesto por si fallaba el primero. Ambos motores, en perfecto estado, fueron trasladados a un central azucarero en el momento que tristemente se decidió convertir el edificio en una fábrica de instrumentos musicales. Hoy no existe ni la fábrica de instrumentos ni el edificio, que por cierto, en investigaciones sobre el edificio para mi tesis de licenciatura en Historia del Arte, cuyo tema fue

ese taller litográfico y sus habilitaciones para cajas de tabacos, descubrí que José María Sardá, el dueño de la finca *El Abra*, en Isla de Pinos, donde estuviera deportado Martí, también fue dueño de esa edificación y que por lo tanto tal vez fuera esa la casa donde Martí estuviera cuando visitaba El Cerro.

El taller, sus empleados especializados, más los materiales que aún quedaban en el taller nos permitieron hacer cosas fuera de lo común para la gráfica de entonces, como utilizar purpurina, que es polvo de bronce y da un aspecto dorado a la superficie polvoreada con ese material y que daba un aspecto de lujo al cartel o impreso «X». De gran impacto fue el cartel diseñado por *Villa* para la conmemoración del centenario del nacimiento del músico finlandés Jan Sibelius. Unos sobrantes, que salieron defectuosos, los reutilicé como parte del diseño interior de la portada del programa para el estreno del ballet *El lago de los cisnes* en 1965.

Se podían utilizar cuantos colores uno quisiera, claro con cierta medida. Diseñé un cartel para la inauguración de una biblioteca en el interior del país que llevaba 18 colores, era un escándalo, pero como estaba tan bonito la directora Gloria Pérez accedió a su impresión. De ese no me quedó ningún ejemplar, y no sé si habrá alguno en algún archivo; además, no lo firmé, cosa que me ocurría muy seguido.

A veces el diseño lo hacíamos directamente sobre la piedra. En mi caso, de los que recuerdo, hice *De película*, un cartel y programa para una comedia musical en la que Asenneh Rodríguez era la actriz principal, o el cartel de la Semana de la Cultura Checoslovaca.

José Manuel Villa (*Villita*), por su parte, entre otros muchos trabajos de muy buena calidad, hizo el catálogo para la inauguración de una importante exposición de Portocarrero, y quiso que el propio pintor dibujara para la cubierta, sobre la piedra, convirtiéndose el catálogo en una pieza de colección al ser cada impreso un original. En aquella época mucha gente no se percataba de esas sutilezas culturales y pocos



César Mazola / 1966
Cartel en piedra litográfica

guardan ese catálogo. También lo hizo al incorporar una reproducción serigráfica de un original de Amelia Peláez en el catálogo de la exposición de esa pintora en Bellas Artes. Héctor Villaverde diseñó el cartel de *Blanca Nieves y los siete enanitos*, para el Guiñol Nacional de Cuba.

A 90 millas y Chacona fue un diseño mío por el método de trasplante con papel *perule*, otra de las técnicas empleadas por el taller para la producción industrial de habilitaciones de tabacos y etiquetas para múltiples productos, desde las más finas, con purpurina para bombones y caramelos, hasta unas corrientes para escobas. La litografía nos permitía todas las tendencias estéticas, era un goce, además, el tamaño, las medidas, que se salían de lo común. Los papeles en los que se imprimiría se ponían en secaderos o tendederas especiales para que perdieran la humedad y luego al terminarse la impresión se volvían a poner en esas tendederas para el secado de la tinta.

De cada impreso se daba la cantidad de treinta ejemplares al diseñador para su archivo y mandar a exposiciones, y diez a las direcciones de Cultura que tienen archivos especializados, como la Biblioteca Nacional, que tiene su carteloteca, al Museo Nacional, *ídem*, y al Archivo Central de Cultura; otros organismos como Casa de las Américas recibieron similares cantidades. Más adelante esas cantidades se redujeron a cinco.

El diseño gráfico ganó mucha importancia; fue cuando comenzaron los salones de carteles, los primeros fueron en 1964 y 1965, como Salón Nacional de Carteles organizados y expuestos en las salas del Museo Nacional. Eso se hacía por primera vez en Cuba. El diseño de cartel dejó de ser un arte menor. La dirección de Divulgación del CNC hizo su primera exposición de carteles en 1965, se le llamó *Esfuerzo Gráfico*. También estuvieron los concursos de carteles, el I Salón Nacional de Carteles *26 de Julio* en 1969 y con ellos los premios, eventos que se fueron ampliando al libro y a la cubierta de discos, hasta la fecha.

Cuba, a través de la Dirección de Artes Plásticas del CNC, en 1967, mandó carteles cubanos para su venta, como ayuda a Florencia y Venecia

por las inundaciones ocurridas ese año en esas ciudades. Creo que fue la primera participación internacional del cartel cubano en ese sentido.

La primera exposición de carteles cubanos que se hizo fuera de Cuba, se realizó en la *Ewan Phillyps Gallery*, de Londres, 1968; fue comprada completa por el *Victoria & Albert Museum*. En 1969 llevé una muestra de carteles y cubiertas de libros a Praga y Sofía, que en Tirana, la capital de Albania, no se pudo montar porque el país receptor determinó que los carteles y libros no eran representativos del realismo socialista. Fue la respuesta que dieron a la Embajada al décimoctavo día de estar en la ciudad sin que se dijera nada de la exposición, y el convenio firmado expiraba dos días después.

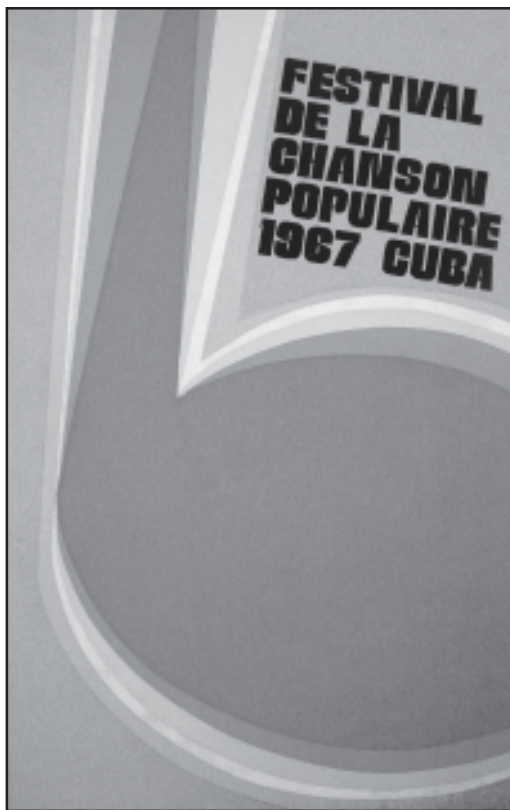
En la III Bienal Internacional del Cartel, en Varsovia, Polonia, año 1970, todos los carteles enviados por Cuba fueron aceptados y sus organizadores pidieron que si podían ser donados para el Museo del Cartel en el Palacio de Wilanów.

Una vez efectuada la donación, la dirección del Museo del Cartel envió a los donantes cartas donde se les comunicaba el número de inventario que tiene cada obra en el propio museo. Los carteles del CNC, entre ellos tres míos, fueron impresos en serigrafía con un largo de un metro cada uno por ochenta centímetros de ancho.

[...]

En los años setenta comenzó la debacle.

Participé en una reunión convocada por el extinto y talentoso arquitecto Fernando Salinas, director de Artes Plásticas, donde se trataba sobre la crisis del diseño gráfico en esos momentos y recuerdo que *Tony Reboiro* dijo: «¿Cuál es la crisis si todos los diseñadores estamos aquí? Ya casi no se hace nada, los que no están son los dirigentes que apoyaban y



César Mazola / 1967
Cartel



César Mazola / 1967
Cartel

propiciaban la producción y continuidad del diseño gráfico». Se terminó la reunión.

Peores tiempos llegaron, la cultura se convirtió en un estigma, período que se conoce como «la etapa gris con respuntes negros»; yo diría «la etapa negra con respuntes grises».

Por suerte, eso ya pasó y esos personajillos, como los llamaría Julius Fucik, no han vuelto a levantar cabeza. Aunque algunos están vivos, no vale la pena poner sus nombres.

De los carteles por los que más aprecio tengo, todos o casi todos, porque cada uno me hace recordar momentos específicos por una razón u otra, que a veces no tienen que ver con la calidad del cartel, pero recuerdo *250 años de orfebrería en plata*, para el Museo de Artes Decorativas, que en aquel entonces dirigía Ángel Martínez; él quería una solución más convencional y yo le di una solución diferente, con la cual salí triunfante y es un buen cartel.

Otro es *Cuentos del Decamerón*, una obra de teatro montada por el prestigioso Teatro *Estudio*, estos dos en serigrafía. También *La noche de los asesinos*, una obra muy importante en su momento, de gran repercusión mundial, y fue hecho en litografía; *Cosas de Platero*, hecho en litografía y con polvo de aluminio, pues el original se hizo sobre una cartulina plateada y era parte de la belleza del cartel, que fue muy apreciado.

Uno que me gusta mucho y no sé si a la gente también, es el del *Octavo aniversario de la Revolución*, con una foto a línea de Camilo Cienfuegos, también en litografía. El de *El lago de los cisnes*, de 1964, fue un diseño bueno aprobado por el BNC, llámese Alicia y Fernando Alonso, pero la imagen que seleccioné no era del *Lago*, sino de *Giselle*, por lo que había que hacer una foto especial para ello.

Alicia, que era el factor principal, estuvo de acuerdo, pues tenía que vestirse y maquillarse especialmente solo para la foto. El fotógrafo fue el maestro Osvaldo Salas. Alicia me preguntó qué paso quería para la foto y como yo de ballet no sabía nada, le indicaba con los dedos de mi mano cómo debía ser el salto a realizar. El resultado, en blanco y negro, fue genial; tiempo después *Frémez* la reutilizó para el logotipo actual de

BNC, pero a línea, y perdió la magia lograda con el medio tono en blanco y negro.

Me gustan los carteles tipográficos, como *Del viejo mundo al nuevo mundo*, y *Don Gil de la Calzas Verdes*, en fin, como dije, cada uno tiene sus razones, por ser de los primeros o por tener un premio.

[...]

También en la década de los sesenta, Casa de las Américas hizo una exposición sobre el diseño gráfico que incluía además las vallas, en todo el interior de su edificio, y también el ascensor que, por cierto, a la entonces secretaria de Haydée Santamaría, fundadora y directora de la Casa de las Américas, nos dijo que a ella no le iba a gustar lo que habíamos hecho Lesbia Vent Dumois, Umberto Peña y yo, que era invitado en ese momento, y le dijimos a esa persona que no quitábamos nada hasta que Haydée lo viera. Una vez visto el elevador, quedó aprobado y se acabó el problema. La valla diseñada por Ñiko Pérez sobre el *Che* se colocó en lo alto de la pared frente a la escalera del edificio, y permanece en el mismo lugar.

También estuvieron las exposiciones *Arte Popular Latinoamericano* y *Nuestra América*, en las vidrieras de la Calle San Rafael, desde Prado hasta Galiano, diseñadas por un equipo que integraron Raúl Oliva, O'Reilly, Rebeca Chávez, Teresita Crego, Aldo Menéndez, René Azcuy, Ana Luisa Suárez, Lidia Manuela Ajuria, otros más y yo. La coordinación la hacía Heriberto González, del DOR, y el montaje, de ese organismo.

Todos esos trabajos fueron resultado del impulso y los logros del diseño gráfico en Cuba y fuera de Cuba. A pesar de todo lo anterior, no entiendo cómo es posible que en la nueva, y ya no tan nueva ampliación y reorganización por edificios, que ya son tres, del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, no exista una sala dedicada al diseño gráfico cubano. No hay justificación, salvo que los carteles



César Mazola / 1969
Cartel

que se les fue entregando paulatinamente desaparecieran. Es poco serio e irrespetuoso, no ya con los diseñadores, sino con lo que un día fue reconocido y declarado por el PCC, primero, y por la opinión especializada de los críticos a nivel mundial, después, el aporte de las Artes Plásticas cubanas a la Revolución. Algo está mal.

A esa década, la de 1960, la llamo «la época de oro del diseño cubano». Nunca después tuvo la misma intensidad, cuando se retomaron, tras los años negros, las cosas no fueron iguales. Se hacían porque antes se hizo, pero ya sin la intensidad y el entusiasmo de entonces. Felizmente, se hizo un libro dedicado al cartel cubano cuya impresión, lamentablemente, no es nada buena.

Si hoy volviera a nacer volvería a hacer lo mismo. Fueron los momentos más felices de la gráfica en Cuba, y los míos, no sin problemas, pero aún se sigue luchando para que no muera eso que también, orgánicamente, nació con la Revolución.

César Mazola, Morelia, México



Los mejores carteles de nuestras vidas
Texto de la presentación gráfica de Sara Vega

Traje conmigo algunos ejemplos de carteles de las décadas del cuarenta y del cincuenta para, rápidamente, examinar las características de la gráfica dedicada al cine en Cuba pues aunque este invento llegó casi inmediatamente a la Isla, procedente de México, no se desarrolló orgánicamente en nuestro país porque el mercado de la exhibición quedó copado paulatinamente por los filmes norteamericanos con posterioridad a la Primera Guerra Mundial.

La producción nacional cinematográfica tuvo un carácter ingenuo, muy artesanal. La gráfica se hizo a imagen y semejanza bajo la influencia del cartel norteamericano de la época, y en menor medida del mexicano y del argentino, donde primaban los elementos del tropicalismo: la utilización de estos cuerpos de mujeres muy ligeras de ropas, los elementos considerados entonces identitarios para la época, tales como la palma, el bohío, la carreta, también estaban las figuras protagónicas en primer plano; la música como un elemento esencial dentro de la cultura cubana pero tomada de una manera banal; los cómicos del teatro vernáculo, etcétera... La evidencia ahí pueden verla, se ve, por ejemplo, en la rumbera. O sea, todos esos carteles de la época que, como dije anteriormente, tenían influencias del cartel norteamericano, cubrían las fachadas de los cines de la capital y del interior del país.

Estos son carteles de Rivadulla (muestra los carteles). Los traje porque tienen un elemento interesantísimo: como en Cuba se exhibía tanto cine mexicano, lo que hacía este diseñador era tomar los rostros protagónicos de los actores de los filmes y dejar reservado el espacio en blanco para colocar, solamente, el título de la película, la productora y el director, de manera que ahorraba muchísimo tiempo. Como ni Jorge Negrete ni Pedro Infante cambiaban, era muy fácil colocar debajo *Ay, Jalisco no te rajes* o lo que fuera: creo que estas obras resultan muy interesantes en cuanto a mostrar la huella de Rivadulla como serígrafo. Fíjense en las líneas de los rostros y el sombrero, tanto de Negrete como de Infante. Todo este trabajo en el calado para una impresión en serigrafía, toda esta degradación de colores permite ver un trabajo muy interesante. Pero

CAPÍTULO V

**EL CARTEL DE
CINE DEL ICAIC
1959 - 1974**

Este texto es parte de una presentación hecha en Jueves del Diseño, que contó con alrededor de 100 imágenes; por esta razón, es posible encontrar referencias a dichos carteles que, lamentablemente, no pudimos incluir. Con la colaboración de la autora, se ha decidido respetar el espíritu de su intervención.



Antonio (Tony) Fernández
Reboiro / 1964
Cartel

lo que me resulta más gracioso no es el calado, sino el espacio reservado en blanco, el cual me parece una curiosidad.

La variante promocional conocida como *escaparatismo* o *display* se puso de moda en Cuba por la influencia de la publicidad norteamericana de la época en el hecho de convertir las fachadas de los cines en una especie de montaje escenográfico. Esta imagen que ven ahora responde a la promoción para la película *Casta de Roble*, de Manolo Alonso —conocido como el zar del cine cubano— en la que su esposa Sonia Benguría desempeñaba un rol protagónico. Esto ocurrió en el Cine *Fausto* en la Calle Prado (muestra los carteles): ¡imagínense que pusieron esa carreta de bueyes y el título de la película en alto relieve y, también en alto relieve, la imagen de Sonia Benguría que aparece en el cartel!

Ahora veamos los carteles del ICAIC. He traído algunas fotos del *lobby* del ICAIC a partir de una idea de Alfredo Guevara y creo que respondió, justamente, al deseo de situar la importancia de la gráfica cinematográfica y convertir ese *lobby* en un

espacio expositivo perenne para todo el que entra y sale de la institución, un espacio donde todo el tiempo pasa gente y fotografía algún cartel, o se hacen una foto delante de algún cartel en específico.

Creo que *los carteles del ICAIC*, como fueron inmediatamente conocidos, marcaron a toda esa generación «sesentera» que realmente vivió la época. Un día le pregunté a Nelson Herrera Ysla acerca de un título para un artículo mío —soy malísima poniendo títulos—, y me dijo que le pusiera *Los mejores carteles de nuestras vidas*. Creo que es muy buen título, no porque lo haya puesto él, sino porque realmente todo el que vivió esa época, todo el que disfrutó, todo el que transitaba por la ciudad de La Habana fue marcado por esa gráfica que veía día tras día por toda la ciudad, y lo vamos a ver después en los paraguas callejeros, en las grandes vallas urbanas, en las casas de los amigos, en las oficinas de los

centros de trabajo... todo el mundo quería tener un cartel del ICAIC. El que tuviera un cartel de *Harakiri* o de *Besos robados* se daba por dichoso porque, realmente, era como poseer una obra de arte.

Este es el primer cartel que se hizo en el ICAIC, para una película cubana. Antes se habían realizado carteles para filmes extranjeros, pero este es el primero para un filme nacional producido después del triunfo de 1959. Me refiero a *Historias de la Revolución*, que es un cartel que no tiene nada que ver, o no mucho, con la gráfica posterior, por su gran formato, su impresión en *offset* y, sin embargo, ya tiene algunos elementos que lo diferencian de la gráfica producida con anterioridad a la fundación del ICAIC. Es un cartel sobrio en el que se escoge un fotograma de la película, pero no como en los carteles que mostré anteriormente. Ahora voy a pasar los carteles en orden cronológico y por autores (muestra los carteles).

Este proyecto del ICAIC tuvo tanto un carácter cultural como político. Cambió de golpe la manera de hacer cine y del arte gráfico. Es decir, antes el mercado nacional era cautivo del cine norteamericano, fundamentalmente: el poco cine cubano que se hacía era a partir del sueño de unos pocos pioneros que reunían unos cuantos pesos, armaban una productora y filmaban una película y a la que, a lo mejor o seguramente, se le hacía un cartel que quedaba olvidado inmediatamente ante el gran volumen de exhibición de cine norteamericano. Cuando triunfó la Revolución, no fue casual que la primera ley cultural que se dictó fue la creación del ICAIC y se fundó, como todo el mundo sabe, el 24 de marzo de 1959.

Con esa ley variaron absolutamente todas las coordenadas, tanto desde la producción —hacer un cine diferente, hacer un cine nacional, hacer un cine que realmente fuera identitario, de Cuba, de la Isla—, como también se cambió la manera de exhibir cine. Se creó una industria



Rafael Morante / 1962
Cartel

cinematográfica y en esos primeros años sesenta y setenta —que son los que voy a tratar— había un interés muy grande y bastantes facilidades económicas para producir realmente lo que se quería. Pero también se cambió de golpe el espectro de exhibición. Si hasta ese momento el cine exhibido en el país era, fundamentalmente, norteamericano, mexicano y argentino, de pronto se abrió a otras culturas, a otros países, con el propósito de hacer más culto al espectador.

Se comenzó a exhibir el mejor cine que se estaba realizando en el mundo entero. Se exhibió cine japonés, búlgaro, soviético, alemán, inglés, norteamericano: se puso a la consideración de un público emergente que iba a las salas a ver, desde entonces, un cine diferente, un cine realmente bueno, amplio, de otras calidades.

Creo que fue una idea extraordinaria, también, el hecho de cambiar las coordenadas de la gráfica. Evidentemente ese cine —tanto el nacional como el extranjero que se exhibía en Cuba— no podía acompañarse con una gráfica similar a la producida hasta el momento, por razones obvias.

Las circunstancias que vivía el país originaron un movimiento cartelístico interesante desde el punto de vista social y cultural: se hicieron fuertes el cartel de campaña, el cartel político, otros; decir, había como una efervescencia gráfica porque la Revolución necesitaba convocar, exhortar, convencer. Aparecía el cartel político donde se utilizaba la fotografía con un texto que decía «Todos a la Plaza», pero en el ICAIC no se precisaba de «Todos a la Plaza» a pesar de que no había problemas con el realismo socialista, con la evidencia. Había toda la libertad para experimentar, para crear.

Estos que muestro ahora son *Congo 1960* y *El Giro* de Muñoz, el primero concebido a partir de la ilustración y en el segundo, el uso de la técnica del papel recortado. Los cartelistas se abrieron a todas las corrientes y tendencias: usan el arte *pop*, el cinético, el *art nouveau*, la fotografía, la ilustración, lo que fuera. Los diseñadores en el ICAIC fueron libres para hacer lo que quisieran. Lo que había que buscar era la mejor imagen para promocionar un determinado filme porque lo que estaba claro en el ICAIC era que había que convertir al espectador en un espectador cada vez más culto. Y un espectador más culto era el que

veía más cine, mejor cine y que tenía —además de eso— la posibilidad de disfrutar una buena gráfica acompañando a la promoción de ese cine.

Se hacían carteles para películas cubanas y extranjeras, para semanas de determinados países, para ciclos especiales sobre un actor o una actriz, de un director, para eventos. El cartel estaba en todas partes.

Tengo que decir que el que comenzó esta historia en el ICAIC fue Mario Rodríguez Alemán, quien estuvo unos cuantos años al frente de la gráfica y, digamos, dio el punto de giro a esta nueva manera de hacer la gráfica. Tuvo bajo su mando a Holbeín López —quien hizo los primeros carteles—, a Muñoz Bachs y a Morante. Solamente eran tres diseñadores y los carteles que se hacían al principio tenían diferentes formatos. ¿Por qué? Porque se imprimían donde se pudiera: si se podían hacer en *offset* se hacían, si se podían hacer en serigrafía, se hacían en serigrafía: tenían el formato que el diseñador determinara y en dependencia de donde se imprimiera. Pero muy rápidamente se decidió que los carteles del ICAIC tendrían un formato estándar de 51 x 76 centímetros. Se estandarizó el tamaño del cartel para la producción ICAIC y, con este tamaño estándar, con esa variedad absoluta desde el punto de vista gráfico, con esa cantidad de recursos a la mano de los diseñadores, etcétera, es que se comienza a hacer la historia de una nueva cartelística que empieza a ser identificada, esencialmente, con lo que luego sería conocido como *los carteles del ICAIC*.

Con el paso de los años, el auge de esa cartelística se debe a Saúl Yelín, entonces Director de Relaciones Internacionales del ICAIC, ya que es él quien asumió realmente toda la promoción cinematográfica como un proyecto cultural amplio, complejo. Los carteles que ahora les estoy mostrando son de diseñadores que después quedaron en el camino ya que no continuaron en esa labor.

Los que se mantuvieron, algunos provenían del mundo publicitario (Morante, Holbeín, otros). Los había arquitectos, otros eran pintores, escultores, pero independientemente de su procedencia lo que sí había era muchas ganas de hacer carteles y mucha libertad para hacer. Todo ese *melange* de gente que quería hacer carteles para promocionar el cine asume propuestas que tienen una gran diversidad estética basada en una rica experiencia personal, a la que sumaban los nuevos recursos



Rafael Morante / 1962
Cartel

usados y, sobre todo, la libertad de creación. En un momento dado, Saúl decidió llevar a concurso los carteles del ICAIC. Reunían a los diseñadores en una sala y se les proyectaba la película: los diseñadores traían luego sus propuestas y Saúl escogía la que consideraba mejor.

Este cartel que ven ahora es *Tulipa*, de Fernando O'Reilly —un arquitecto que colaboró con el ICAIC— para esta película cubana y este otro para el filme *A las cuatro de la madrugada*, ¡sabe Dios de qué nacionalidad!, pues no he podido determinarla aún.

Aquí, este de Morante para *Las doce sillas*, un cartel en impresión directa en el que, como ustedes ven, se aprecia el trabajo con las viñetas, con un uso muy interesante de la tipografía; o sea, existían todas las posibilidades. Creo que una de las cosas que más me llama la atención de este período es cómo sin transición, muy rápidamente, se abandonan los viejos cánones publicitarios asociados al imaginario de la época anterior para trocarse en un producto nuevo, absolutamente cultural.

Aquí, vean al propio Morante con un trabajo serigráfico de textura que está muy de moda ahora. En estos momentos el uso de las texturas está de moda nuevamente en algunos carteles del ICAIC, pero ya Morante lo había hecho para, por ejemplo, *Historia de un ballet* y otros también.

Estas figuras alargadas son típicas de la ilustración en este cartel para *El padre Brne* de Morante. Creo que podemos apreciar las diferencias entre unos autores y otros: son bastante claras las fronteras autorales. Era fácil reconocer un cartel de Morante frente a un cartel de Rostgaard o de Reboiro, aunque también estaban claras sus influencias, de dónde provenían en el caso de cada uno de ellos.

A mí este cartel de Morante, *Dos generaciones de nadadores*, me parece extraordinario: lo acabo de descubrir en la Colección de la Biblioteca Nacional. Me parece un cartel casi perfecto, con un gran dominio de la ilustración y excelente uso de la tipografía... pero bueno, no voy a hablar de eso.

Otro de Morante, también. Fíjense en la diversidad... Este es de Holbeín, no es un buen cartel, pero este sí, con dominio de las texturas y la tipografía integralmente incorporada a la totalidad del espacio y el diseño.

Este es un caso aparte: se trata del italiano José Lucci —pintor, ceramista que pasó por Cuba en los años sesenta, colaboró con el semanario *Lunes de Revolución*—, y con el ICAIC: volvió loco a todo el mundo con la técnica del papel recortado.

Fueron unos años en que muchos venían, trabajaban, diseñaban recortando papeles para componer... Este, *Mi tío*, resulta bien resuelto desde el punto de vista de esta técnica y lo traje por el tema de la tipografía, muy interesante, muy creativo para la época y, sobre todo, diferente a lo que se hacía en otras áreas del cartel; en el cartel político por ejemplo. La diseñadora de vestuario María Elena Molinet fue entrevistada hace poco para el documental *Poética gráfica insular* y en él decía: «era una cosa que uno salía a la calle y veía todos los días los carteles...» (se le abrían así de grandes los ojos) y recalca: «¡no era el todo, pero era una parte del todo, una parte muy grande del todo!», como recordando cuando le preguntamos sobre la época, sobre aquellos años, Morante los califica como de «febriles» esos años sesenta y principios de los setenta en la historia del ICAIC, en la historia de nuestro país y en la historia, también, de la gráfica.

Aquí, *El cuchillo en el agua*, más papel recortado por Lucci, con integración de la tipografía dentro de la imagen con un nivel de abstracción,



Eduardo Muñoz Bachs / 1968
Cartel



Eduardo Muñoz Bachs / 1969
Cartel

a veces, otras muy figurativo... Había absolutamente de todo.

Este es de Aldo Amador, *Venganza de sangre*... Este, *Hechiceros inocentes*, de Silvio Gaytón, alguien que al principio también hizo uso de la técnica del papel recortado y de las texturas. Y este para *En nombre de la Revolución* es un ejemplo de los carteles realizados para las primeras películas soviéticas y chinas. Era lo que estaba de moda porque las películas también eran así, ¿no? Algunos no querían hacer esos carteles y otros los hicieron y así fue como quedaron diseñados. No todos los carteles del ICAIC son buenos, debo aclarar. Hay mucho cartel pobre, mal diseñado. Lo que pasa es que el saldo final, viendo la totalidad, es realmente muy positivo.

Aldo Amador otra vez, Ávila, José Antonio Otero... Ahora aquí empiezan los de mayor calidad, los grandes nombres de la cartelística ICAIC: Azcuy, por ejemplo, con este cartel para *La batalla de Argel*; un Azcuy raro, extraño, que todavía hace uso de variedad de colores. No traje ejemplos del principio-principio (cuando empezó a trabajar, sus primeros pasos) sino de carteles ya mejor realizados, mejor concebidos. Vean ahora *Los siete samuráis* y *Los*

gigantes del desierto que pertenecen a la época «japonesa» de Azcuy. Ustedes saben que aquí se exhibió una cantidad enorme de cine japonés y de cine soviético. Este otro del pintor español Antonio Saura, que colaboró con el ICAIC para el cartel del filme *Lejos de Viet Nam*, al que se le hicieron, por cierto, muchos carteles. Y esa es otra cosa que pasaba en el ICAIC: había una película y, de pronto, se decidía hacerle dos carteles o a veces hasta tres. Para *Lejos de Viet Nam* hay como cuatro carteles. Este para otra película conocida, en este caso *Memorias del subdesarrollo*, un clásico del cine cubano —para mí la mejor película que se ha hecho en Cuba—, pero a mí el cartel no me gusta aunque se haya convertido en una especie de ejemplo de la gráfica ICAIC,

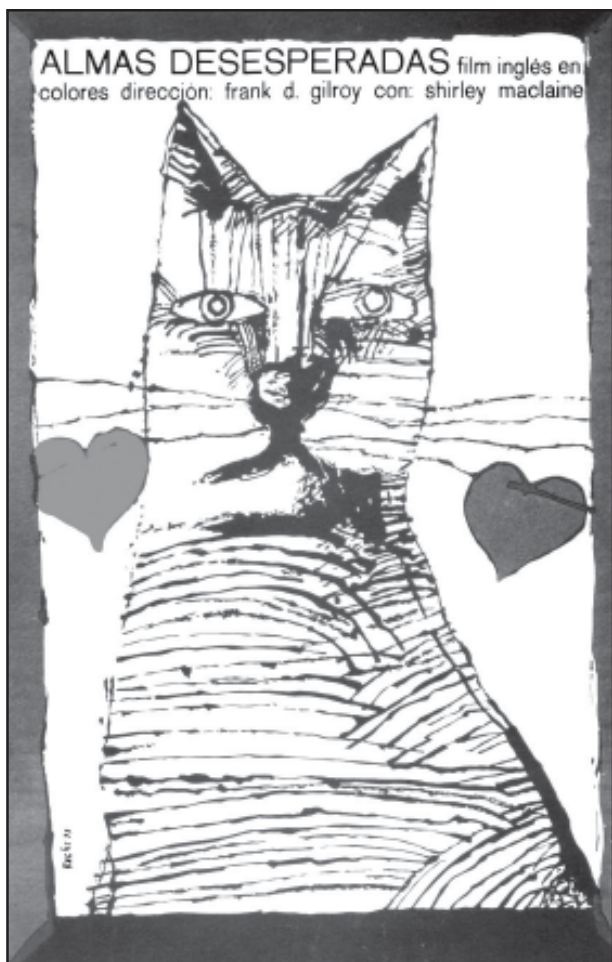
quizás condicionado por la importancia que tuvo y tiene la película y el propio Saura como un extraordinario pintor. Y quizás por lo raro que es el cartel, de alguna manera.

Aquí los carteles para los filmes *Iluminación* y *La odisea del General José* de Antonio Pérez Níko, quien venía del DOR y entró a diseñar en el ICAIC con sensibilidad e inteligencia que, creo, le vienen de su formación universitaria en Historia del Arte y, también, con preocupaciones en torno al tema de la psicología. Realiza excelentes carteles y tiene uno de los diapasones más amplios desde el punto de vista gráfico que existen en el ICAIC, tanto en el uso del color como el de asumir todas las tendencias visuales.

Fuego fatuo y *El mundo frente a mí* de Raúl Oliva, diseñador escenográfico que también hizo carteles para el ICAIC. Y este otro para *La primera carga al machete*, lo traje porque es una locura muy grande; un cartel que apenas se entiende. Eso también se hacía en el ICAIC; es decir, escoger un cartel porque es muy bueno, con impacto visual fuerte, absolutamente cinético, *pop*, todo lo que ustedes quieran, pero no se entiende su mensaje. Un cartel que para estudiarlo está buenísimo, muy impactante desde el punto de vista gráfico, pero no resuelto desde el punto de vista de la comunicación.

Morante cuenta que a él, por ejemplo, lo sentaban a ver una película soviética que era horrible y, de pronto, se sentaba a diseñar y le quedaba un cartel maravilloso. Después los amigos, la gente, lo querían matar porque veían el cartel, iban a ver la película y les resultaba un fracaso absoluto. Casi todos, de una forma u otra, han contado eso.

Este es un poco más «decodificable» pero lo que me llama la atención del trabajo de Oliva es que, además, es arquitecto, hace diseño escenográfico, gráfica, asume la psicodelia y los retos que implica apropiarse de tales códigos. Se dice que a la gente le gustaron rápidamente los carteles del ICAIC. Yo no creo que fuera así. No fue tan rápido. Había un factor psicológico vinculado al político. Creo que la gente se encontraba frente a algo nuevo, algo que no entendía bien pero que hacía la Revolución. Y todo lo que hacía la Revolución estaba bien y, por lo tanto, había que tratar de entenderlo, de asumirlo. A la larga debía gustarle a uno.



Eduardo Muñoz Bachs / 1973
Cartel

y artístico nacional.

Esto lo traje por el tema de las carencias materiales. ¡Qué pena que Eladio Rivadulla no esté aquí porque Rivadulla seguramente lo iba a decir cuando lo mencionara! Todo el mundo dice: ¡cómo se hacían carteles! Y pareciera que era muy fácil. No. A veces no había papel, se acababa la tinta, otras veces no había diluyente, o la tinta no secaba bien, etcétera. Y en estos dos casos que traigo no había papel en la imprenta, por ejemplo. Sobre el cartel de *Muerte al invasor*, hay una anécdota que se ha repetido hasta la saciedad y que está en todos los textos.

Creo que, frente a la evidencia del cartel político, en el que todo estaba clarísimo, muchos de los carteles del ICAIC se veían con una gran sorpresa, un gran asombro, y ante la molestia de reconocer que «no comprendo del todo lo que me quieren decir», se decía «déjame ir al cine a ver si termino de comprender este cartel».

Creo que no todo fue tan rápido. De una manera paulatina se fue consiguiendo una cultura visual, y también cinematográfica, sobre la base de estas «locuras» que se hacían, porque también había mucha locura. Fue una época polémica, de debates intensos, de discusión: yo hago esto porque creo que está bien, porque quiero, porque deseo experimentar, probar, y eso aportó mucha riqueza al período.

Carteles de otros diseñadores menos conocidos: *Los cohetes no deben despegar* de Roberto Quintana, muy tipográfico... *Asunto personal*, con el uso del papel recortado.

Este de Umberto Peña: lo traje porque también colaboró con el ICAIC, aunque no mucho ya que fue el diseñador que se ocupó de toda la identidad visual institucional, de las publicaciones y de los premios Casa de las Américas, que resultó de gran impacto en el espectro gráfico

Cuando se produce la invasión a Playa Girón, se envía a los camarógrafos del ICAIC para filmarlo todo: de ahí surge el documental *Muerte al invasor*. Morante diseña el cartel, pero no había manera de imprimirlo porque no había papel. Entonces a Morante, o a Rivadulla, se le ocurre la idea de ir a buscar los periódicos del día anterior para utilizarlos, reciclarlos como soporte del cartel. Quien haya sido de los dos, lo cierto es que fue una idea genial. Se logra imprimir el cartel sobre hojas de papel periódico, lo cual resulta extraordinario por lo raro, más allá de que es un buen cartel. Eso de los muñequitos recortados para identificar a los mercenarios invasores resultó sorprendente; personas que carecen de individualidad, con ese disparo, que se da a partir de colocar una mancha blanca sobre el pecho. Este otro cartel, también de Morante, de *Un maldito enredo*, impreso también en papel periódico, asumiendo la escasez de materiales.

Ahora les muestro a Rostgaard y a Jorge Carruana. Este es el caso que les comentaba anteriormente: dos carteles hechos para *La muerte de un burócrata*. El de Rostgaard es el que ha quedado en la memoria de todos nosotros como un cartel extraordinario y el de Carruana lo traigo solo como curiosidad.

La furia de los vikingos, también de Rostgaard. Su antológico cartel para *Now*, el documental de Santiago Álvarez. Este de *Hanoi Martes 13* a todos nos parece un cartel extraordinario por su solución de carácter intelectual. Poner esas caras del presidente de los Estados Unidos en la cabeza de las bombas lanzadas desde aviones, sin más elementos. Y el título del cartel. Rostgaard, otra vez con el recuadro, nos volvió locos: fíjense en el signo de interrogación cerrado al principio de la pregunta y al final... nada. Nosotros acabamos de terminar un libro entre tres investigadores y decíamos: ¿cómo ponemos? Y la editora nos decía: «tienen que



Alfredo Rostgaard / 1966
Cartel



Alfredo Rostgaard / 1965
Cartel

poner los dos signos de interrogación» porque la película se titula *Dónde estuvo su Majestad de las 3 a las 5*. Y yo decía, bueno, pero el cartel no tiene los dos signos de interrogación. Rostgaard decidió uno solo, delante, y además, al revés. Este otro es el extraordinario cartel de Rostgaard para el Décimo Aniversario del ICAIC, *ICAIC 10*, a mí me parece muy bueno y muy a tono con la época, es decir, la cámara de cine convertida en arma, muy bien resuelto, equilibrado.

Juego de masacre, de Reboiro, con toda la apropiación del *pop* y jugando con la impronta visual de las historietas.

El extraño es un ejemplo de cómo concibió Reboiro el espacio en blanco, porque el diseñador lo quiso. Ahora, sin embargo, a los jóvenes diseñadores se les pueden mostrar estos carteles como lo que no se debiera hacer, aunque se hacía y se encontraba súper moderno en la época.

Aquí vemos el uso de viñetas y de la tipografía hasta la saciedad, al reseñar todos los nombres de

todos los que intervinieron en ese magnífico documental de Rogelio París, *Nosotros la música*.

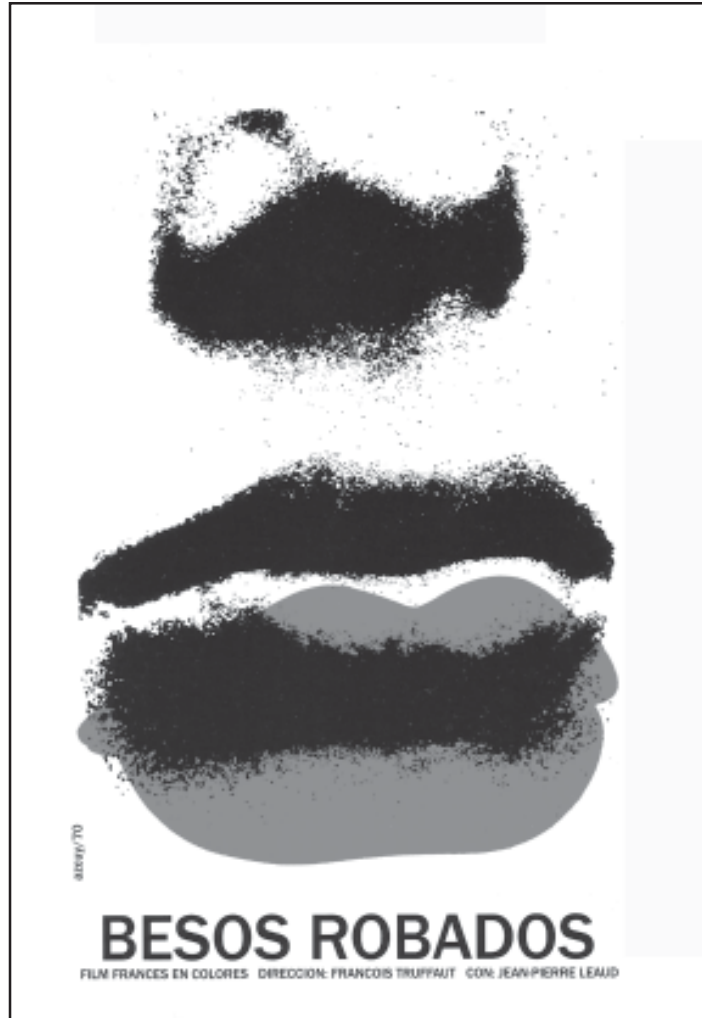
Aquí, un cartel de Reboiro para una película japonesa: *Koyiro*. Casi todos los diseñadores pasaron por eso, como ya conté en el caso de Azcuy. Y este cartel, *Harakiri*, que es la perfección. Hay una anécdota

que contó recientemente el mismo Reboiro de cuando fue a hacer *Harakiri*: no había tinta roja en el taller, entonces lo que hicieron fue coger harina de maíz y mezclarla con mercurio cromo para lograr el rojo del *Harakiri* que representa el Sol Naciente. Son las carencias que hemos tenido siempre y que he mencionado. En el caso de la escasez o inexistencia de papel, se imprimía sobre hojas de periódicos pero también se imprimieron algunos carteles en el reverso de otros afiches extranjeros que llegaban acompañando a las películas. En el ICAIC se recibían esos carteles, pero no se colocaban en ningún lugar. Al no utilizarse el cartel original para esa película, digamos rusa, se ponía en su lugar el cartel cubano diseñado aquí e impreso sobre la parte de atrás del cartel ruso, en otra clara versión de una gráfica «reciclada».

Vean aquí un cartel poco conocido de Raúl Martínez, *Desarraigo*, que a mí me parece extraordinario. Él solo colaboró en tres ocasiones para el ICAIC: una para el documental *David*, de Enrique Pineda Barnet; otra para *Desarraigo* y para *Lucía*, con el emblemático cartel que todos conocemos.

Quiero hablarles de algo que me parece necesario destacar.

Yo no soy diseñadora, por lo tanto no domino el tema de la tipografía pero solamente quiero aventurarles una cosa: cada vez que leo un trabajo de algún investigador extranjero sobre la gráfica ICAIC dicen esto: la tipografía de los carteles del ICAIC está por estudiar. Y yo me pregunto, ¿por qué alguien que sepa de tipografía no ha estudiado la tipografía de



René Azcuy / 1970
Cartel



René Azcuy / 1971
Cartel

los carteles del ICAIC? Yo he visto, fotografiado y estudiado los bocetos y me inclino a pensar que estos diseñadores que no tenían exactamente una formación académica en diseño —porque está contado por ellos y se nota en esos bocetos— lo que hacían era recortar de las revistas la tipografía que ellos escogían para el título y los créditos fundamentales del filme y pegarla en estos bocetos que tenían un formato aproximado de 16 x 21 cm aunque también utilizaban otros formatos.

La pegaban sobre cartones y aquí les traigo un ejemplo; fíjense que donde debe leerse el crédito «filme francés del director tal...», aparece pegado lo siguiente: «hechos a la orden para los aumentos de producción», que es el letrero que Muñoz escogió de una revista cualquiera para que se comprendiera la tipografía propuesta. Vean cómo ahora que se despegó del boceto la parte de arriba que él escogió para *La vieja dama indigna*, lo de abajo no tiene nada que ver, pero la letra sí es la que se imprimió para el cartel de verdad. Creo que, al menos en los primeros años, era frecuente recortar de las revistas para sugerir el lugar donde se colocaría el título e indicar el puntaje y el tipo de letra. Los serígrafos, por otra parte, trataban de reproducir lo mejor posible lo que

veían en ese boceto en forma de una maqueta «ciega», como se decía antes. Así podemos entender mejor cómo se trabajaba entonces en esa especie de mezcla de lo que pretendían los diseñadores y lo que lograban los serígrafos.

Muñoz, por ejemplo, en la mayoría de sus carteles dibujó la tipografía, sin embargo, se acogió a esta manera de proceder que conté para los carteles de *La vieja dama indigna*, *Bisturí* y *la mafia blanca* y otros.

Aquí aparece otro elemento que tiene que ver con lo artesanal de la impresión serigráfica y es el boceto cuadriculado para ser ampliado a tamaño estándar ICAIC.

Si interesante resulta la explosión gráfica que significó la labor hecha por los diseñadores del ICAIC, merecen también un reconocimiento muy grande los jóvenes que trabajaban en el Taller de Impresión y los que se han ido incorporando, quienes repiten esos patrones de trabajo porque ese taller del ICAIC sigue siendo, a estas alturas, casi medieval. Mientras en el Taller de Serigrafía *René Portocarrero* se hacen cosas maravillosas de una manera moderna, en el Taller del ICAIC se sigue trabajando todavía casi como en los sesenta. No ha cambiado apenas nada; lo único fue que desapareció el papel fotográfico que ampliaba el cartel para hacer el calado. Eso sí desapareció.

[Pausa]. Ahora viene una historia que los más jóvenes no vivieron, pero que yo sí viví y me impresionó mucho. Esta somera historia de «los carteles del ICAIC» no solamente se circunscribió al espacio de las salas cinematográficas, como era usual antes de la Revolución, aunque no dejaron de usarse los *lobbies* en los que se colocaron estructuras en *plywood* sobre las cuales se pegaban con engrudo los carteles para formar parte de la ambientación interior de las salas cinematográficas. Los carteles también salieron a otros espacios de la ciudad. En las calles fueron colocadas estructuras de metal que soportaban ocho carteles porque eran cuatro láminas con un cartel a cada lado: los llamados «paraguas». La gente que transitaba por la ciudad de La Habana se detenía ante cada «paragüita» y comentaba: «mira una película de *Fulano* o de *Mengano*», porque eso también pasaba. Ya la gente reconocía a diferentes directores, actores, e iba a buscar especialmente la película que les impactaba luego de ser leída gracias a un «paraguas», o también



René Azcuy / 1967
Cartel

cuando iba en ómnibus o carros y veía la promoción de los filmes en las vallas situadas en varios puntos de la ciudad y que veremos después.

Creo que la aparición —que no es arbitraria, sino que está absolutamente pensada— de los «paraguaitas» y las vallas, diseminando esa información visual, favoreció el hecho de que el espectador se convirtiera en un espectador más avezado, avisado, culto. La ciudad cambiaba con ello pues cambiaba su imagen urbana. La serigrafía tomó el espacio urbano y cualquier ciudadano que transitara por la ciudad estaba recibiendo esa información de primer nivel a partir de estas —se llamarían ahora— aplicaciones de la gráfica ICAIC dentro de la ciudad de La Habana.

Fíjense ahora que en el caso de *El cuchillo en el agua* son usados los mismos elementos gráficos tanto para la valla urbana como para el cartel: lo único que varía es la colocación de la tipografía, aunque en muchas ocasiones la valla tenía diferencias notables, casi absolutas con relación al cartel.

Por ejemplo, en el caso de *Nosotros la música*, a diferencia del cartel, lo que hizo Reboiro para la valla fue privilegiar el elemento tipográfico y usar una sola viñeta: la trompeta.

Para el filme *Dzhura*, Muñoz usa la misma idea del cartel pero con algunas diferencias. Casi siempre el diseñador que concebía el cartel diseñaba también la valla.

Otro ejemplo de las diferencias entre una valla y un cartel para una misma película pueden ser observadas en estas dos obras de Rostgaard para *La furia de los vikingos*. A mí me parece bien todo el trabajo tipográfico de las vallas, justamente concebidas para llamar la atención del que transita en ómnibus o carro. El cambio operado fue muy importante en una ciudad que estaba antes del triunfo de la Revolución —uno lo ve en las revistas y los periódicos de la época— llena de propaganda, o sea, llena de anuncios de artículos para vender que, de pronto, fueron suplantados a nivel conceptual en lo político, social, para convertir la ciudad en un espacio de cultura. La Habana era una ciudad en la que se transitaba por la calle viendo una valla, un «paraguas», y se entraba a un cine recibiendo ese tipo de información ajena a lo comercial. Traigo una cita de la ensayista norteamericana Susan Sontag que quizás muchos conozcan, pero que evalúa muy bien esto que he mencionado:

(...) Los cubanos realizan carteles para promover la cultura en una sociedad que no busca tratar la cultura como un conjunto de mercancías, acontecimientos y objetos diseñados conscientemente o no para su explotación comercial; así el propio proyecto de la promoción cultural se convierte en paradójico, sino gratuito, sino verdaderamente muchos de estos carteles no satisfacen, realmente, ninguna necesidad práctica. Son objetos de lujo. Algo realizado en última instancia por amor al arte. Con mucha más frecuencia un cartel realizado en el ICAIC por *Tony* Reboiro o Bachs constituye el advenimiento de una nueva obra de arte. En vez de un anuncio cultural en el sentido familiar del término (...).

Ella estaba hablando, justamente, de algo que es importante y es la posibilidad de recolocar el cartel de una manera diferente en el espacio visual.

Nelson Ponce, en otro sentido, relacionando este asunto de los carteles recolocados, dice algo muy cierto: «el lugar del cartel no es la galería, es la calle».

Es decir, para él el sitio del cartel es la calle. Ahora bien, cuando un cartel además de estar en la calle —aunque ahora no esté—, es valorado por la gente de otra manera, y lo montan, como se montaban en el ICAIC, y lo colocan en las casas, en la oficina, donde sea, lo están recolocando. En el mejor sentido, lo están recolocando como una obra de arte y creo que cuando la gente lo lleva a su casa, le está dando otro valor. Pienso que si alguien tenía en su casa una imagen, por ejemplo, del Sagrado Corazón de Jesús y, sencillamente, decidió cambiarla por un cartel del ICAIC, del Consejo Nacional de Cultura, o tal vez complementar dichas imágenes religiosas con otras nuevas, como los carteles, esa persona ha avanzado, culturalmente hablando. Yo tengo en mi casa carteles culturales, tengo carteles del ICAIC. Realmente creo que el hecho en sí va más allá del gusto por un determinado cartel. Colgar un cartel en la casa, enmarcado, es darle otro carácter, y creo que los carteles del ICAIC consiguieron eso y lo siguen consiguiendo porque ahora, de una manera u otra, se siguen vendiendo, la gente los sigue poniendo aunque quizás ya no los ponen de la misma manera que en los sesenta o setenta.

Bueno, ahora veremos que se hicieron también muchísimos carteles para ciclos de la Cinemateca de Cuba, para semanas de cine, homenajes, aniversarios, eventos.

Aquí, un cartel de René Portocarrero para la primera semana de cine polaco; uno de Azcuy para la primera semana de cine chino —que me dio mucha alegría encontrarlo porque realmente es de los primeros y está muy bien. Puede ser interpretado como demasiado evidente, incluso para la época pero aun así resulta una búsqueda expresiva. O este cartel de Holbeín para una primera semana de cine húngaro. No se paraba de trabajar. Había cientos de carteles realmente circulando, expuestos para el disfrute del público. He aquí un cartel de Azcuy para un ciclo de Marilyn [Monroe]; uno de Morante para un ciclo de *Shakespeare en el cine*, en la Cinemateca de Cuba.

Y veamos los años setenta, que son el afianzamiento de esta vanguardia. Digamos que ya la cartelística del ICAIC está establecida a nivel de la crítica, de los mismos diseñadores, del público. El cartel del ICAIC es la punta de lanza de esa revolución ocurrida en las artes visuales, en las artes gráficas del país, con un sello cromático extraordinario, con el sello especial de la serigrafía que fue, rápidamente, su rasgo distintivo resuelto desde la eficacia comunicativa, desde el impacto visual y desde todo ese ambiente cultural que hemos estado describiendo. Se logró transformar al espectador cubano —aquí había una clase media grande, pero también había una clase semianalfabeta y analfabeta— gracias también a la contribución del cartel, pues rompió lanzas por esta educación del público junto al cine nuevo exhibido.

Aquí en este cartel para *Los tarantos* se manifiesta el uso de la fotografía en Azcuy con una nota de color. Azcuy, como todos sabemos, usa el blanco y el negro y en ocasiones incorpora una nota de color, es el caso del cartel para ese notable filme que es *La última cena*. También de esta época es *Bisturí la mafia blanca*, un cartel de Muñoz rarísimo, en que él usa la fotografía, y lo muestro también por la tipografía no dibujada que en Muñoz no es común. En otro cartel de Muñoz, este usa un fotograma de la película *Reto a Ichi*, raro también en él. Aquí los de Dimas, y los de Damián, y de otros diseñadores que fueron incorporándose escalonadamente al ICAIC y que asumieron todas estas influencias

y evidenciaron sus estilos. Este cartel de Damián para el filme *Dulcima*, lo muestro en agradecimiento a los técnicos serígrafos del ICAIC. Imagínense lo que es calar ese cartel o aquel que vimos anteriormente, *La última palabra*. Parece una locura, realmente. Sin embargo, los serígrafos la convertían en algo real al trasladar un determinado concepto, una determinada idea, al papel.

Veamos ahora obras de Dimas, Damián y de *Ñiko*, ya de los setenta. Este último con una calidad extraordinaria: por eso les decía antes que este diseñador lo mismo usa el color, que el blanco y negro, la fotografía, el *pop*, en fin... gracias a uno de los espectros creativos más amplios que conozco.

Ho! de Julio Eloy, es un cartel muy bueno para la época. Lo había olvidado y lo encontré también en la Colección de la Biblioteca Nacional. Luis Vega de Castro, Pulido, del que no tenía noticias y que cuando lo llamé el otro día para que me diera su *curriculum* le dije: «¡Qué alegría me da saber de su existencia!, porque lo encontré en Internet como creador de una escultura colocada en el Monte Barreto», y me contestó: «Pues sí, soy el mismo Pulido: el problema es que en esa época teníamos que comer y Juanita Marcos me llamó para que colaborara con el ICAIC e hiciera unos cuantos carteles». Así que ¡un escultor que hizo carteles para el ICAIC! Para mí, su cartel para *Vacaciones de estado* está bien resuelto.

En este, Reboiro se apropia del *art nouveau* para el cartel del filme *El último caso de Rachel K*, de Oscar Valdés, o este otro, para aquellos que vimos *El monstruo en primera plana*, sabemos que supo transmitir con el cartel el mundo de la prensa, de la tipografía, con ese magnate mostrando solamente las piernas, pisando esa flor.

Por último, veamos algunas imágenes de exposiciones de carteles realizadas en aquella época. Los carteles —además de que circulaban en la ciudad, que se exponían en la ciudad— se exhibían en el mundo entero acompañando, como ya les comenté, muestras de cine cubano como un elemento aparte, colocados en galerías. Vean los carteles expuestos en tantos sitios: este es el de *Mil carteles de cine cubano*, la gran exposición que se hizo en 1979 en el Museo Nacional de Bellas Artes, en La Habana. Un acto de verdadera justicia para la gráfica del ICAIC, que se

había ganado un merecidísimo lugar en las artes visuales, en las «bellas artes» de este país. Y vean el cartel que hizo Reboiro para la exposición. Con este último terminamos. Gracias por acompañarnos esta tarde.

LOS COMIENZOS DEL CARTEL DEL ICAIC 1959-1974

Éramos extremadamente jóvenes y la calle bullía de entusiasmo

Texto de la presentación gráfica de Rafael Morante (Fragmento)

Una de las cosas que más me maravillan es que los diseñadores jóvenes tienen una percepción más clara que nosotros en nuestro tiempo de lo que debe de ser el trabajo que están haciendo y la importancia que tiene para el futuro cuando se vaya a hacer el recuento histórico, como estamos tratando de hacer aquí en este momento.

Tuve la suerte de trabajar en el ICAIC desgraciadamente muy poco tiempo, porque fueron unos años nada más haciendo carteles de cine, de 1961 a 1963.

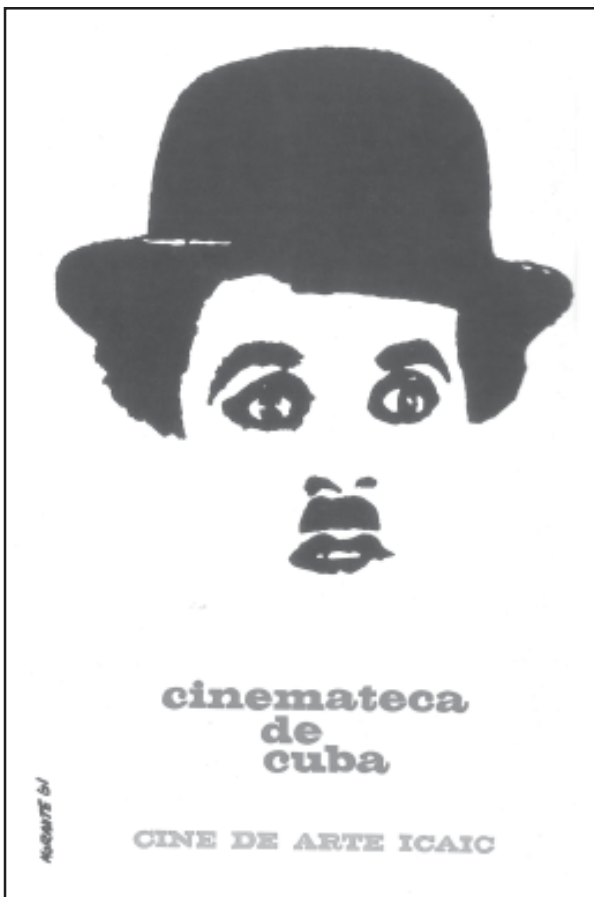
Debido al momento que estábamos viviendo, que éramos extremadamente jóvenes y que la calle bullía de entusiasmo por muchas razones, y porque estábamos ocupados en muchas tareas también —se acababan de fundar las Milicias Nacionales Revolucionarias, teníamos una invasión a las puertas que al final se produjo, aunque fracasó, en el año 1961— y todo eso, o esa falta de visión de la que hablaba al principio, me parece que hizo que no nos diéramos cuenta los que estábamos trabajando en ese momento —yo no me di cuenta— ni de la importancia ni de la trascendencia que podía llegar a tener algún día lo que estábamos haciendo. Sin embargo, estábamos haciendo un trabajo que el tiempo ha demostrado que iba, de algún modo, a revolucionar las tendencias del cartel en general y del cartel de cine en particular.

Muchas veces se ha hablado de que los cartelistas de principios de los sesenta teníamos una gran influencia de los carteles polacos. Yo creo que esas son palabras que se inventan después. Son teorías que surgen después, porque yo, por lo menos, confieso que no había visto en mi vida un cartel polaco hasta que, precisamente, empezamos a trabajar el cartel de cine.

Todos nosotros veníamos de la publicidad, como se ha dicho, y si teníamos alguna influencia era de los carteles norteamericanos, especialmente de un diseñador que fue tan importante y tan revolucionario que ni siquiera llegó a crear escuela, que fue Saul Bass. En los años cincuenta, Saul revolucionó totalmente la concepción del cartel y los créditos de películas. Él llegó a momentos de síntesis casi absoluta en sus carteles y esa podría ser no la influencia, pero sí las ganas de hacer algo que se pudiera acercar ligeramente al trabajo de ese hombre. Pero lo cierto fue que las mismas circunstancias —la del volumen de trabajo, la rapidez con que teníamos que trabajar— nos llevaron a hacer un cartel de cine distinto.

En el año 1961 se creó la Cinemateca de Cuba y su primer director fue Héctor García Mesa, que era una persona cultísima y creó un mecanismo sensacional, la Cinemateca, algo que no existía en Cuba. Había habido intentos de hacerla en los años cincuenta, pero la realidad es que de la Cinemateca como tal él fue el fundador. Fui discípulo de García Mesa —estudiamos en el mismo colegio— y nos conocíamos de siempre. Coincidimos en el ICAIC, y recuerdo que cuando empezó a hablarse de la Cinemateca me contó de la necesidad de crear un símbolo que la representara. Y fue ese cartel que están viendo ustedes ahí.

Tiene una historia: sé que se han hecho muchas ediciones en Cuba y fuera de Cuba, pero lo más interesante es que en algún momento alguien, no sé por qué razón, decidió que ese cartel no debía de estar firmado y le borraron la firma. Y las nuevas ediciones que se hacían salían sin firma. Hace unos dos años la dirección de la Cinemateca, que la ocupó Reynaldo González, quien sabía muy bien que ese cartel era mío, volvió a colocarle la firma donde la había llevado siempre. Es verdad que después Muñoz



Rafael Morante / 1961
Primer cartel que tuvo
la Cinemateca de Cuba

Bachs retomó la figura de Chaplin y la «quintaesenció», le sacó todo el partido que le podía sacar, con la gracia increíble que él tenía a la hora de hacer sus carteles y su obra. Pero también es una realidad que esa fue la primera imagen que tuvo la Cinemateca de Cuba y me parecía que era justo.

Y aunque es cierto que uno suele teorizar después que ha hecho las cosas, en este caso pensé que la cara de Chaplin, esa cara que es sintética, que tenía tres o cuatro elementos, podía representar muy bien a la Cinemateca, no de Cuba sino del mundo, por la importancia que tiene Chaplin para el cine mundial. Para los más jóvenes, en esta primera etapa del ICAIC hay que decir que el trabajo —aunque nosotros no lo consideramos ni mucho menos heroico— resultaba heroico y, sobre todo, cuando uno lo ve a la distancia de cuarenta años.

Ese cartel, por ejemplo, tiene que ver con lo que estoy diciendo. En ese momento había un grupo de impresores del ICAIC; uno de ellos era Rivadulla, que es el impresor de ese cartel, y el otro es un señor que se llama Braulio que no era muy bueno, más bien era rotulista de cine, pero él también imprimía carteles y demás. Pero Rivadulla era el impresor principal de carteles del ICAIC en ese momento.

Y la desesperación de los diseñadores llegó al colmo cuando empezamos a darnos cuenta de que cada vez más y cada día que pasaba había menos y menos materiales con los que trabajar. Tanto es así que Rivadulla llegaba y decía: mira, para el cartel que estás haciendo o que vayas a hacer tengo nada más que dos tintas: blanco y negro, o te decía: verde y morado, y tú tenías que ajustarte y hacer un cartel verde y morado que además reflejara el espíritu de la película.

Creo que fue importante el cambio de la concepción cubana que había del cartel de cine —no quiere decir que copiábamos ni mucho menos—, de tratar de reflejar la esencia de la película y no si estaba protagonizada por un actor o por otro, o si el director era *Fulano* o *Mengano*. Realmente, lo que importaba era eso: reflejar la esencia de la película.

Ahí tienen otro cartel; no había mucha tinta para hacerlo. Miren eso: solo un poquito de negro y un poquitín de rojo, quizás. Se hizo ese cartel de una película polaca, precisamente, que es *Madre Juana de los Án-*

geles. Quiero decirles que van a ver pocos carteles de esa época porque hemos podido recuperar muy poco. Les comentaba que yo no tuve una visión muy clara de lo importante que era guardar los carteles y no me ocupé de conservarlos. Los carteles se perdieron, en el ICAIC se botaron muchísimos carteles; alguien en algún momento decidió que aquellos eran simples papeles que había que botar, y otros se echaron a perder por causa de la humedad.

Fue difícilísimo encontrar algunos carteles para mostrar toda esta época que cuarenta años después uno se da cuenta de que tuvo características heroicas. Traje ese cartel —aunque me advirtieron de que fueran carteles nada más que hasta el año 1974—, pero me tomé la libertad de traer algunos carteles recientes —pocos también— para poder explicar algunas cosas que les diré después. Este es de una película de [José] Massip sobre un ballet. Se llamó *Historia de un ballet*. Este cartel no se tiró en serigrafía sino en impresión directa con viñetas antiguas, y se hizo realmente a cuatro manos y

dos cabezas, porque lo creamos *Titón* y yo, discutiendo y pensando en conjunto y manejando elementos. La autoría es de ambos.

Aquí tienen uno de los momentos de mayor desesperación que hubo en ese momento, que fue este cartel. Es de un documental titulado *Muerte al invasor*, del cual ustedes han visto continuamente en estos cincuenta años infinidad de escenas en los noticieros y otros documentales han tomado fragmentos... Se hizo a partir de la invasión de Playa Girón. Les hablaba de la desesperación del momento porque había que hacerlo enseguida ya que la película salía inmediatamente después de la derrota de los mercenarios en Playa Girón, y la noticia que me trajo Rivadulla es que no había papel para imprimirlo y entonces nos pusimos a inventar a



Rafael Morante / 1962
Cartel impreso
en papel periódico

ver qué se podía hacer. Fuimos al periódico *El Mundo* y compramos ejemplares viejos, de días atrás, la cantidad de hojas que nos hacían falta para imprimir el cartel, y se imprimió cerrando los muñequitos, es decir, los muñequitos no están recortados y pegados ahí, sino al revés, todo el fondo para dejar ver lo que había detrás.

Fíjense que en los bordes se ven fragmentos del periódico y lo más interesante, me parece, visto en la distancia —que es como hay que ver la cosas—, es que como se tiraron quinientos carteles en hojas distintas, todos son distintos.

No hay dos carteles iguales. Si quedan diez carteles, pueden estar seguros de que son distintos. Uno estaba impreso sobre la página deportiva, el otro sobre los obituarios o noticias de cualquier índole. Lo más importante era que el cartel saliera, y salió. Y creo que fue un cartel que cumplió su cometido como es debido.

De hace un tiempo a esta parte, y con razón, se usa mucho la noción de la fuerza mediática —ahora mismo lo estamos viviendo con el golpe de Estado en Honduras y demás—, la importancia que tienen los medios en la consecución de una cosa determinada.

Ahí está el periódico, que es un medio masivo de comunicación. Si yo dijera que estaba pensado de esa manera, mentiría, porque eso sería teorizar a partir de un resultado de hace cuarenta años. Lo que se me ocurrió fue hacer unos monigotes porque los mercenarios eran unos monigotes que estaban manipulados y lo del papel periódico fue porque no hubo más remedio.

Este es uno de los tantos carteles que se hicieron cuando Rivadulla decía: hay tantos colores para hacer los carteles y lo que él dijera que había conseguido, además, porque él hacía mezcla de colores, inventaba.

Este es de una película española, cuando comenzaba a vislumbrarse que iba a ocurrir un cambio en España y la gente se atrevía a decir algunas cosas. Aún estaba vivo Franco.

Tuve un profesor en el Instituto de Cine de Moscú que se llamaba Ivan Kanevsky, que era mi tutor. Él decía que en el mundo había tres tipos de

películas: las buenas, las malas y las chinas. Entonces, esa película es de esa época. Así era entonces. Hoy día hay muy buenas películas chinas.

Este cartel me resulta, probablemente, el más interesante desde el punto de vista conceptual. En estos días he hecho un descubrimiento muy interesante. Esa película famosísima en el mundo entero *El acorazado Potemkin*, yo la había visto en las secciones de cine que hacía *Nuestro tiempo* en CMQ en los años cincuenta, y fue la película con la que la Cinemateca se inauguró, pero la versión que se utilizó en ese momento era una que había sido cortada, sobre todo en Alemania. La película es del año 1925, aunque se estrenó en 1926 en Alemania, e incluso el propio director le hizo cortes a la película.

En el año 2005, la gente de la Cinemateca de Berlín se propuso reconstruir la película tal como era, porque había aparecido una copia del original en muy buen estado en Londres, y a partir de ahí se hizo la reconstrucción del cartel.

¿Por qué les hago toda esta historia? Sencillo: en la versión que yo había visto hasta ese momento hay un momento muy emocionante cuando la Marina se apodera del barco y se subleva en contra de la oficialidad y levantan una bandera, pero la película es en blanco y negro. Cuando estaba haciendo el cartel me decía: si pongo una bandera en blanco y negro sobre un fondo blanco va a parecer una bandera de paz y es todo lo contrario, y se me ocurrió ponerle colores.

Y ahora en un viaje que hice me acabo de conseguir una copia restaurada y resulta que en el año 2005 descubrieron que en la cinta original la bandera era roja y la habían coloreado a mano, o sea, que fue una cosa totalmente intuitiva y al mismo tiempo era lógica; si yo iba a hacer ese cartel pensando de esa manera, la lógica era que si esos marinos sublevados habían levantado su bandera de victoria, debería de ser roja, aunque fuera en el año 1925.

Entonces, por casualidad o por intuición o por lo que se quiera, se acertó, porque en la copia actual, totalmente restaurada, la película sigue siendo en blanco y negro, pero la bandera es roja ya que está coloreada a mano.

Lo que ustedes
hicieron no podrá
superarse

Ñiko y Reboiro envían
sus testimonios

*Dos diseñadores cubanos
que están considerados
dentro del grupo
de los más importantes
del Cartel de cine cubano
en estos primeros quince
años, Ñiko que vive
en Xalapa, México,
y Tony Reboiro que vive
en Madrid, España, nos
envían sus testimonios:
son textos muy diferentes
entre sí, pero ambos
sinceros y llenos
de emotivas experiencias*

Un tiempo vibrante, inolvidable e inspirador

*Palabras de Antonio Pérez, Ñiko,
enviadas especialmente desde Xalapa*

Comencé a trabajar a finales de la década de los cincuenta en una agencia de publicidad, en la época capitalista, en La Habana. Llegó la Revolución y se «intervienen» todas las agencias de este género y se forma un llamado Consolidado de la Publicidad que deviene posteriormente *Intercomunicaciones*, que atendía la publicidad entre comercial y social y la otra contraparte, el Equipo Técnico, que representaba a la propaganda política y donde trabajé, siendo muy joven y hasta la edad adulta y profesional.

En esa etapa no se decía o utilizaba el término de diseñador gráfico sino el de dibujante. Tenía veinte años y me enfrenté a esta tarea de generar imágenes que comunicaran ideas, de manera muy sencilla. Lo logré y mi pasión por este oficio o mejor, profesión, despertó mi compromiso para siempre con la actividad del diseño gráfico.

Todo esto ocurría en los comienzos de los sesenta. Posteriormente, el Equipo Técnico se convierte en la llamada Casa del Orientador Revolucionario que pertenecía en su momento a la COR (Comisión de Orientación Revolucionaria) y después al DOR.

Acá se agruparon un número importante de creadores gráficos y se produjeron destacados diseños que son parte fundamental de la historia gráfica cubana. Trabajábamos para diferentes sectores de la vida política y social de ese momento (la CTC, CDR, FMC y toda la propaganda que necesitaba el Partido, para movilizaciones, cortes de caña y la actividad ideológica).

Éramos jóvenes, atrevidos y llenos del entusiasmo necesario para romper con lo tradicionalmente establecido. Esta fue, creo, la fórmula para lograr una serie de aciertos visuales que trascendieron los límites de nuestro país y de nuestras realidades. Fue también una manera de romper el bloqueo económico o, más bien, por lo menos, el cultural impuesto por el vecino del norte. Diseñé carteles que se convirtieron en antológicos para la imaginaria cubana de la Revolución, como el del *Che*, que por cierto se diseñó para la muerte de esta figura mítica y que no se aprobó

en su momento, por considerar los funcionarios-dirigentes que tenía demasiados colores o tal vez fuera muy colorido para la ocasión, rojo-naranja y negro con una foto tramada y en alto contraste. Se imprimió en *offset* con muy mala calidad, después en serigrafía y fue un éxito de propaganda, incluso recuerdo que fue publicado en la revista *Life* a doble página central. Se editó para celebrar el décimo aniversario de la Revolución y gracias a la visión, interés y decisión de la directora de este lugar gráfico de propaganda, María Angélica Álvarez.

Recibí premios en los diferentes salones de carteles y después llamados de la Propaganda Gráfica desde 1968. Tuve la oportunidad de trabajar con figuras de la talla de Guillermo Menéndez, Forjans, Mederos, Eduardo Muñoz Bachs, entre otros muchos que aportaron su talento y convicción de lo que se debía hacer, aplicando una enorme variedad de técnicas de representación, que hoy me parecen inigualables.

Un tanto agotado por el tema, decido y se me da la oportunidad de trabajar de *freelance* en el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos). En ese momento el movimiento *pop* dominaba la manera de hacer en el mundo y me atreví a diseñar los primeros carteles con este estilo. En el ICAIC el método de trabajo era ver la película y después interpretarla gráficamente, pasando a manos de Saúl Yelín, que era el funcionario que aprobaba el cartel en cuestión. Logré en esa etapa carteles como *Gólgota*, *Iluminación Íntima*, *La Odisea del General José*, entre otros. Pero, siempre pensé trabajar la síntesis de la imagen y de la comunicación. Aún en este estilo se produjo *Stress es Tres Tres*, que es una adecuación de la técnica serigráfica pura y el simplismo visual que me atraía. Claro que mi mayor logro en ese momento fue romper con este movimiento y plantear lo contrario del colorido que llenaba las calles y las casas de quienes tenían la oportunidad de apropiarse de algún afiche, como era conocido en nuestro país. Es *Ganga Zumba*, cartel a un solo color, negro, y que es lo máximo de la síntesis formal, y me ayudó a encontrar un nuevo



Antonio Pérez (Ñiko) / 1973
Cartel



Antonio Pérez (Ñiko) / 1974
Cartel

camino en el trabajo de cartel, no solo cinematográfico, sino para el resto de mi vida gráfica.

En 1970, integro el grupo de diseñadores de la plantilla del ICAIC. Así, participo en otros trabajos, como ambientación para diversas salas cinematográficas a lo largo y ancho del país, y además la presentación de películas cubanas y extranjeras en la Cinemateca y en festivales internacionales. También tengo la oportunidad de trabajar activamente con diseñadores destacados como René Azcuy, Antonio (Tony) Fernández Reboiro y Eduardo Muñoz Bachs.

A la distancia del tiempo comprendo lo asombroso de estos creadores, que con la cantidad de limitaciones que nos abrumaban supieron destacarse y crear una obra magnífica y que ha quedado para la historia del diseño gráfico cubano, latinoamericano y universal.

En días pasados recibí un correo de Fabián Muñoz, al que admiro, porque además es una continuación de su padre, y sin que me quede ninguna duda lo llegará a superar. Él me dijo, con absoluto sentimiento: lo que ustedes hicieron no podrá superarse.

Se lo agradecí, por lo de nostálgico que encierra esta aseveración. También en este tiempo pude experimentar en el crédito de películas y animación de textos que acompañaban a las imágenes fílmicas.

Recuerdo que en una ocasión se me asignó el diseño completo del cine *Lajeros*, en las inmediaciones de la ciudad de La Habana. Allí diseñé la ambientación de la sala, del vestíbulo, muebles y todo el trabajo gráfico que acompañaba la imagen. Fue una experiencia inolvidable, para tenerla presente siempre.

En la década del setenta diseñé carteles que todavía hoy me acompañan y no solo eso, sino que me representan y se han convertido en parte

de mi identidad, como *Soy tímido, pero me defiendo*. Considero que mi trabajo en general, tanto el político como el de cine, fue una enseñanza y una práctica que me obligaban a ser concreto y disfrutar cada aspecto de lo que producía, con limitaciones de materiales, pero enardecido por una constante confrontación con mis compañeros y con la gente, dentro y fuera, que reclamaban un producto atractivo y necesario para sus vidas estéticas.

Todo el trabajo desempeñado en Cuba me sirvió para participar como docente en la Facultad de Arquitectura del Instituto Superior Politécnico *José Antonio Echeverría*, el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI), el Instituto Superior de Arte (ISA), todos de La Habana, y poder ser invitado a diferentes instituciones educativas y profesionales en otros países, fundamentalmente en México. Todo esto y mucho más me valió para ostentar la Distinción por la Cultura Nacional de Cuba en 1983, que guardo con sumo agradecimiento, como recuerdo de ese tiempo vibrante, inolvidable, inspirador y deslumbrante, completado por los 50 años de trabajo constante que recién celebré.

Todo esto es mi legado, que pertenece a los jóvenes con los que comparto diariamente, que me conocen y a aquellos que no saben de mí, pero que algún día se enfrentarán a este modesto diseñador que luchó por un mundo gráfico más hermoso y que le agradezco, siempre, a esa pequeña, pero a la vez grande Isla, Cuba.

Antonio Pérez Ñiko, Xalapa, Veracruz, México, 2009



Antonio Pérez (Ñiko) / 1974
Cartel



Antonio (Tony) Fernández Reboiro / 1967. Cartel

1- Dr. Clemente Inclán (1879-1965), rector de la Universidad de La Habana durante muchos años.

2- Camagüey, 1925.

3 - Al parecer, la Librería *La Casa Belga*, en la Calle O'Reilly.

Cuando uno vive tanto, comienza a recordar tiempos pasados

Palabras enviadas especialmente por Antonio (Tony) Fernández Reboiro desde Madrid

Estudí seis años de Medicina, hasta 1959. En esa fecha me di cuenta de que mi vocación era más la arquitectura.

De muchacho siempre pasaba horas en hacer planos de casas imaginarias y todavía con el rector Inclán,¹ le pedí el traslado para arquitectura.

En aquellos momentos mi situación económica era grave, mis padres lo perdieron todo con la nacionalización y yo tenía que trabajar, en medicina era imposible, pero en arquitectura podía trabajar de dibujante y así entré en el Ministerio de la Construcción y luego en la construcción de las Escuelas de Arte con Ricardo Porro,² en la escuela de Artes Plásticas.

Lo del ICAIC, me enteré por Lucci y Miguel Cutillas que habían convocado una cita para escoger diseñadores y me presenté. Tenía la experiencia como decorador, diseñador de paso por *Flogar* y *El Encanto*, donde trabajé en los años que estuvo cerrada

la Universidad, 1956-1959 (creo). También de mi trabajo desde muy joven en el comercio de mi padre llamado *La Francia*.

Conocía a estos amigos, pues trabajé en el diseño y la exposición de la Unión Internacional de Arquitectos que se celebró en La Habana y tenía contactos con ellos por ese motivo. Compraba regularmente en la Calle Obispo en una pequeña tienda donde vendían revistas extranjeras,³ la revista *Graphis* y otras y estaba informado.

En 1959 con un amigo fundamos una revista de turismo en inglés que se llamaba *Havana Picture Guide*, que duró tres ediciones, era mensual. Yo la montaba para la imprenta, que era *Ponciano*.

Ya tengo 73 años y cuando uno vive tanto comienza a recordar tiempos pasados. Y piensa que todo fue una casualidad, pero creo ahora que no, Dios dirige nuestros pasos.

Nunca me consideré un artista, era un hombre que trabajaba para vivir, por eso me dolían tanto algunos compañeros que menospreciaban mi trabajo; era qui-tármelo.

En el ICAIC encontré a Saúl Yelín y Alfredo Guevara, que siempre consideraron mucho mi trabajo y ese fue un estímulo importante. Nunca gané ningún premio en Cuba.

Mi vida estuvo llena de problemas familiares, la muerte de mis padres y mi hermana, que me dejó de herencia dos niños, que crié y hoy son hombres.

Por lo demás, la vida diaria era asfixiante, la falta de medios, lo feo y miserable del entorno, en un solar de Marianao, me precipitaron a tomar la decisión de tratar de comenzar una nueva vida en otra parte. Tenía 47 años y Dios de nuevo me dirigió. No me decidió ningún motivo económico ni político solo «una vida mejor».

En España me consideran algunos un «diseñador elegante», de «buen gusto», aunque siendo cubano no te dejan participar. En 1996 me retiré. Vivo ahora en Madrid, tengo un estudio grande y agradable y con la pensión me va bien y me dedico a lo que me gusta. Pinto unos cuadros a los que llamo *Texturas*. Viajo algo, aunque ya no me atrae mucho.

Tony Reboiro, Madrid, España, 2009



Antonio (Tony) Fernández
Reboiro / 1967
Cartel

VAMOS A CAMINAR POR CASA

El poeta y cineasta Víctor Casaus, director del documental del mismo nombre, previo a su presentación en *Jueves del Diseño*, nos cuenta:

Haydée lo tomó no ya como una entrevista fija donde la gente se sienta y se le hacen preguntas, sino como ustedes lo verán: como un paseo por ese lugar histórico

Haydée Santamaría en *Vamos a caminar por Casa* *Fragmento del testimonio de Víctor Casaus*

[...]

Este es un film del año ochenta y, por lo tanto, es posible que muchos de los jóvenes y las jóvenes que están hoy aquí no lo hayan conocido. Eso me alegra como realizador, porque uno siente que cuando un pequeño documental o una obra fílmica se exhibe nuevamente, en alguna forma se revitaliza con la mirada del otro que la ve, que no la había conocido. Eso me pasó hace unos dos años, creo, con la película de ficción *Bajo presión*, que la televisión, después de mucho tiempo, programó en uno de los espacios que dedica al cine. Realmente, ese es un aspecto de la televisión que hay que destacar y agradecer. Hay otros que no, que no hay que destacar ni que agradecer por su calidad, pero ese sí. Y en uno de esos espacios se pasó *Bajo presión* y para mí fue muy hermoso, porque fue como ver renacer lo que uno quiso decir en esa película, hace diez años en ese caso, o un poco más.

De manera que es una revitalización para el autor y para la película misma. Me ha sucedido con el documental *Que levante la mano la guitarra*, sobre Silvio [Rodríguez]. Lo he visto aquí con gente muy joven que no lo conocía o en otros países cuando lo he llevado conmigo a algún evento, y ese diálogo con los nuevos ojos, digamos, pues naturalmente es muy reconfortante y les agradezco mucho por eso su presencia. Sobre el documental mismo, lo primero y lo más importante que creo que puedo decir, es que es uno de los testimonios audiovisuales más completos de la imagen, de la voz, de la personalidad de Haydée Santamaría. Eso, para los que hicimos el documental —el fotógrafo Mario García Joya, que fue el director de fotografía y camarógrafo, para mí que lo realicé y para los otros amigos del ICAIC que participaron en él— es el valor esencial que tiene para nosotros: que forma parte de la memoria del cine cubano, de la memoria de la Casa de las Américas como institución y, en alguna medida mínima —por nosotros, quiero decir—, de la memoria, de la historia de estos años porque está ahí, precisamente, Haydée. Quizás no exista otro documental que reúna,

sobre todo con la frescura que intentamos darle al documental los que trabajamos en él, los momentos donde Haydée se expresa sobre estos temas de la Casa, los explica y lo hace, sobre todo, con ese tono que no es académico —sin querer ser peyorativo con los académicos—, ni distanciado, ni frío, porque se hizo con una complicidad grande entre la gente del ICAIC que lo hacíamos y la Casa de las Américas como institución.

Y Haydée, que lo tomó no ya como una entrevista fija donde la gente se sienta y se le hacen preguntas, sino como ustedes lo verán: como un paseo por ese lugar, histórico ya desde entonces y hoy más aún, con los años que cumple. Es decir, la ofreció como su casa, de ahí el título del film y eso, creo, es algo que también rescata el documental y que a mí me encanta compartir con la gente muy joven. La imagen esa, desacralizada, hermosa, humana, de alguien que hizo tanto por la cultura y por la historia de nuestro país. Es un pequeño homenaje a Haydée a estas alturas —quiero decir, a estas alturas del tiempo de realizado el documental— y que de hecho es, también, en estos días, un homenaje a la Casa de las Américas por su aniversario.

[Se proyecta el documental. Aplausos].



Alfredo Rostgaard
Versión de uno de sus carteles
más emblemáticos de 1967,
realizada por el autor en blanco
y negro en 1969

**El diseño de Casa de las Américas
visto por su actual director de diseño**
*Fragmentos del texto de la presentación gráfica
de Pepe Menéndez*

Tal como hemos explicado en otros textos de presentaciones gráficas hechas en Jueves del Diseño, es posible encontrar algunas referencias a imágenes que lamentablemente no hemos podido incluir en estas páginas.

[...]

La producción de Casa de las Américas que, como ya se dijo, fue fundada en el año 1959, es extensa y nosotros nos proponemos resumirla en algunos puntos, en algunos hitos, y comentarlas para ustedes, habida cuenta de que se trata de una institución que ha tenido una permanencia larga, llega hasta hoy y tiene tantos años como la propia Revolución y en ese tiempo, por el perfil de su trabajo, dio lugar a esto que he expresado aquí con la palabra diversidad (se refiere a la proyección en pantalla). Es decir, diversos soportes, varios creadores, más de una estética o línea de trabajo, todo esto se hace difícil de resumir en una presentación corta como la de hoy. Nos vamos a centrar en estos cuatro temas: el diseño de identidad de la Casa de las Américas; el diseño de sus publicaciones periódicas, revistas o boletines; el diseño de libros y, por último, los carteles. En particular, para el tema de la cartelística le he pedido a Nelson (Ponce) que se ocupe de hacer él los comentarios.

Resulta que Umberto Peña —el diseñador que más se menciona— no fue el único que trabajó en forma destacada en la Casa de las Américas. He listado otros nombres que me consta trabajaron en la institución y algunos otros que fueron realizadores o asistentes de Umberto en determinados períodos. Por supuesto, agradecemos mucho lo que nos puedan corregir de esta lista.

Diseñadores que trabajaron para la Casa de las Américas en estos años (1959-1974):

**Testimonios de
Víctor Casaus, Pepe
Menéndez, Nelson
Ponce, Lesbia Vent
Dumois, Umberto Peña y
Tony Évora**

Umberto Peña
Raúl Martínez
Julio Herrera Zapata
Rafael Morante
Félix Beltrán
Alfredo Rostgaard

Tony Évora

Félix Ayón

Jesús Rodríguez Peña

Realizadores o asistentes:

Luis Fernández / Pericles Mora / Justo Luis

[...]

Les decía que en esta lista ustedes ven nada más y nada menos que a Raúl Martínez; al arquitecto, pintor y diseñador Julio Herrera Zapata; a Rafael Morante; a Félix Beltrán; a Alfredo Rostgaard, o sea, figuras muy importantes de la gráfica en Cuba que en determinados períodos o para determinados proyectos fueron convocados a diseñar para la Casa de las Américas.

[...]

En este diseño tipográfico (se refiere a la imagen en pantalla) traté de expresar el peso real y lo que llamaría el peso percibido que ha tenido Umberto Peña en la historia gráfica de esta institución:

PEÑA

Julio Herrera Zapata - Raúl Martínez -
Félix Beltrán - Alfredo Rostgaard

Yo creo que es así, más o menos, como está graficado aquí.

Realmente su obra es inmensa, su calidad es altísima, la diversidad de la producción, la intensidad y el sentido de pertenencia y de afecto que él generó en esta institución son notables. Es una persona a la cual todos los trabajadores con los que he podido conversar recuerdan con especial afecto: una persona que le hizo ganar mucho respeto a la institución en este sentido específico de la gráfica y que le fue fiel como trabajador durante 20 años.

La dupla Julio Herrera Zapata - Raúl Martínez tiene el muy interesante aporte de la creación de la revista *Casa de las Américas*. Julio Herrera Zapata fue el fundador de la revista en el año 1960 y Raúl Martínez fue quien hizo la segunda etapa. Félix Beltrán, por su parte, creó nada más y nada menos que el perfil gráfico de la Colección *Literatura Latinoamericana*, que es otro de los hitos visuales de Casa. Y Alfredo Rostgaard —¡figúrense!— el cartel del Festival de la Canción Protesta, que no solamente es el más importante y conocido cartel de la institución sino tal vez también —muy arriesgadamente puedo decir— el más conocido cartel cubano de cualquier época.

La identidad de Casa estuvo siempre asociada con lo tipográfico. Nunca tuvo un símbolo que la representara. En los primeros años se ven impresos como este en que se utilizan tipografías no *sanserif*, contrario a lo que predominó posteriormente.

[...]

casa de las américas

Umberto Peña / 1960
Nombre visual
de Casa de las Américas

Ya con la presencia de Umberto, el nombre visual de Casa de las Américas empieza a ser reducido a esta fuente, una *Helvética* condensada o extra-

condensada que en *Windows* equivale a la *Zurich*. Esto es del año 1967. Esta forma de escribir el nombre de la institución sobrevivió hasta hoy y los que hemos trabajado después hemos preferido no añadirle nada, conservar estas cuatro palabras en dicha fuente, lo cual, creo yo, es suficientemente reconocible y ha conformado una personalidad identificable en el contexto de sus similares.

La pasión de Umberto por la tipografía y por la comprensión de que el diseño gráfico estaba esencialmente asociado con el manejo de los textos y con la diagramación de la página y de los textos en la página se expresa de muy diversas maneras. Hay ejemplos tan hermosos como este (se refiere a la imagen en pantalla) en que valiéndose de tipos móviles crea este programa plegable; se trata de un programa de concierto para Víctor Jara, año 1972, pero creo que era un buen ejemplo para tocar asociado a la identidad, dos asuntos muy importantes vinculados con la obra de Peña: en primer lugar lo ya dicho, su interés por la tipografía; aquí, de

manera muy libre. Lo otro es su atracción hacia el uso de viñetas, de grabados antiguos que también se pueden ver aquí. Por ejemplo, esta manito que aparece repetida diversos impresos de la papelería y otros soportes. Son ejemplos que he encontrado para mostrar cómo se manejaba la identidad de la institución.

La revista *Casa de las Américas* es nuestra publicación insignia. Fue creada en el año 1960, dirigida por Haydée Santamaría, y al arquitecto y pintor cubano Herrera Zapata le tocó —tengo entendido que tenía vínculos de amistad y de familia con algunos directivos la institución en ese momento— decía que le tocó la encomienda de ser el primero en darle un rostro a esta importante publicación que tiene editados ya más de 250 números en casi cincuenta años.

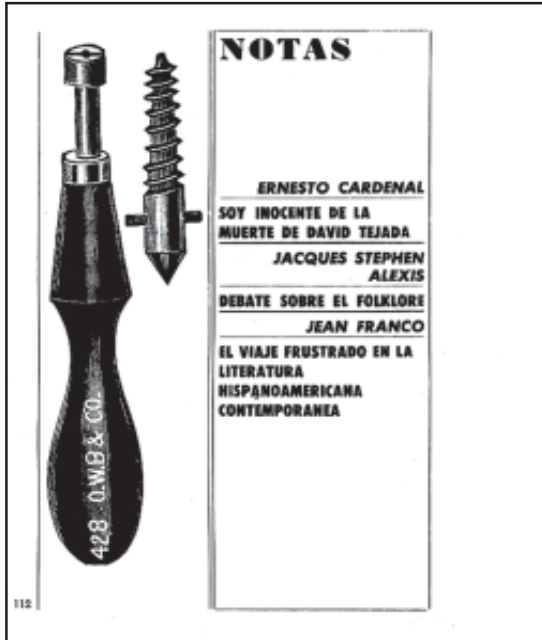
Él creó esta forma de portada que continuó en algunos números y ya en ella creo que es visible una vocación de modernidad extraordinaria; una portada que prescinde de imágenes iconográficas, que define como protagonista absoluto al cabezal y que lo pone rotado, es decir, un riesgo notable para una portada y que también nos hace entender que las personas que se ocupaban de editarla, de concebirla, y de hacerla circular, tenían una gran fe en que la gráfica podía correr semejante riesgo frente al lector, frente a los hábitos de lectura que suele haber.

Y uno puede leer en esto que había una confianza mutua entre el diseño y en este caso los editores y los directores de la publicación. Esta no es la única revista de la Casa de las Américas pero nos vamos a centrar en ella. Existe también una revista de teatro que se llama *Conjunto*, fundada en 1964, diseñada por Umberto Peña, y una revista de música nombrada *Boletín Música* cuyo primer número salió en 1970, igualmente con diseño de él. Con posterioridad, en el 74, surgió la revista *Anales del Caribe*, que es un anuario, como su nombre indica, y esas son las cuatro publicaciones principales.

[...]



Julio Herrera Zapata / 1960
Cubierta del primer número
de la revista
Casa de las Américas



Umberto Peña.
Páginas interiores
de la revista *Casa*

En el período inicial de la revista *Casa de las Américas* lo que se hacía en la cubierta era solamente variar el color de un número a otro. El primer ejemplo que les puse era de fondo blanco; en los siguientes vean ustedes que solamente cambia el color. A partir del número seis interviene Félix Ayón, un personaje del que se habla poco o no se habla nada. ¡Ojalá algún día sepamos más de él! En esta etapa la revista se caracterizó en su interior por un trabajo tipográfico bien interesante; creo que esta doble página que traigo de muestra es ilustrativa de un convincente manejo de las valoraciones tipográficas, de la composición del folio respecto a la caja de texto, de las notas al margen, del autor, o sea, que me parece que es un diseño muy logrado, muy fino en correspondencia con el rigor tipográfico que se expresaba desde la cubierta.

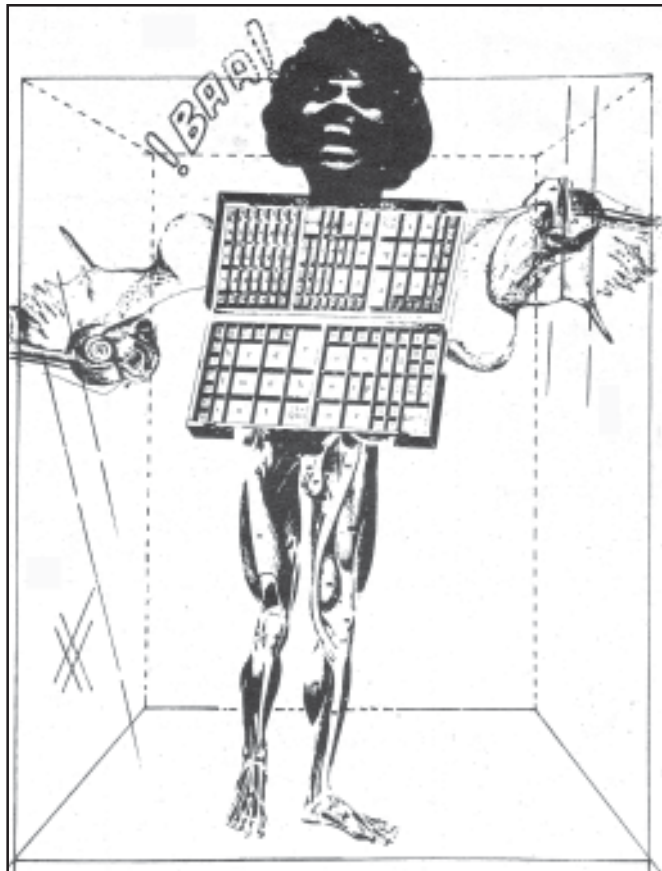
[...]

La revista tiene un cambio drástico, su primer cambio brusco, porque el período de Félix Ayón es de continuidad al igual que el de Luis Fernández que hizo algunos números ya sin Herrera Zapata. Pero el primer cambio brusco aparece cuando Zapata da paso a Raúl Martínez,

que es un iconoclasta, es un revolucionario de la forma visual y, conservando solamente lo que era cabezal / imagen en la versión anterior propuso una forma nueva y en ella apareció el círculo que fue, durante muchos años, un elemento diferenciador de estas portadas, un elemento de identidad muy fuerte. Raúl introduce en este número el círculo y lo continúa en los subsiguientes, haciendo pequeños cambios en el cabezal, pero me parece que si aquel fue revolucionario este me parece, francamente, provocador como portada de una revista. En el año 66 ya se encuentra trabajando en la Casa de las Américas Umberto Peña y asume el diseño de la revista.

Esta historia la hago más en detalle porque me parece que es de interés ver cómo se produce el relevo de un creador a otro. Umberto Peña se queda con el círculo —al revés de lo que había hecho Raúl Martínez—, pero cambia el cabezal. Y se queda con el círculo que en aquel momento solamente era fondo, era solamente espacio,

para convertirlo a lo largo de los años en protagonista total de las portadas. Valiéndose de los más diversos recursos adquiere diferentes significaciones. Viéndolas todas juntas, creo que es un muestrario de posibilidades que él encontró, demostrando qué se podía hacer con esa figura que él había heredado pero que había decidido convertirla en el elemento distintivo de las cubiertas de la revista. Desde luego, como siempre pasa, yo he traído seis ejemplos que me parecen muy buenos, pero pude haber traído otros seis que me parezcan malos. El caso no es pensar que todo era bello o todo era muy logrado, sino la persistencia de un criterio y con esa persistencia el haber alcanzado algunos momentos realmente brillantes.



Umberto Peña / 1964
Ilustración de la revista *Casa*



Umberto Peña / 1972
Plegable

A mí, por ejemplo, el del continente americano me parece excelente, por no decir el de la boca del fusil, que es una imagen muy reproducida, muy vista, por lo menos cada vez que puedo yo la muestro porque me parece un ejemplo excelente de cómo con un círculo expresar algo a propósito del *Che*, en este caso, la boca de un fusil.

En el interior Umberto usa frecuentemente viñetas o grabados antiguos y lo usa de una manera muy eficiente, le da una gran belleza a las páginas y usa la tipografía con una gran personal

idad. Hay páginas de estas que hoy día más modernas no podrían ser.

Hablemos de los libros. Como ustedes saben la Casa tiene diversas colecciones, aquí he mostrado ejemplos de seis de ellas: la Colección *Literatura Latinoamericana* —que hoy día se llama *Literatura Latinoamericana y Caribeña*—, la Colección *Premio Casa*, la Colección *Nuestros Países* con sus diversas series, la Colección *La Honda*; luego viene este otro perfil que empezó siendo *Cuadernos Casa*, después se ha llamado de diferentes maneras, pero es una colección también, y por último *Valoración Múltiple*.

Hay otras, creo que suman más de quince colecciones diferentes; unas que nacieron y no siguieron, otras que sí perviven hasta hoy. Estas son algunas de las principales. A los efectos de lo que quiero mostrarles hoy, me enfocaré en las dos primeras. La Colección *Literatura Latinoamericana* debutó en 1963, y fue Félix Beltrán, con su rigor y con su asepsia visual, el que creó este criterio de que la portada se conformara solo con textos. En esto yo creo que se emparenta con la forma inicial que tuvo la revista *Casa*. Es decir, esa ausencia de imagen iconográfica o de otro tipo, abstracta o lo que fuera.

Las cubiertas se iban diferenciando por el color y los puntajes de letras que les asignaba a los textos. Todas estas (se refiere a la imagen en pantalla) son de los años sesenta.

Esa colección (*Literatura Latinoamericana*) también pasó a ser diseñada por Umberto Peña y, nuevamente, tiene el mérito de haber recibido esta creación y no haberla desdeñado, sino que optó por continuarla, actualizándola para que se mantuviera tantos años. Le añadió unos marcos, luego aparecieron otras líneas divisorias horizontales y verticales, cambios de colores. Anda ya por los 170 títulos publicados.

La colección *Premios Casa*, por su parte, se vale de otro concepto: cambia cada año y solamente mantiene el formato. En algunos años los libros fueron hechos por otros diseñadores y vamos a ver aquí autores diversos y de algunos que no hemos podido ubicar porque los libros no los identifican. No sé quién diseñó esta primera colección del año 61; vean ustedes qué diferente esto a lo que hizo al año siguiente José Lucci con elementos pictóricos de tipo abstracto.

Aquí incluí unas portadas interiores (cubierta y portada) hechas por Rafael Morante en 1966 con otra forma completamente diferente y, claro, los cuatro o cinco títulos de ese año fueron diseñados por él mismo con similares criterios gráficos. Estas de Umberto, año 1967, con las viñetas que tanto le gustaban. Esta colección es una de mis favoritas, es del 68. Otra con teclas de máquinas de escribir. Por último, de la década del setenta, unas recurriendo a dianas; y otras de 1974, cerrando el período que nos ocupa esta tarde, con la figura del laberinto.



Umberto Peña / 1974
Cubierta de libro

Nelson Ponce, actual diseñador de Casa, habla de los carteles

Fragmentos del texto de su presentación gráfica

Pepe estuvo hablando anteriormente del diseño de las cubiertas de los libros, específicamente los Premios *Casa de las Américas*, y es importante expresar aquí, como vimos en el ejemplo anterior, que estos diseños no formaban parte de algo al azar, sino de todo un sistema que diseñaba Umberto, o sea, él diseñaba la imagen del cartel y *a posteriori* las cubiertas de los libros tenían una coherencia con la imágenes.

O sea, que es un principio muy contemporáneo del diseño, es decir, generar una imagen que se adecuara a una serie de productos de comunicación.

[...]

Una cosa muy importante a la que *Pepe*, en alguna medida, hizo alusión es la confianza que tenían los directivos de esta institución y las libertades que le daban a los diseñadores a la hora de trabajar. Entonces, se llegaron a hacer cosas de este tipo; se trabajó con diseñadores que tenían puntos de contacto con la plástica como el mismo Raúl Martínez, y bueno, diseñadores como Félix Beltrán que como todos conocen aquí tenían una filiación grande por la síntesis y por la economía de recursos.

[...]

Estamos hablando de un cartel, todavía, hecho para los Premios *Casa de las Américas* de Félix Beltrán. Justamente, estamos hablando de la filiación de él por las formas simples. Es decir, un cuatro y su valoración por la tipografía que es algo, realmente, notable cuando yo, por ejemplo, que soy el más chiquito en todos los sentidos de todos los diseñadores de la Casa de las Américas, llegué allí y fui percibiendo esta filiación que hay en la Casa de las Américas desde el punto de vista visual de trabajar con tipografía, cosa que me alegró mucho ver y encontrarme con este tipo de imagen, porque no es muy usual y muchas veces no se le hace mucha loa al trabajo tipográfico cuando se habla de diseño gráfico cubano en general, pero la Casa de las Américas sí tiene una fuerte tradición en el diseño tipográfico, justamente por Peña, que también trabajó mucho este tipo de recurso.

Vemos otro cartel que trabaja las formas abstractas, que es una cosa que me llamó mucho la atención de la Casa de las Américas, o sea, cuando se habla de diseño gráfico cubano, hay mucha alusión a carteles que utilizan el recurso del icono, del símbolo, de elementos figurativos y vemos que Casa de las Américas desarrolló una obra bastante intensa. Varios de sus creadores —dentro del diseño gráfico y las comunicaciones— que trabajan la imagen abstracta es decir, imágenes que no tienen asociación alguna con elemento conocido. Esto tiene que ver con el desarrollo de las artes plásticas en ese momento (estamos hablando de los años sesenta).

Por ejemplo, uno de los grandes que colaboró intensamente con la Casa de las Américas, y a quien la Casa le debe una de sus mejores piezas es Alfredo Rostgaard; este es un premio del 72 y aquí vemos la libertad compositiva. En otro momento y en cualquier otra institución le hubiera dicho: ¿por qué eso no está en el medio?, ¿por qué eso está pegado allá arriba?, ¿por qué hay tanto espacio en blanco? O sea, que vemos en las piezas que ha presentado *Pepe* y en estas de acá hay como una intención iconoclasta de mover, hay una osadía bastante grande de los creadores y, por sobre todas las cosas, la permisibilidad que había dentro de los directivos de esta institución para hacer este tipo de cosa. No creo que haya sido una libertad total porque siempre hay sus restricciones y demás, pero podemos ver que hay bastante libertad y creo que es una libertad —dicho sea de paso— que se mantiene hoy día.

A nosotros que trabajamos como diseñadores en la Casa de las Américas nos tienen cierta consideración y es uno de los lugares en los que más cómodo me he sentido porque, a veces, uno propone cosas con las que



Umberto Peña / 1966
Cartel

La Casa de las Américas en alguna manera ha mantenido ese espíritu de permitirles a los diseñadores ciertas libertades. Si fueran todas, creo que sería pernicioso.

Nelson Ponce

154

las demás personas no están de acuerdo pero se conversa, se concilia, se llega a acuerdos de manera consensuada y son discusiones inteligentes y, muchas veces, los directivos asumen riesgos para, en alguna medida, complacer algún caprichito de nosotros y eso vale la pena destacarlo.

La Casa de las Américas ha mantenido ese espíritu de permitirles a los diseñadores ciertas libertades. Si fueran todas, creo que sería pernicioso.

Aquí está el cartel del 67, el cartel emblemático de la Casa de las Américas y, como decía *Pepe*, uno de los más conocidos fuera de Cuba.

Es importante también decir que el cartel de la Casa de las Américas no tuvo la continuidad ni la coherencia de formato, al menos, que tuvo en el ICAIC, donde mantuvo un mismo formato, una técnica por un período grande.

En la Casa de las Américas podemos encontrar carteles impresos en serigrafía, como este a gran formato, pero también tenemos, por ejemplo, muchos carteles de Peña que son hechos en *offset*. Es decir, que se usaron varias técnicas de impresión para realizar los carteles de la Casa de las Américas.

Esto es un ejemplo de Umberto Peña, que como decía *Pepe* y expresaba gráficamente, es como el diseñador emblemático cuando se habla de Casa de las Américas. Creo que dedicó mucho tiempo a esta institución. Y eso es importante mencionarlo y honrarlo, es decir, que un diseñador tan bueno le haya dedicado tanto tiempo a una institución. La imagen que tenemos en estos momentos tiene mucho que ver con el trabajo de este diseñador y artista de la plástica.

Aquí podemos ver uno de los signos fundamentales del trabajo de Umberto, que es un trabajo con las formas simples y una cierta filiación que él tenía por el arte óptico/cinético. Él desarrolló una obra bastante continua, lo que no quiere decir que no haya usado otros elementos iconográficos; al contrario, esto es una forma *cuasi* abstracta, pero evidentemente es una guitarra.

[...]

Aquí vemos un ejemplo de la colección de los libros que tienen que ver con el diseño de imagen general del *Premio Casa 73*, y aquí vemos, de Peña, una forma bastante simple recreada con diferentes soluciones de color, lo cual a la vista hace que tenga varios efectos esta especie de

diana. Esto es un tipo de trabajo que cuando entré en la Casa me llamó mucho la atención porque —reitero e invito a los estudiosos a que hagan un poco más de hincapié en este tipo de trabajo de Umberto— me parece que es poco conocido y cuando yo entré a la Casa de las Américas se me abrió un universo nuevo desde el punto de vista de mi percepción de la gráfica cubana, porque casi siempre asociábamos el cartel a una forma con cierto sentido del humor, con muchas cosas que se hicieron en el ICAIC, sobre todo, y aquí vemos una obra que, además, se sostuvo durante bastante tiempo con formas abstractas y que tiene que ver con la visión que un joven egresado —bueno, ya no tan joven— como yo, cuando salí de la escuela me di cuenta de que esto se parecía mucho a los trabajos y a los ejercicios que nos ponían en diseño básico. Es decir, me llamó mucho la atención este trabajo de Umberto y de Beltrán que tienen este juego con formas sin contenido, pudiéramos decir.

[...]

Otra cosa que me llamó la atención de Umberto era el cuidado y el respeto por los elementos tipográficos y por la composición tipográfica. Como la cartelística, sin duda la niña del diseño gráfico, siempre que se va a hablar se refieren al cartel como si eso fuera lo único que hay dentro del diseño gráfico y hay otras cosas como el diseño editorial y es bueno que estemos viendo aquí otras cosas del diseño gráfico de Casa de las Américas, que creo que tiene mucha personalidad, sobre todo lo referente al diseño editorial. Recuerdo que cuando entré en la Casa empecé a buscar cosas y me encontré con mucho diseño editorial de una calidad espectacular del cual, también, se habla poco.

Lesbia Vent Dumois, protagonista y testigo personal de los sesenta en la Casa

Testimonio en Jueves del Diseño

Voy a empezar por una frase que dijo *Pepe* cuando hizo su intervención, que dijo que en la Casa de las Américas una de las características era la diversidad porque había más de una estética. Y yo considero que ese es el carácter del arte de este continente. Es decir, el tener más de una

estética no ha hecho que la Casa pierda el carácter unitario en su diseño gráfico.

O sea, nosotros podemos seguir viendo imágenes de Nelson Ponce o *Pepe* y no puedo calificar ahora en qué consiste, pero sabemos que hay un concepto que corresponde a un diseño de Casa de las Américas. Tengo la certeza de que esa diversidad, donde cada uno fue incorporando sus elementos a partir de lo que iba dejando el otro, ha hecho que tenga una coherencia el diseño de Casa de las Américas.

Creo que aquí hay que hacerle un reconocimiento a una persona que casi nadie menciona. Como ustedes comprenderán, yo soy vieja, también me emociono y para mí siempre es muy fuerte ver un documental de Haydée, pero creo que hay que mencionar a Ada Santamaría Cuadrado,¹ la hermana de Haydée y quien dirigía la parte editorial de la Casa de las Américas, porque por el propio carácter de *Adita*, que es como le decíamos, tenía una relación abierta no solamente con los diseñadores sino con el personal de la imprenta entera. El hecho de que *Adita* fuera a la imprenta con el diseñador, discutir para que se hiciera el trabajo, devolverlo si no le gustaba, pero —al mismo tiempo— reservar una mesa para el día de la entrega del Premio *Casa* y guardarla para sus *imprenteros*, hacía esa relación muy familiar que beneficiaba el trabajo.

Es algo que dice Haydée en su documental muchas veces, que el personal de la Casa no era solamente los que estábamos en la plantilla, sino todo el personal con que nosotros trabajábamos y la imprenta —como ustedes han visto—. Era uno de los aspectos importantes de esa institución... ¿Que si la gente de *Cuba y Sol*² vino?, ¿que si se les invitó?, ¿que si se tuvo en cuenta el día del cumpleaños?, ¿que si la gente de la imprenta *Abel Santamaría*, que hacía toda la parte de la papelería fundamentalmente, nos acordamos de que tenía el familiar enfermo y se fue a ver? Esa relación hizo —y ese es mi punto de vista y una cosa que quisiera que se siguiera haciendo— que uno tuviera mucha más confianza con el que le ejecutaba el trabajo y ellos, a su vez, mucho más respeto por la institución que les encargaba el trabajo. Y eso Ada lo sabía hacer maravillosamente bien.

Aquí hay compañeros que conocieron a *Adita* y saben cómo era su carácter y cómo ella se daba de fácil. Aquí se mencionó a mucha gente y

1 - Ada Santamaría Cuadrado (Encrucijada, Villa Clara, 24 febrero de 1938-La Habana, 17 de marzo de 1991).

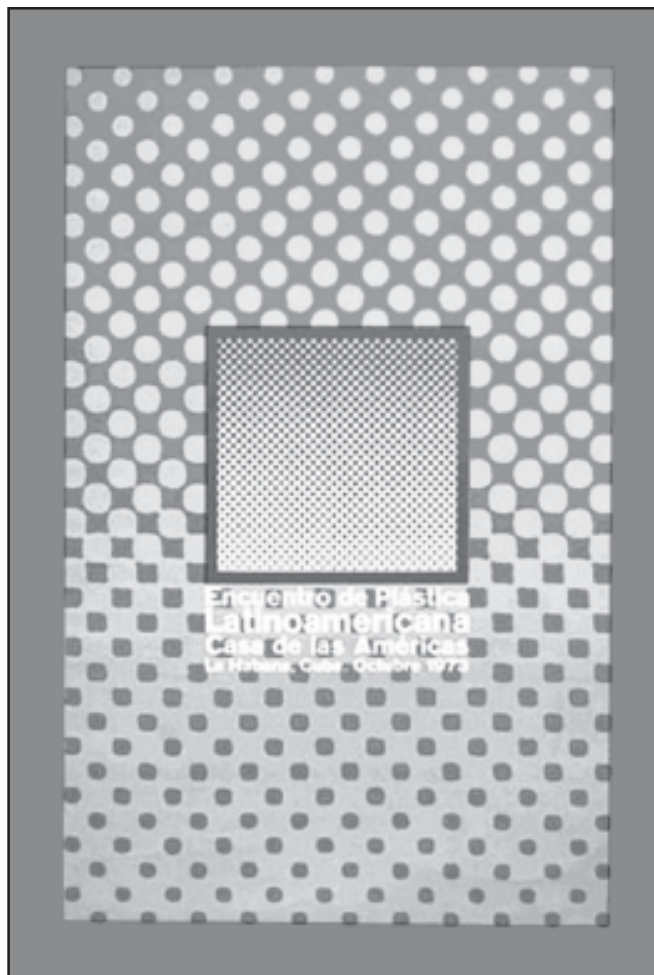
2 - Se refiere al taller de tipografía y fotograbado que se conoce como *Cuba y Sol*, por el nombre de las calles donde radica. Muchos de sus trabajadores y fuentes tipográficas provenían del antiguo Taller *Álvarez y Saurina*, radicado hasta principios de los sesenta en la calle Bernaza.

yo también coincido en que Félix Ayón (*Felito*) era una persona importantísima que, a lo mejor no calificaba como diseñador, pero era un *imprentero* genial que trabajaba en una imprenta muy cercana a aquí... (estoy tratando de recordar cómo se llamaba esa imprenta). Era donde se tiraban todas las cosas de arte; todos los libros de los escritores famosos, los de Nicolás Guillén, trabajaba para Lezama Lima, ¡*Úcar y García*³ es el nombre de la imprenta!, y *Felito* trabajaba en eso. No trabajaba mucho en la Casa de las Américas, pero, por ejemplo, hay un libro chiquito que hizo Edmundo Desnoes sobre Wifredo Lam⁴ que casi todo lo trabajó *Felito* Ayón, un folletico, que era lo que entonces se podía hacer en *Úcar y García*.

Los diseñadores, por el propio carácter que tenían Ada y los editores, se acercaban mucho a la Casa de las Américas, pero hay algo más que la Casa nunca ha perdido, y a eso se refería Nelson Ponce, que es que no hay un trabajo que lo decida nadie unilateralmente.

Creo, y con eso no quiero poner a la Casa por encima de otras instituciones, pero es de las pocas que sigue haciendo eso.

No es que les demos más libertad a los diseñadores, porque un editor siempre tiene que criticar en algún sentido —porque están usando más color del que necesitamos, o porque no gusta el sello, o porque la imprenta que escogimos no es ideal para que lo tire. O sea, siempre hay que tener un punto de vista, un criterio, una discusión. Pero lo que sucede es que esa discusión siempre ha sido muy respetuosa. Ellos pueden hacer el diseño, nadie va a dirigirles cómo hacerlo, nadie se les va a acercar a



Umberto Peña / 1973
Cartel

3 - Se refiere a *Úcar, García y Cía*.

4- *Lam: azul y negro*, Casa de las Américas, La Habana, 1963.

decirles: yo quiero que tenga hoy una viñeta y que mañana sea algo abstracto. No, ellos proponen la concepción, pero el debate es duro. Ellos participan en el Consejo de dirección, o en el Consejo editorial y se discute. Ese fue un método que instauró Haydée.

Recuerdo cuando OLAS, la Organización Latinoamericana de Solidaridad, que era un evento que dirigían Osmany Cienfuegos y Haydée Santamaría, que el cartel fue muy debatido porque se quería que fuera un cartel político pero que tuviera una carga artística, para facilitar la entrada a muy diversos países, y recuerdo que no se le encargó a una persona. Creo que por tener el privilegio de trabajar en Artes Plásticas me tocaba por lo menos la responsabilidad de citar. Me decían cita a diez o a cinco diseñadores para convocarlos a hacer tal cartel. Se convocaban, se llamaban y siempre participaban, pues los artistas cubanos siempre estuvieron muy cercanos a la Casa.

Raúl Martínez vivió los primeros años de la Revolución en la Casa de las Américas. Él vivía en el edificio que se entra por la Calle G, arriba. Eso era un espacio que estaba libre y a las personas que trabajaban arte y no tenían taller la Casa se los prestaba. Ahí trabajó Herrera Zapata, por eso diseñó libros; ahí trabajó Raúl Martínez mucho tiempo, por eso también diseñaba ahí; ahí vivió Félix Beltrán y después, latinoamericanos que vinieron exponer a Cuba como el argentino Rómulo Maccio, que hizo toda su obra allá arriba, Le Parc, cuando su exposición en 1971. Quiere decir que era un espacio que se prestaba para los creadores. Entonces volvamos a OLAS. Se reunieron con Haydée todos los creadores y ella les explicó con detalles qué cosa eran las organizaciones de solidaridad y para que servían; las condiciones que debía tener el cartel, un cartel que debía llegar a toda América, un cartel grande. Y con esas condiciones se pusieron a trabajar.

Ahí estuvieron *Niko*, Azcuy, Rostgaard —eso fue en el año 67—. Estuvo Peña y no me acuerdo quién más. Ellos trajeron sus bocetos. Había un estilo muy particular de Haydée, que era una mujer que sabía cocinar muy bien, y le gustaba reunir gentes en su casa y les dijo a los diseñadores: «cuando ustedes hagan su trabajo, vamos, almorzamos y después discutimos». Aunque recuerdo que ella decía que después que se come no se debía discutir, pero era una manera de distender las cosas.

Discutían los propios diseñadores. Ella nunca intervino. Nunca dijo: me gusta este o no me gusta este. Decía: ¿qué tu piensas Azcuy del de *Ñiko*?, ¿qué tu piensas *Ñiko* del de Rostgaard? y, como cada uno tenía que seguir hablando, ella preguntaba ¿cuáles vamos a imprimir entonces? Y se imprimieron tres carteles.

Así mismo se hizo con *Carifesta*. Ella citó a diseñadores reconocidos y a otros artistas. Citó, por ejemplo, a Mendive y trabajaron otros creadores y el debate dio la solución de cuál era el que se iba a aplicar. Ese es un método, que si los jóvenes que ahora trabajan en la Casa de las Américas no me dejan mentir, no se ha alterado mucho. Quiere decir que se sigue discutiendo. Cuando yo salí de la Casa, recuerdo a *Pepe* discutiendo en el Consejo de dirección sobre diseño y ahí es donde se decide si se aprueba o no.

Esa relación que se tenía con las imprentas, sobre todo Umberto Peña en esa época, que no existía quien atendiera la producción ni quien discutiera, Peña lo tenía que hacer todo. Agarraba su diseño —y sé que en la Casa de las Américas se conservan todavía muchos, porque mi última exposición en la galería fue en el 2001 sobre el diseño de la Casa y mostré los originales de Peña, o sea, todavía con el papel alba, con los pedacitos de papel de color pegado en el original, para decir esto va de este color y esta muestra de otro. Y, así, ciertamente, había la posibilidad de que él marcara diferenciaciones en los diseños porque siempre había que discutir las pruebas.

Y Villaverde me puede decir de eso porque ya correspondió con tu período... Tú ibas a la imprenta, recogías la prueba y decías: yo apruebo el azul, y el rojo y el verde, y por esa razón podían marcarse una infinidad de colores en cualquier proyecto.



Umberto Peña / 1974
Cartel

A mí me gustaría hablar de algo que ustedes no han mencionado que es que en la Casa de las Américas no solamente se diseñó el libro y las revistas, sino que se caracterizaron los catálogos de las exposiciones. Y, como esa es la parte en la que me siento más cercana, pues es la que no se me podía olvidar.

Quiere decir que no es que se hacía un catálogo para tal exposición, que es algo que se hace ahora porque el catálogo generalmente lo manda a hacer el artista. Pero como nosotros trabajábamos en una institución, para mí lo más importante era divulgar la galería.

El catálogo respondía al creador, pero tipográficamente y desde el punto de vista del diseño, a la galería porque al final del año reuníamos todos aquellos catálogos, hacíamos una carpeta que también se diseñaba anualmente de manera diferente, aunque a partir del mismo elemento, porque la galería se llama Galería *Latinoamericana*. Se ponían todos los catálogos en esa carpeta y se mandaban al exterior. Era nuestra manera de hacer el intercambio para poder recibir catálogos del resto de América Latina.

Y, por lo tanto, para nosotros era importante que se supiera que este catálogo era de la Galería *Latinoamericana*, en momentos en que tampoco había mucho material en Cuba, porque ahora nos quejamos de que no tenemos material, pero recuerdo que nunca pude tirar en papel cromo, ni en cuatricromía, ni nada de eso.

Era tipografía y papel *kraft*, generalmente así eran todas las cubiertas. Decíamos: vamos a tratar de que la invitación juegue con el catálogo y eso era facultad de Umberto Peña y ahí confieso que nadie se metía y le dábamos absoluta libertad y él decía: este año va a ser papel *kraft* y violeta toda la mitad del año... o se enteraba de que teníamos una exposición que era del territorio del Amazonas y decía: «conviene que este año sea siena o verde olivo para cuando llegue esa muestra juegue con el carácter de la muestra» y se convertía en tarea del diseñador.

Además utilizamos otro recurso que, por esa razón, se tiraban muchos carteles en *offset*, que es el cartel-catálogo: tiraban el cartel de la exposición y todo lo que correspondería a la tripa del catálogo se imprimía en el reverso, teníamos un doblez especial para ese cartel y los poníamos en esas carpetas de las que creí encontrar algunas en

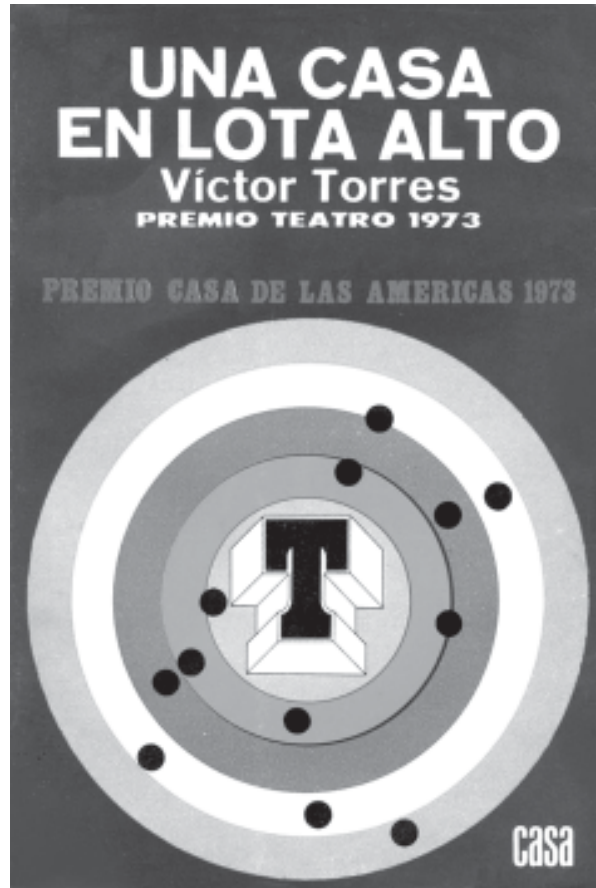
mi estudio, pero lo tengo un poco revuelto y no puedo mostrarles nada.

Se ponían en esas carpeticas y se mandaban al exterior porque no teníamos cómo hacer un catálogo de muchas páginas. Ahí se proyectó un cartel de Julio Le Parc del año 71, que es el que tuvo una diana por detrás y si se fijan hay algunos que son cartel y otros que son cartel /catálogo, para poder tener esas dos variantes.

Los concursos los hacíamos también con ese carácter. Esos que tienen las tres formas básicas fueron para el Encuentro de Plástica —el triángulo, el cuadrado y el círculo— también tenían impresos los datos biográficos de los participantes que vinieron a la exposición.

A mí me gustaría hablar de una cosa que también es importante para la Casa de las Américas, que es su colección. Desde el principio la Casa se preocupó por conservar no solamente los catálogos y los carteles que se editaban. Como Haydée era la directora, allí se recibían desde el propio 59 carteles como aquel que decía «A la Sierra con Fidel», hecho por el DOR en serigrafía chiquito para colocar en los autos. Desde el 60 la Casa empezó

a encargar carteles, porque fue el Primer Congreso de Cultura, y se empezaron a hacer para el 1 de Enero o el 26 de Julio. Y el DOR acostumbraba a enviarle a Haydée, como figura política, el cartel que imprimía, acompañado de una hoja que decía: impreso por el taller tal, del autor tal, con una tirada de tantos ejemplares y se distribuye en tal lugar, y ella no se llevaba eso para su casa; sencillamente, lo pasaba para artes plásticas y nosotros empezamos a conservar los carteles del DOR, de los CDR, del ICAIC. Por esa razón pudimos hacer la primera exposición de Muñoz Bachs, que ustedes saben que no guardaba nada y lo primero que se hizo fue con los fondos de la Casa de las Américas. Y, además, empezamos a exponer en la galería muestras de carteles. Eso



Umberto Peña / 1973
Cubierta de libro

...desde el principio, la Casa se preocupó por conservar no solamente los catálogos y los carteles que ellos editaban, sino que siendo Haydée la directora, los que allí se recibían, desde el propio 59, como aquel que decía «A la Sierra con Fidel».

Lesbia Vent Dumois

tampoco se hacía en Cuba. Empezamos por exponer en el periodo que estamos analizando, carteles de la propia Colección.

Empezamos a conservar solamente carteles de Cuba y mandarlos al exterior. Se recogían los del 26 de Julio y los que se hacían para la propaganda gráfica, que era como se llamaba, y los enviábamos fuera. Se hicieron exposiciones en México, en Colombia, en Brasil... Llegaban a los países, nos poníamos de acuerdo con el ICAP, que desde aquel momento era un elemento movilizador muy fuerte y el ICAP decía: bueno, si llega a Bogotá, pues que vaya a Cali y así se movían por otras ciudades los carteles cubanos.

Pero, a su vez, nosotros empezamos a exponer carteles del exterior. Por ejemplo, países como Puerto Rico, cuyo fuerte no es la pintura sino la gráfica y que además tenía muchos talleres. Ahora mismo viene a Cuba el artista Antonio Martorell [se refiere a su presencia durante la pasada Bienal de La Habana]. En la Casa de las Américas expusimos los primeros carteles que se hacían en el taller de Martorell, porque si había un evento de solidaridad con Puerto Rico, la manera de promover desde Casa de las Américas ese evento era haciendo exposiciones en la galería con los carteles de los talleres de ese país.

Por primera vez se expusieron durante el período del gobierno del peruano Velasco Alvarado los carteles de José Bracamonte y Luis Durán. Los de Luis Durán se parecen mucho a estos de Peña sobre los que hablaba Nelson y que tenían un carácter cinético; esos ejemplares están en los fondos de la Colección de la Casa.

Por Casa han pasado el mexicano Rafael López Castro, el brasileño Fernando Pimenta, el venezolano Santiago Pol, y no solamente que se hacían esas exposiciones, sino que siempre teníamos un encuentro para discutir sobre el diseño gráfico.

Si no se me queda algo más en el tintero de ese período de 1959 hasta el 74, no puedo concluir sin mencionar el Taller de serigrafía, cuyo único objetivo no era hacer la gráfica. Ese taller que ustedes vieron en el documental de Haydée, donde hay una muchacha imprimiendo, ella es Isavel Jimeno, que vive muy cerquita de aquí.

En la década del sesenta era algo muy común que vinieran creadores latinoamericanos y se pasaran un tiempo viviendo en la Casa. Había un

apartamento al lado que se les cedía para esos fines, y en esa época llegó a Cuba Hugo Rivera. Los diseñadores que estudiaron en el ISDI lo tienen que recordar porque fue profesor allí y había trabajado en París en el taller de serigrafía de Carlos Cruz. Y nosotros, por nuestro lado, teníamos una muy buena relación con los talleres de serigrafía de Colombia, dirigidos por el grabador llama Pedro Alcántara. Entonces, a la llegada de Hugo le propusimos a Alcántara mandar a una persona para que se entrenara en la reproducción, que fue por donde empezamos realmente, haciendo reproducciones de obra plástica en serigrafía.

Isavel Jimeno fue y se pasó ocho meses entre Bogotá y Cali. Vino y abrimos ese taller pequeño que tenía tres objetivos fundamentales: hacer carteles puntuales para objetivos de la Casa —hay un cartel que sale en esa revista *Casa* que es el del XX Aniversario de Casa de las Américas que se hizo en ese taller entre Esteban Ayala y Hugo Rivera—, e invitábamos artistas para que vinieran y trabajaran.

Por allí pasaron el chileno Guillermo Núñez, el argentino Julio Le Parc, los mexicanos Marta Palau, Federico Silva y Manuel Felguerez, el uruguayo Luis Cannitzer y quizás alguno que se me escapó.

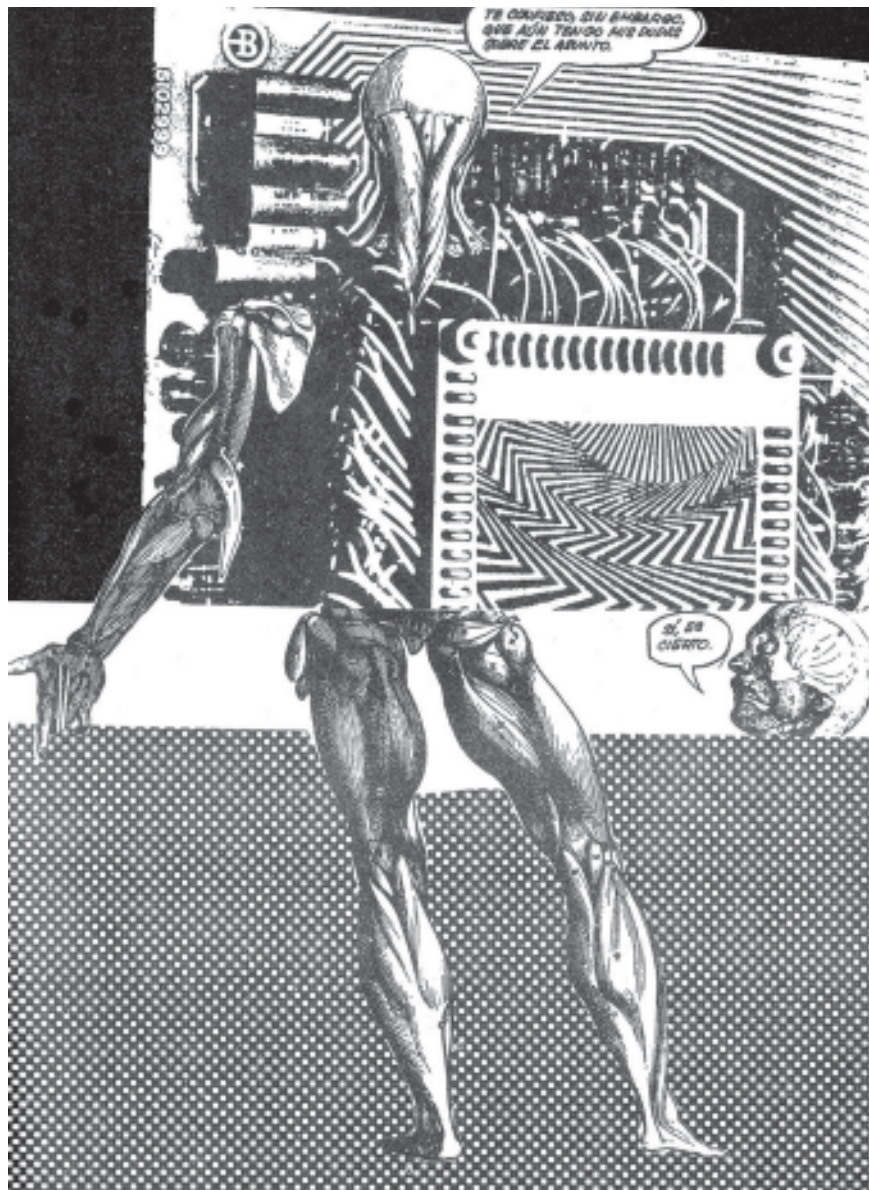
Se hacían 50 impresiones, les entregábamos 10 a los artistas, utilizábamos 10 nosotros para hacer regalos y el resto cada uno de estos creadores se los llevaban para sus países, los vendían y nos mandaban el material para el próximo artista, porque la Casa no tenía la posibilidad de comprar ni papel, ni las tintas.

Así íbamos haciendo en un taller que duró hasta la década del ochenta y después no pudimos continuar porque Hugo se marchó y era muy difícil adquirir algunos materiales. Ya no podíamos hacer esta parte del juego, porque ustedes saben que en el país hay normas para la venta y la Casa de las Américas no tiene entre sus objetos sociales el de vender obras de arte.

Hasta aquí lo que pasó, lo que yo recuerdo, y creo que no se me quedó nada fuera.

Muchas gracias.

Umberto Peña / 1964
Ilustración de la revista Casa



Mini-entrevista a Umberto Peña

¿Cuándo comenzaste tu trabajo como diseñador en el Teatro Nacional o en el Consejo Nacional de Cultura? ¿Recuerdas algunos datos de esos años? ¿Los carteles eran en un comienzo en impresión directa o en serigrafía?

- Comencé en el Departamento de Diseño del Consejo Nacional de Cultura (CNC). Realizaba catálogos de exposiciones y programas de conciertos de música. Todos los carteles se hacían en *offset*, aunque también se imprimieron con grandes tipografías de madera para conciertos populares de música.

¿Cuándo comenzaste a trabajar directamente en Casa de las Américas? ¿Quiénes habían trabajado antes allí?

- Comencé en el año 1963 sustituyendo a Tony Évora, que se había marchado a Checoslovaquia con una beca. Antes habían trabajado allí Julio Herrera Zapata, Félix Ayón, Félix Beltrán y Raúl Martínez.

¿Hasta qué fecha trabajaste en Casa de las Américas? ¿Tienes una idea aproximada de cuántos libros hiciste?

- Trabajé hasta 1983, exactamente veinte años. Imagino que hice alrededor de ciento veinte libros del Premio *Casa*, 80 revistas *Casa*, cuarenta y pico de revistas de teatro, más de ciento y pico de libros de variadas colecciones, folletos, carteles, catálogos, programas, papelería en general, libros infantiles, etcétera.

Viendo esos años desde la perspectiva actual, ¿qué aspectos te gustaría resaltar?

- Mi trabajo con el Premio *Casa*, por su variedad, y con la revista *Casa*, a la que trataba de imprimirle modernidad y actualidad gráfica a nivel internacional, usando movimientos y estilos de la época.

Enviado por Umberto Peña, desde Salamanca, España, 2009

Umberto Peña y Tony Évora, dos diseñadores que trabajaron en Casa de las Américas en sus inicios, nos recuerdan aquellos años, casi medio siglo después

Testimonio de Tony Évora

Fragmento

El primer diseño que tuvo la cubierta de la revista *Casa* fue obra de Julio Herrera Zapata, con las cuatro letras de su nombre dibujadas cuidadosamente. Poco tiempo después Julio se fue a París, donde se convirtió en un excelente pintor y falleció hace algunos años.

En cuanto al concurso literario, no puedo recordar si diseñé las obras premiadas de 1961, pero las del año siguiente las recuerdo perfectamente, porque me encontré con el poeta Fayad Jamís para tomarnos unas cervezas y celebrar el triunfo de su libro *Por esta libertad*.¹

Aparte de varios carteles, uno de ellos en formato grande, alargado (que en su parte inferior tenía un cuchillo incaico plano, de los usados en sacrificios sacramentales), que tenían que ver con Latinoamérica, en aquel año también diseñé las cubiertas de dos libros significativos: *Cuba: transformación del hombre*, al cuidado de Calvert Casey y *La sierra y el llano*, coordinado por Edmundo Desnoes. En el primero me di el gustazo de realizar retratos a línea de los escritores latinoamericanos que enviaron sus testimonios en apoyo a la Revolución, y los inserté en papel estrecho, de color, como pequeñas separatas.

Antes de que Umberto Peña se hiciera cargo de la revista, creo que Esteban Ayala también colaboró con la *Casa*, pero quizá me equivoque, mientras que yo seguía trabajando en *Intercomunicaciones*,² en su primera etapa, en el último piso del edificio *Ambar Motors*³ en La Rampa.

Madrid, 2009

1 - Fayad Jamís obtuvo en 1962 el Premio de Poesía en el concurso *Casa de las Américas*, con su libro *Por esta libertad*.

2 - Ver Capítulo IX dedicado a la gráfica política y social.

3 - *Ambar Motors*, edificio en 23 e Infanta, donde hoy se encuentra el MINCEX.

Fayad Jamís: Creo que mientras sueño, diseño cosas*

Fragmento

También fui diseñador gráfico en Ediciones Unión, antes de quedarme como jefe de publicaciones, trabajo que he desempeñado durante toda mi vida, siempre estoy diseñando. Siempre.

No hay un mes que yo no haga algo, además, yo creo que el hombre siempre vive proyectando, que el hombre siempre vive diseñando algo; en mi caso, me paso la vida diseñando, yo creo que incluso sueño diseñando cosas, las ordeno de tal o tal manera, las delimito, no sé, las arreglo, las proyecto.

Mis primeros libros para la UNEAC. Trabajar con Fayad Jamís

Testimonio de Héctor Villaverde

Trabajé como diseñador gráfico en la UNEAC durante más de veinte años a partir de 1977 y allí hice gran parte de mi obra en el campo del diseño editorial, pero pocos saben que ya antes, en los años sesenta, siendo un joven diseñador, yo trabajé en la UNEAC.

Llegué allí por primera vez gracias a Fayad Jamís, que ya era un reconocido poeta, diseñador, ilustrador y pintor, a quien conocía pues él había tenido palabras amables hacia mis primeros carteles en el Consejo Nacional de Cultura (CNC). Recuerdo que me invitó a visitarlo, por primera vez, a su misma oficina de secretario de publicaciones de la UNEAC y me ofreció contratarme para diseñar la cubierta del libro *El del Espejo*, de José Luis Galbe, que fue mi primera cubierta y después hice otras más a partir de 1964. Primero me dio a diseñar libros de la colección *Cuadernos Unión* que eran modestos, con pocos recursos de impresión. Las primeras cubiertas que hice eran a dos colores en impresión directa usando fotograbados, pero poco después ya diseñaba la colección *Contemporáneos*, la más importante de la editora. La primera cubierta que hice de esa colección, *El Primer Libro de la ciudad*, del poeta César López, quien confió en mí a pesar de mi juventud y poca

CAPÍTULO VII

LA EDITORIAL DE LA UNEAC QUE CONOCÍ EN LOS SESENTA

* Fragmento de la entrevista realizada por Orlando Castellanos en 1984 a Fayad Jamís (Zacatecas, México 1930-La Habana, Cuba, 1986) para *Radio Habana Cuba* en el programa *El autor y su obra* y publicada en *La Gaceta de Cuba* en 1992, pp. 21-23.



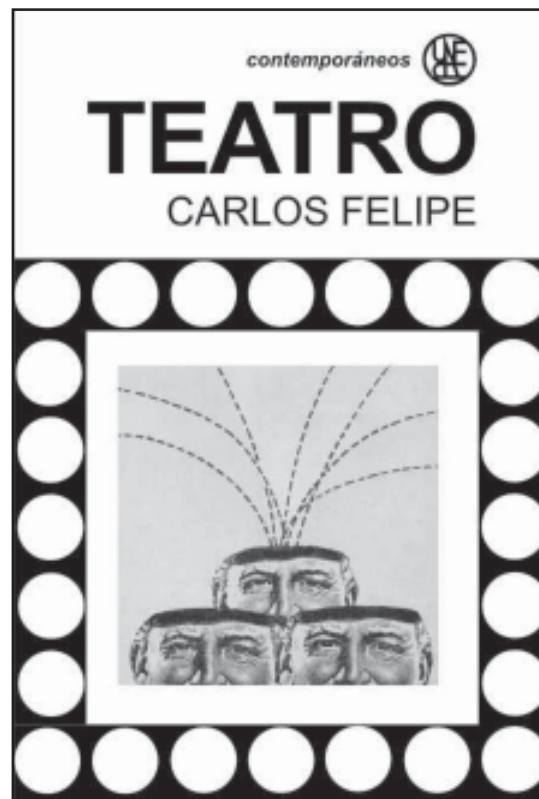
Fayad Jamís / 1964
Ilustración



Luis Martínez Pedro / 1961
Diseño de logotipo
de la UNEAC



Fayad Jamís / 1966
Diseño de cubierta
de la primera edición
de *Paradiso*
en la UNEAC



experiencia. Más tarde llegué incluso a diseñar la colección *Premios UNEAC*, que publicaba los premios de literatura de esa institución. Todos mis trabajos los hice como *freelance*, que era la forma en que ellos trabajaban.

Después visité la oficina de publicaciones muchas veces, que quedaba al lado de la oficina de Nicolás Guillén en el primer piso de la UNEAC, y vi trabajar a Fayad en su buró, recortando, pegando fotos y grabados antiguos de publicaciones viejas. Me mostró algunos montajes suyos y me embulló a experimentar en ese estilo. En ocasiones le llevé algunos modestos montajes hechos por mí; no puedo decir que fue mi maestro, pero sí fue una persona que en los comienzos de mi carrera, en una etapa en que yo lo necesitaba, me orientó y dio muchos consejos útiles en mi trabajo de diseño. Yo solamente hacía el diseño de algunas cubiertas, las

Héctor Villaverde / 1964-1965
 Dos cubiertas de libros
 para la UNEAC



Héctor Villaverde / 1965
Cubierta de libro
para la UNEAC

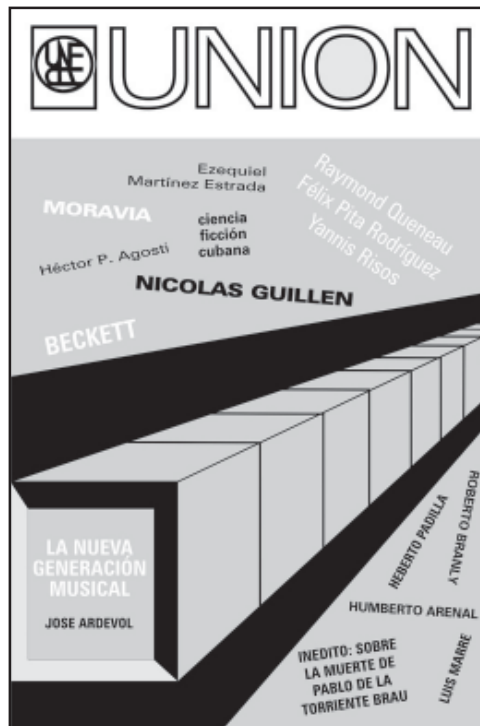
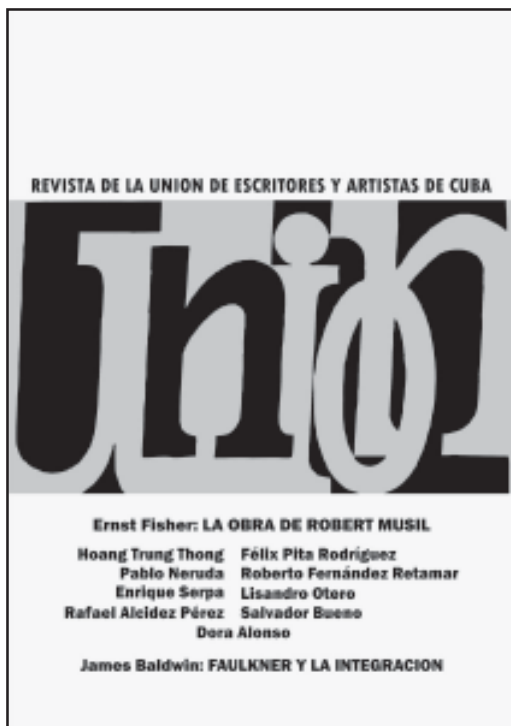
1 - Revista *Signos*, no. 19,
septiembre-diciembre, 1976,
dirigida por Samuel Feijóo.

tripas las diseñaba Fayad, quien hacía la mayoría de los libros, aunque la editorial entonces publicaba pocos. Allí conocí a José Rodríguez Feo, quien trabajaba como editor y también a Sara Casal, que más tarde fue la jefa de despacho de Nicolás Guillén durante mucho tiempo. Alguien que me llamó la atención entonces fue Alfredo Nodarse, quien mecanografiaba meticulosamente los textos de Nicolás Guillén y también hacía dibujos en la máquina de escribir, verdaderas creaciones mecanográficas, que diez años después publicó en la revista *Signos*.¹ También conocí allí un poco más tarde al poeta Francisco de Oráa (La Habana, 1929-2010), que hacía trabajos de edición.

La Revista *Unión* la hice completa más o menos un año hasta que me fui becado a Varsovia. Era de formato tipo libro. La hacía en impresión directa con la Imprenta *Ponciano*, en la Calle San Ignacio. Allí conocí a un excelente cajista llamado Ferrer, quien años después llegaría a ser administrador de esa y otras importantes imprentas en La Habana. Recuerdo a Servando, un impresor que hacía las cubiertas con fotograbados en una vieja máquina marca *Kelly*. Era un artista con los

encajes de color. Las tiradas eran cortas. Antes había diseñado la revista el pintor Luis Martínez Pedro, autor del logotipo de la UNEAC que todavía se usa.

Algunos amigos me han dicho que mis diseños y montajes gráficos de esos años tenían influencias del diseño polaco, pero lo cierto es que fue Fayad quien me estimuló a trabajar en los montajes. Él hizo muy buenas cubiertas en esa técnica que me llamaron la atención. Recuerdo especialmente el diseño de *Paradiso*, de José Lezama Lima. Admiraba desde antes los diseños de Fayad para las ediciones *La Tertulia*, que eran pequeñas joyas editoriales, hechas casi sin recursos pero con mucho ingenio y dedicación. El crédito expresaba: edición al cuidado de Fayad Jamás, y eso enunciaba bien cómo se hacían esos libros: él lo hacía



prácticamente todo, pues era una persona meticulosa. Se trataba de pequeñas ediciones de costo muy bajo, un verdadero ejemplo de buen diseño editorial. Más tarde, en 1967, tomé otros caminos en el diseño gráfico, aunque regresé a la UNEAC en 1977 para quedarme allí durante veinte años.

Años después comenzó a trabajar en la editora *Unión* el diseñador Darío Mora, a quien ya conocía pues había hecho algunos diseños en el estilo *Op Art* para la revista del CNC que yo diseñaba. Darío hizo gran cantidad de trabajos para la editorial UNEAC por casi 10 años, incluyendo el diseño de la revista *Unión* junto con Raúl Martínez.

La editorial *Unión* era pequeña y no estuvo dentro del sistema de la Editorial Nacional ni tampoco después del Instituto Cubano del Libro. Al igual que Casa de las Américas, siempre fue una editorial independiente.

Diseños de portada de la revista *UNIÓN*. A la izquierda, diseño de Luis Martínez Pedro en 1965, y a la derecha, de Héctor Villaverde en 1966

CAPÍTULO VIII

LA REVISTA CUBA: HISTORIA OLVIDADA DEL DISEÑO GRÁFICO CUBANO

José Gómez
Fresquet
(Frémez) / 1964
Portada del primer número
dirigido por Lisandro Otero y
diseñado por Frémez



Cuando yo emplanaba (se refiere a Lunes de Revolución), los trabajadores se molestaban porque había mucho espacio en blanco y se alarmaban porque en la gente había horror, miedo al vacío que dan los blancos. Pero yo creo que como diseño, marcaba una pauta: el comienzo. La continuidad se ve en la revista Cuba.

Raúl Martínez

Texto de la presentación gráfica de Héctor Villaverde

Fragmentos

Las palabras de Raúl Martínez que cito son muy elocuentes porque dicen cómo la revista *Cuba*, en el aspecto de renovación en el diseño —porque en contenido eran dos revistas muy diferentes— fue continuación de *Lunes de Revolución*, no solo por los blancos a los que se refiere muy bien Raúl, sino por el aspecto humano, porque muchos de los redactores que colaboraban en *Lunes...*, posteriormente lo hicieron en *Cuba*, incluyendo a Lisandro Otero, que llegó a ser director, y la influencia transformadora en la parte gráfica que estaba en el ambiente se trasladó. Varios fotógrafos como Raúl Corrales, Alberto Díaz Korda, Ernesto Fernández, *Mayito* y Sa-

las, entre otros, pasaron a trabajar a la revista *Cuba* y allí estuvieron una buena cantidad de años. Roberto Guerrero fue uno que trabajó el diseño junto a Rafael Morante, quien diseñó portadas, y en cuanto a los humoristas, René de la Nuez y *Frémez* trabajaron en *Lunes...* y posteriormente en *Cuba*.

El diseño de la revista olvidada

La revista *Cuba* surge en abril de 1962 como continuadora de la revista *INRA*, editada desde 1959 por el Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA). El primer director de *INRA* y de *Cuba* fue el Dr. Antonio Núñez Jiménez. Ambas revistas tuvieron como primer jefe de Diseño y de Fotografía a Freddy Morales. La redacción estaba en el edificio INRA, donde hoy se encuentra el MINFAR.

Desde sus inicios la revista fue concebida por sus fundadores como una publicación gráfica. De acuerdo con esta idea, su tamaño era de 26,5 cms x 35,5 cms, similar al que tenían entonces las revistas *Life* y *Paris Match*. Era un tamaño mucho mayor que el que tienen las revistas hoy día, una doble página equivalía a poco más de 50 centímetros de ancho.

Como ya dije, muchos de los mejores fotógrafos de la época como Alberto Korda, Raúl Corrales, Osvaldo y Roberto Salas, Ernesto Fernández y Mario García Joya (*Mayito*), junto con otros importantes fotógrafos cubanos, fueron colaboradores de ambas revistas y publicaron allí imágenes que son hoy parte de nuestro patrimonio cultural. Los mejores periodistas de esos años también colaboraron con la revista *Cuba*.

La revista se imprimía en la antigua imprenta *Omega*, que entonces era la mejor del país. Allí se imprimió la revista norteamericana *Selecciones del Reader's Digest* en español. La imprenta poseía una rotativa¹ *offset* a



Rafael Morante / 1968
Portada del número especial
«Cien años de lucha»

1 - Rotativa: máquina de impresión por el sistema de cilindro contra cilindro y alimentada por papel continuo de bobinas.

2 - Cuatricromía: sistema de impresión a cuatro colores básicos.

3 - Rotograbado: sistema de impresión en huecograbado en una rotativa; generalmente, imprimía mejor las fotos que en las rotativas de estereotipia. En La Habana se usaba en los sesenta la rotativa del antiguo periódico *Diario de la Marina*.

4 - Estereotipia: procedimiento para la obtención de matrices con destino a la impresión en máquinas tipográficas rotativas planocilíndricas.

5 - A partir de la publicación en Suiza del libro *Sistemas de retículas* de Josef Muller-Brockmann en 1981, se hizo un verdadero sistema ya que es un manual que describe detalladamente esta variante de diseño tipográfico. Sin embargo, internacionalmente se usaban desde mucho antes otras menos rigurosas.

174

color, marca *Webendorfer*, bastante avanzada para ese momento, donde se imprimían las 72 páginas de *Cuba*, 16 de ellas en cuatricromía² en un papel tipo *bond* de una calidad aceptable, fue la mejor publicación gráfica cubana en su momento. Debemos de tener en cuenta, por ejemplo, que *Lunes de Revolución* se imprimía en papel gaceta, incluso, hoy cuando miramos esas fotos vemos que está «craquelado». Pero la revista *Cuba* tenía un papel mejor, un *bond*.

A comienzos de 1964, el conocido escritor y periodista Lisandro Otero fue nombrado director de la revista y el cambio que impuso fue total, desde su primer número en febrero de 1964, en que utilizó para la portada una foto realizada por *Korda* de la actriz Bertina Acevedo en la playa y en trusa, algo poco visto en las publicaciones cubanas después de 1959.

A partir del nombramiento de Lisandro, que había colaborado en el periódico *Revolución* y en *Lunes de Revolución*, como ya mencioné, se puede ver una publicación con un periodismo más dinámico y menos aburrido. Lisandro incorporó a su equipo como director de diseño y fotografía a José Gómez Fresquet (*Frémez*) durante 3 años y medio.

A mi juicio, uno de los más importantes aciertos de *Frémez* fue llevar a trabajar con él a dos valiosos diseñadores: Alfredo González Rostgaard, que estuvo allí justo hasta trasladarse a la OSPAAAL en 1967 y al diseñador y dibujante humorístico Roberto Guerrero, que había colaborado en *Lunes de Revolución* y que ayudó a mantener una continuidad con el diseño de esa publicación. Roberto Guerrero también diseñó el suplemento en rotograbado³ del periódico *Revolución* entre 1962 y 1963, que entonces dirigía el escritor y periodista Jaime Sarusky.

Frémez usó más la retícula, algo que era muy difícil de utilizar en *Lunes...* debido a las limitaciones de la impresión en estereotipia⁴ y el uso de clichés.

Además, estas teorías eran poco conocidas en esos años y todavía no estaban regularizadas como sistema.⁵ Usó una caja tipográfica de tres columnas que tenía más posibilidades y era mejor para la lectura. Los que conocen la impresión en estereotipia saben que hay que hacer prácticamente los encajes a mano y es casi imposible mantener una separación exacta entre foto y texto. Eso pasaba en *Lunes de*



Revolución. Los encajes son deficientes porque una rotativa de estereotipia en aquellos momentos en Cuba no tenía suficiente ajuste de colores como una de *offset*.

Posteriormente, la revista *Cuba* se trasladó a un bello edificio de estilo *art nouveau* en la calle Reina. Tenía dos linotipos y una pequeña máquina de impresión para confeccionar los cromos para el arte final y un excelente laboratorio fotográfico; sin dudas, era la revista con mejores condiciones técnicas de esos años y todo esto bajo la jefatura del Director de Diseño y Fotografía.

No obstante, pese a los esfuerzos de la dirección de la revista, poco después la calidad del papel descendió y se suprimieron las páginas a color de la tripa.

Héctor Villaverde /1969
Portada y contraportada
basadas en una foto de
José A. Figueroa

6 - El bello edificio de estilo *art nouveau* de Reina y Lealtad, que hoy se encuentra bastante deteriorado, fue construido alrededor de 1910 como

vivienda para la familia Crusellas, dueña de la famosa fábrica de perfumes del mismo nombre. Conocí en los sesenta a un viejo descendiente de Crusellas, y me dijo que estudió farmacia y perfumería en París y Barcelona, desde donde envió a Cuba algunos de los valiosos herrajes, cristalería, muebles y otros materiales para la terminación de esa casa.

7- Más detalles sobre la revista *RC* y Lisandro Otero en *La Gaceta de Cuba*, no. 1 de 2008, p. 9.

De aquellos años son memorables, entre otros, los números especiales monográficos dedicados a la Isla de la Juventud y al *Che* Guevara.

En septiembre de 1967, Rafael Morante, que ya trabajaba en *Cuba* y que también había sido colaborador de *Lunes de Revolución*, se hizo cargo de la dirección de diseño hasta octubre de 1968, cuando diseñó un número doble especial dedicado a los 100 años del Grito de Yara que tuvo mucha aceptación. Quizás después que termine mi intervención, Morante podrá hablar más de su participación en *Cuba* (ver su texto al final).

En noviembre de 1968 fui designado director de diseño y de fotografía de la revista *Cuba* y esta será la etapa de la que les hablaré con más detalles.

Mi presencia en la revista *Cuba*

Justo antes de viajar a Polonia para una beca en 1967, cuando todavía estaba trabajando en el Consejo Nacional de Cultura (CNC), diseñé una maqueta para lo que se suponía sería la nueva revista *Revolución y Cultura*. La jefatura de redacción estuvo a cargo de Rebeca Chávez y Guillermo Rodríguez Rivera. Esta maqueta y el proyecto periodístico en su conjunto gustaron mucho, pero nunca se llegó a realizar la nueva publicación. Por razones que desconozco en detalles, *Revolución y Cultura* se transformó luego en la revista *RC*,⁷ algo totalmente distinto a lo que yo había diseñado y había concebido en sus inicios.

Cuando regresé de la beca al CNC fui enviado a trabajar a la revista *Cuba* y, según me dijeron, la promoción se debía al «éxito» obtenido con la referida maqueta. En ese momento Lisandro era vicepresidente del CNC, desde donde dirigía también la revista *Cuba*, a través del periodista uruguayo Ernesto González Bermejo.

Tenía entonces 29 años y de pronto me vi con la ingrata tarea de dirigir a más de 20 personas. No tenía experiencia para dirigir grupos, pues siempre había trabajado de forma individual.

El hecho de que tradicionalmente todo el proceso de producción gráfica de la revista estuviera bajo la dirección del Jefe de Diseño y Fotografía, era especialmente fatigoso para mí pero también era una gran ventaja,

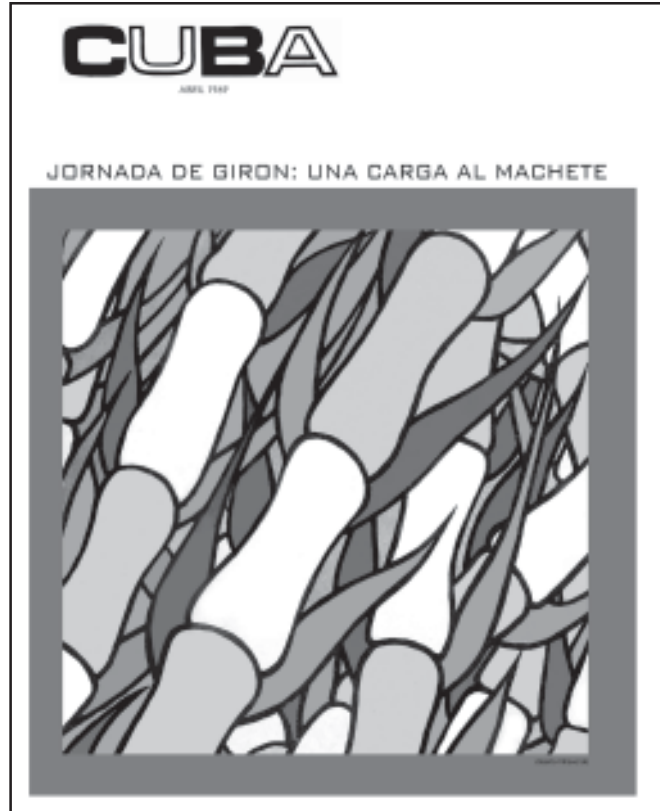
pues tenía amplias facultades para realizar mis iniciativas sin interferencias. Esta tradición fue muy eficiente durante esos años, pero que nunca más se repitió, al menos que yo sepa.

La situación del país era muy crítica, algunos de ustedes lo vivieron y otros conocen por sus padres lo que se llamó «ofensiva revolucionaria». En un año que estuve fuera de mi país todo había cambiado.

Por ejemplo, les diré que recibí una chequera en la que se unificaba mi salario en el CNC con los trabajos que hacía como *freelance* para la UNEAC. El salario que recibía en esa chequera era muy bueno para la época, igual sucedió con fotógrafos y periodistas. Los que poseían la chequera podían trabajar en varios lugares con muy poco control administrativo. Esto tuvo sus aspectos buenos y malos. En la revista eso se tradujo en que muchos colaboradores, especialmente fotógrafos, habían perdido el interés económico por trabajar allí, lo que me traía no pocas dificultades.

Primeros pasos

Como todo diseñador que enfrenta un nuevo encargo, hice un análisis previo de las realidades y objetivos. Después de varios pequeños intentos pude ver que no era viable hacer la revista de la misma forma en que lo habían hecho mis tres antecesores: Freddy, *Frémez* y Morante. Era obvio que debía hacer cambios rápidamente. Debía formar un nuevo equipo. En la reorganización del diseño tuve la suerte de poder traer conmigo a dos importantes diseñadores. Uno de ellos fue Eduardo Muñoz Bachs que, aunque estuvo poco tiempo, hizo muy buenos diseños, y el otro, Roberto Guerrero, que logró que regresara a la revista.



Héctor Villaverde / 1969
Portada con el tema
de la zafra azucarera



Héctor Villaverde / 1969
Doble página con montajes
de imágenes en alto contraste

se resolvía uniendo dos números y haciendo un especial monotemático. Así concebimos el número dedicado al diseño gráfico en julio de 1969. Utilizábamos el papel *chromo* de un número y lo incorporábamos a otro y teníamos el doble de páginas a color. Este número especial tuvo mucha repercusión y ayudó considerablemente a promover el diseño cubano en esos años.

Mi idea era hacer algunos reportajes utilizando el dibujo humorístico con Muñoz Bachs y con Guerrero, y priorizar las imágenes a línea, ya que estas ilustraciones a línea imprimían muy bien, mientras que con las imágenes en medio tono había muchos problemas debido a que la calidad del papel había descendido dramáticamente. Si bien les hablé que en los inicios la calidad era aceptable para esa época, eran los setenta, la calidad del papel había descendido bastante.

Había problemas con la impresión a medio tono. Utilicé frecuentemente dobles páginas interiores, como si fueran pequeños afiches, al comienzo de los reportajes, con letras grandes y fotos en alto contraste, creando con ello un nuevo estilo de la publicación. O sea, frente al problema de la impresión defectuosa teníamos que encontrar algún

Este último murió con 44 años y su obra todavía no ha sido recuperada y valorada suficientemente. Pablito Milanés le dedicó una bella canción titulada «Guerrero inmortal». En mis primeros meses en *Cuba* hicimos un número especial dedicado al diseño gráfico. Hablé acerca de los inconvenientes con la imprenta, los atrasos, etcétera. Ese atraso

tipo de solución y tratábamos de que hubiera más imágenes a línea. Usábamos más tipografía. Les dije que de extremo a extremo había más de 50 centímetros, es decir, casi un afiche. Cuando hacía el boceto de la página le pedía a un periodista que me hiciera un determinado texto y la verdad es que siempre nos complacieron con mucho gusto. Creo que fue la primera vez que los diseñadores les dimos órdenes a los periodistas.

En el departamento de diseño estaban Luis García Fresquet (*Chamaco*), quien hacía con eficiencia la versión de la revista *Cuba* en idioma ruso (*Kyba*), y Jorge Chinique, un cajista, impresor y linotipista que luego se convirtió en mi asistente durante varios años.

Él ayudó mucho al diseño con sus excelentes composiciones tipográficas hechas directamente en el taller y que hoy parecen de computadora. Posteriormente, se convirtió en diseñador y llegó a graduarse en la Universidad.

En total había seis personas en el departamento. Años después la revista logró invitar al diseñador suizo Hans-Rudolf Lutz,⁸ muy famoso dentro del mundo del diseño tipográfico, quien se maravilló con Chinique y juntos hicieron varios trabajos tipográficos que se publicaron en *Cuba*. Lutz dio un par de conferencias en la revista y publicó un amplio suplemento en Suiza sobre el diseño cubano.⁹ Más tarde comenzó el entonces joven graduado de artes plásticas y hoy famoso pintor y grabador Gilberto Frómeta,¹⁰ quien también realizó aportes al diseño de *Cuba* y poco después el diseñador Virgilio Jordi.



Héctor Villaverde / 1970
Ilustración

8 - Lutz, ya fallecido, es autor de libros como *Typo* y *Typoundsa*.

9 - *Grafik in Cuba*, de 36 páginas a todo color, fue publicado en Zurich en 1972.

10- Gilberto Frómeta Fernández (La Habana, 1946) fue diseñador

Uno de los aspectos hacia los que enfoqué mi trabajo fue lograr que los diseñadores más importantes del país colaboraran con la revista. No quiere decir que no se hubiera hecho antes, pero había como un *impasse* producto del problema que les hablé, así que se logró que colaboraran con más frecuencia una cantidad mayor de diseñadores importantes como Raúl Martínez, Umberto Peña, Félix Beltrán, Alfredo Rostgaard, Tony Reboiro, José Manuel Villa (*Villita*), Modesto Braulio, César Mazola y otros, y junto a ellos también usábamos como colaborador al incansable ilustrador José Luis (el *Gallego*) Posada,¹¹ que trabajaba en el diario *Juventud Rebelde* y en *El Caimán Barbudo*, publicaciones a las que hubiera sido útil dedicarles más espacio en *Jueves del Diseño*. El *Gallego*, que había nacido en Asturias y no en Galicia, era un ilustrador muy productivo y de gran calidad. Llegaba al departamento de diseño y de inmediato hacía todas las ilustraciones que yo le encargaba. Era una suerte contar con él, además de que era muy simpático.

En determinado momento logramos hacer una familia tipográfica que usábamos bastante en la publicación. Era una variante de la famosa *Helvética*. La hicimos porque los negativos fotográficos de copia que teníamos eran muy deficientes y no se podían ampliar mucho. No se podían hacer cosas como que la letra se ampliara a 15 centímetros. Ya se ha dicho que estas letras eran impresas en fotografía y pegadas una a una y cuando se ampliaban los bordes quedaban redondos. No eran algo de buena calidad. Este rediseño cubano de la *Helvética* resolvió ese problema.

de *Cuba* desde 1971 y director de la disuelta Escuela Nacional de Diseño del Ministerio de Cultura hasta 1978.

11 - José Luis (*Gallego*) Posada (Asturias, España, 1929-La Habana, Cuba, 2002), grabador, dibujante e ilustrador, vino a Cuba siendo muy joven.

Las relaciones entre diseño y fotografía

La fotografía era fundamental en la imagen y el diseño de la publicación, pero había decaído notablemente. El asunto de la fotografía era muy complicado. No poseíamos ninguna cámara fotográfica que valiera la pena, solo viejas cámaras marca *Exakta*, de la antigua Alemania del Este. Los equipos que se usaban anteriormente eran propiedad de los fotógrafos que ya les mencioné y de ese grupo solo quedaron Ernesto Fernández y Nicolás Delgado.

De repente, resultaba muy fatigoso lograr una colaboración de los fotógrafos más importantes que trabajaban con *Cuba*, aunque los de más

experiencia y renombre estuvieron siempre dispuestos a seguir colaborando, pero el asunto no era tan sencillo, ya que las nuevas condiciones eran muy complicadas. Debo mencionar especialmente a Alberto Korda, que me recomendó al entonces joven fotógrafo José Alberto Figueroa, que estaba con él en su *Studio*, para que se trasladara a la revista a tiempo completo. No es que los fotógrafos se negaran a colaborar. Es que era difícil lograr un transporte adecuado, garantizarles materiales, etcétera.

Después de varios tropiezos, se formó un equipo de jóvenes en un inicio integrado por Iván Cañas y Enrique de la Uz, quienes habían aprendido fotografía con Raúl Martínez; José Alberto Figueroa, alumno de Korda, así como Pirole, que se incorporó después, y Ernesto, de quien ya les hablé. Este grupo lo mismo cogía una «botella», que se montaba en un camión, o sea, estaba en mejores condiciones de trabajar en las nuevas realidades de la revista.

Debo mencionar aparte al fotógrafo suizo Luc Chessex, que poco después tuvimos la suerte de volver a traer a través de *Prensa Latina*, y quien ayudó mucho a completar conceptualmente la calidad fotográfica del grupo. Luc, que vivía ya en Cuba, había ido a Suiza durante seis meses a realizar su ensayo fotográfico «Los Suizos» y a ver a su amigo el diseñador suizo Hans-Rudolf Lutz para editar su libro *Le visage de la Révolution*,¹² un verídico y excelente documento gráfico sobre la Revolución Cubana en los sesenta, que lamentablemente es poco conocido



Félix Beltrán / 1970
Ilustración a doble página

12 - *Le visage de la Révolution*, fotos de Luc Chessex, ed. Lutz, 7 Dangelatrasse, Zurich, Suiza, 1969. Verlag Hans-Rudolf Lutz.

en nuestro país y reclama una edición cubana. El *Suizo*, como le decíamos, vivía como un cubano más y tenía la admiración de todos por su calidad humana. Después fueron añadiéndose otros fotógrafos que harían interminable esta lista.

Para tener una idea exacta de esta realidad hay que comprender que estos fotógrafos iban a las provincias casi sin transporte y convivían con las brigadas de macheteros.

A pesar de las muchas incomprensiones y críticas que recibimos en aquel momento, esta nueva forma de ver la fotografía y las imágenes logradas por este grupo de la revista *Cuba* se impusieron, no sin antes librar una lucha hoy casi desconocida contra las concepciones más conservadoras de aquellos años.

Esas fotos son actualmente documentos históricos de gran valor para poder comprender cómo eran realmente los cubanos de esos años y llegaron a conformar un nuevo estilo dentro de la fotografía cubana.

Una de las acusaciones absurdas que se le hacían a este estilo de fotografía era que los personajes que participaban en la foto miraban hacia el lente y por eso lucían muy artificiales, cuando era en realidad todo lo contrario.

El trabajo en equipo entre el diseño y la fotografía ayudó a formar una imagen diferente de la revista, más abarcadora, cultural y sobre todo creíble. Se debilitaron los prejuicios que veían a la fotografía como simple propaganda.

De estos años fueron notables los números especiales de la revista *Cuba* dedicados al Diseño Gráfico, al Décimo Aniversario de la Revolución, la Zafra del 70, a las antiguas provincias de Oriente, Camagüey y Las Villas, y el dedicado a la presencia del *Che* en la Sierra Maestra, que se tituló «*Che* Sierra adentro», ilustrado por el Gallego Posada, con fotos de José Alberto Figueroa y la redacción de Félix Guerra y Froilán Escobar.

La revista *Cuba* utilizó mucho a estos fotógrafos y creo que esto generó un estilo gráfico que le dio a la publicación una identidad visual muy diferente a la de los años anteriores. Esto duró más o menos hasta 1973 o 1974.

La revista *Cuba* en el extranjero

La revista *Cuba* tuvo siempre entre sus objetivos la distribución en el extranjero. Incluso se llegó a cambiar su nombre por *Cuba Internacional*, pero en la realidad esto fue poco palpable. Su mayor éxito fue la edición en idioma ruso, impresa en la antigua Unión Soviética, que aunque era poco conocida en nuestro país llegó a tener una circulación mucho mayor que la edición en español. En cuanto

al diseño, hay que decir que ellos eran unos verdaderos maestros calígrafos dibujando a mano todos los titulares de la revista con caracteres rusos. Esto no sé si se entiende bien, pero el asunto radica en que en idioma ruso no existía *letraset*¹³ en esos años y lo hacían a mano y la verdad que muy bien.

Sin embargo, algunos diseños de la revista en español no eran del agrado de los diseñadores soviéticos, acostumbrados a una visión más conservadora, y para persuadirlos hubo que insistir mucho.

La edición en español comenzó a tener algunos éxitos en el Chile de Allende en cuanto a su distribución y diseño. Llegó a interesar a algunos diseñadores chilenos. Quizás por ello colaboré con el diseño del semanario *Chile Hoy*,¹⁴ donde ya participaban varios periodistas de *Cuba*, como el español-chileno Darío Carmona y el uruguayo Ernesto González Bermejo. En esa época Lisandro Otero también trabajaba en la embajada cubana. Algo que me conmovió profundamente fue cuando las cosas se complicaron en Chile hasta llegar al golpe de estado contra el presidente Allende y pude ver en el noticiero ICAIC a unos soldados de Pinochet lanzando al fuego grupos o paquetes de revistas *Cuba*. Luego vi la foto en los periódicos donde podía distinguirse claramente cómo quemaban



Fotos: Enrique de la Uz;
diseño: Héctor Villaverde;
texto: Manuel Pereira / 1970
Diseño de doble página, trabajo
en equipo entre fotógrafo,
redactor y diseñador

13 - *Letraset*, hojas de alfabetos transferibles muy populares a fines de los sesenta y los setenta en el mundo del diseño internacional y, a su vez, muy codiciadas y difíciles de obtener por los diseñadores cubanos de esos años.

14 - Importante semanario chileno editado durante el gobierno de Allende.



Soldados de Pinochet queman la revista *Cuba* en Santiago de Chile durante el golpe de estado

en las calles las revistas *Cuba* que todos nosotros habíamos hecho. En aquellos días esa foto se hizo famosa en todo el mundo y durante años fue símbolo de odio y de barbarie. Les digo que me sentí conmovido cuando vi esta imagen, puesto que algunos compañeros que se acercaban a nosotros a decirnos que la revista no representaba a la Revolución y parece ser que estaban equivocados pues sí la representaba, porque esos soldados de Pinochet lo primero que quemaron fueron estas revistas. Esa es mi opinión.

Conclusiones

Contar más anécdotas de la revista *Cuba*, en la que en total estuve 10 años, harían muy largo este trabajo y estaría fuera de los límites de estos apuntes que llegan solo hasta 1974.

Para finalizar quiero decirles que considero que la creación de un equipo armonioso entre diseño y fotografía, en una dimensión nunca vista hasta entonces, estimuló altamente la creatividad y la calidad de cada una de estas disciplinas, y en mi opinión fue el principal aporte colectivo que hizo

la generación de diseñadores, fotógrafos y periodistas que tuvimos la suerte de trabajar juntos en esta etapa de la revista *Cuba*.

Muchas gracias.

Algo que debemos recordar y merece que quede en la memoria

Testimonio del fotógrafo de la revista Cuba Enrique de la Uz

Creo que todo está dicho. Lo único que quería agregar es que yo nunca la he pasado tan bien desde el punto de vista creativo, desde el punto de

vista de las relaciones humanas, de todo lo que aprendí, y desde el punto de vista de lo que pude crear en aquella época de la revista *Cuba*. Fue una época muy hermosa; casi todos mis amigos en el campo de la creatividad vienen de ahí, creo que es algo que debemos recordar y merece que quede memoria de eso porque, además, creo que todos los logros de la revista *Cuba* y después, *Revolución y Cultura* y muchas cosas que se hicieron en esa etapa, han quedado un poco aplastadas bajo la loza del famoso calificativo de «quinquenio gris» que, realmente, no fue tan gris gracias a los artistas. Pero en nombre de esa denominación se han hecho y hacen todavía muchas barbaridades. He visto publicada una Historia del Arte Cubano que comienza en 1980; una exposición de Arte Cubano que se hizo recientemente en Montreal no incluye obras de los artistas que surgieron en esa época. Por cierto, algunos de los más importantes de hoy día. Me gusta que la revista quede, que la gente la vea. Espero que algunos jóvenes universitarios hagan su tesis sobre *Cuba Internacional*, como otros la han hecho de la fotografía de los setenta o sobre *Revolución y Cultura*, que es una revista a considerar dentro del mundo del diseño. La revista *Cuba* de esa época asombra a todos los que dentro o fuera de la Isla la descubren y dicen: ¿pero esto se hacía en Cuba? Y sí, se hacía en Cuba y mucha gente no lo sabe.

Yo aprendí con Raúl Martínez y con Luc Chessex en los talleres aquellos que dio Raúl; Iván Cañas y yo pasamos los primeros y después Gory y otros fotógrafos. En aquella época empezábamos a conocer lo que se ha llamado documentalismo subjetivo en la obra del fotógrafo norteamericano Robert



Portadilla del Ensayo fotográfico sobre la zafra del 70.
Fotos: Luc Chessex, Iván Cañas, Enrique de la Uz;
diseño: Héctor Villaverde;
texto: Antonio Conte / 1970
Doble página, trabajo en equipo entre redactor, fotógrafo y diseñador

Frank, que hizo un libro titulado *Los americanos*. Fue muy debatido. El autor simplemente da su visión de los Estados Unidos, es decir, él no quiere demostrar cómo son los Estados Unidos, él no quiere documentar los Estados Unidos; él, simplemente, da su visión personal del país, con desenfado.

Otro fotógrafo que fue un paradigma para nosotros fue Eugene Smith, de *Life*, que tuvo muchas discusiones en esa revista. Él entró y salió de *Life* varias veces porque quería que no le cortaran las fotos y poder participar en el emplante, cosa que sí pudimos hacer nosotros.

Aquel método de trabajo era muy bueno. Me sentaba con Villaverde y con las hojas de contactos y nos poníamos a verlos y yo le decía: mira, creo que esta foto debe ir, él decía Ok —quizás decía: no, esta— y se daba un intercambio de opiniones en función del reportaje en todos los casos, que era más importante que una foto mejor o peor. Otra cosa importante es que todo lo que hice para la revista *Cuba* fue sin recursos, inventando con una cámara mía de 35 milímetros. Nunca he tenido una cámara del estado; nunca he tenido la suerte de que me digan: mira, este es tu equipo y sal a tirar con él. Siempre lo tuve que comprar todo.

Por ejemplo, en el reportaje del Plan *Ceiba*, que tuvo mucho éxito, a pesar de que no había transporte —el único carro estaba roto— el jefe de personal del Plan *Ceiba* vivía cerca de mi casa y el hombre tenía una moto rusa. Yo me iba con él hasta el puesto de mando y, cuando salía alguien para el campo o para algún lugar, me montaba y hacía las fotos.

Teníamos dos cosas muy importantes para trabajar: independencia —los redactores que trabajaban allí eran los jóvenes literatos de la época: Raúl Rivero, Froilán Escobar, Félix Guerra, Manuel Pereira, Eliseo Alberto Lichy Diego—. Era un ambiente cultural y todo el mundo se respetaba. Surgían muy buenas ideas y se compartían. Un fotógrafo podía sugerirle algo al redactor o, al revés, un tipo de creación colectiva que no era común en la forma en que trabajaba la prensa cubana —no sé si aún es así—. En otros órganos a veces los fotógrafos estaban tan *domaditos* que si el redactor no le decía: «tira esto», pues se quedaban ahí tranquilos. También teníamos tiempo para hacer los reportajes; a veces pedíamos más días para lograr más calidad, y también teníamos película. Esto ayudaba al trabajo y al diseño.

Creo que, sobre todo, la comprensión y el tiempo fueron fundamentales a la hora de poder trabajar a gusto. Y eso es importante.

Gracias.

La primera vez que se usó en forma masiva la famosa fotografía de Korda del Che fue en la revista Cuba

Testimonio del diseñador Rafael Morante

Hay algunas curiosidades en torno a la revista *Cuba*. Voy a empezar por la más superficial, pero interesante, Luc Chessex, que era o es un fotógrafo extraordinario, era músico y tocaba el trombón en la conocida orquesta *La Suiza romance*, que dirigía el famosísimo director Ernest Ansermet.¹⁵ Como dijo Villaverde, la revista *Cuba* hizo trabajos muy interesantes, entre ellos varios números monográficos. Se hizo un número monográfico sobre el Congreso Cultural de La Habana, en el que fue muy interesante no solamente la fotografía sino la concepción, el diseño tipográfico.

Pero me parece que lo más importante de todo —como anécdota o como hecho real— es que la revista *Cuba* salía mensualmente y en el año 1967 estábamos haciendo las revistas y estábamos a punto del cierre, saldríamos en unos días para la imprenta y llegó la noticia de la muerte del *Che*. Y en solo 10 días se hizo un número entero dedicado al *Che* Guevara.

Lo más interesante es que en la cubierta de ese número es la primera vez que se usa la famosa fotografía de Korda del *Che* guerrillero de forma masiva. Esa fue la primera vez que salió al mundo. En el número del cual salieron algunas cajuelas, en realidad no son cajuelas; se pretendió hacer unas maquetas de miniaturas, gráficamente, para personas que



Rafael Morante / 1968
Portadilla del número especial
dedicado a los 100 años
del Grito de Yara

15 - Morante tiene razón, y memoria de elefante, cuando dice que yo tocaba trombón antes de llegar a Cuba, pero no en la sinfónica de Ernest Ansermet, sino en una orquesta de jazz, el *Pierre*

Ogney Big Band. Vendí mi trombón, un excelente instrumento americano de marca *Conn*, para comprarme el pasaje de viaje a La Habana en un buque mercante italiano, el *Enrico Dandolo*. Después de llegar a Cuba toqué una sola vez el trombón a principios del año 1962. Realizaba un reportaje para *Pueblo y Cultura*, la revista del Consejo Nacional de Cultura para la cual trabajaba y, en un estudio de una radio situado entre el Hotel Vedado y una cafetería china, quizás el *Wakamba*, me encontré con *el Tojo*, quien era un trombonista estelar. Él insistió para que tocara algo con él. Hacía casi dos años que no había practicado el instrumento, así que mi prestación fue bastante floja, para no decir que fue cacofónica... Después de este episodio, nunca más...

Luc Chessex, Lausana, Suiza, abril 2010

habían contribuido de una manera fundamental en estos «Cien años de lucha», que era como se titulaba ese número. Y a ese número contribuyeron artistas notabilísimos como Posada, Umberto Peña, Raúl Martínez, Antonia Eiriz y no sé si se me queda alguno más y como la revista estaba dividida por etapas, se le dijo a cada diseñador que hiciera el diseño de las tapas. La maqueta la hice yo —exceptuando la de Umberto Peña que la hizo él mismo—, pero eran maquetas como monumentos un poco extraños, que estaban en las contracubiertas y después con cada uno de los personajes principales que aparecían en esa época determinada en que estaba dividida la revista. Pero la revista fue importantísima; piensen ustedes que en esa revista había, entre otros artículos, uno de Raúl Roa que tenía un título muy interesante. Se le había hecho una adaptación de un verso de Maiakovski que dice: «tiene la palabra el camarada Mauser» y se puso «Tiene la palabra el camarada Roa».

Es un artículo realmente sensacional, explicando en palabras de él que la Revolución del 33 «se fue a bolina», que me parece una de las genialidades más grandes de ese hombre increíble que fue Raúl Roa. Se hizo también un trabajo monográfico muy interesante sobre un campeonato internacional que hubo aquí de ajedrez y estaba todo el número dedicado al ajedrez, con Capablanca, por supuesto, como figura principal de toda esa historia.

He tenido la suerte de trabajar en muchísimos lugares y cuando me preguntan dónde he trabajado más a gusto, digo que me sentí absolutamente feliz en el ICAIC y en la revista *Cuba*.

Muchas gracias.

TESTIMONIOS EN JUEVES DEL DISEÑO

Muy pocas veces se conoce lo que hicieron los diseñadores en cuanto al diseño editorial y ese es el caso de Guerrero

Guerrero, de quien ya les he hablado, fue un gran amigo, una gente maravillosa a la que recuerdo con mucho agrado y me da mucha pena ver cómo su obra, sus diseños y sus dibujos humorísticos no son suficientemente recordados. Y ahora, gracias a Nuez y a Pucha, que es la prima de Guerrero, pude saber su edad, ya que murió muy joven, a los 44 años.

Él nació en Bauta el 9 de enero de 1938 y murió en La Habana en septiembre de 1982. Era una gente que engañaba; una gente muy «jodedora», estaba bromeando todo el tiempo. Lo conocí desde los primeros años de la Revolución, pero nunca había tenido la oportunidad de trabajar con él directamente y para mí resultó una sorpresa ver la clase de trabajador que era, además de que fue un verdadero diseñador editorial.

¿Qué sucede? Muchos de ustedes que trabajan el diseño editorial saben que es una especialidad muy anónima. Muy pocas veces se conoce lo que hicieron los diseñadores en cuanto al diseño editorial y ese es el caso de Guerrero, que diseñó el rotograbado de *Revolución* —que dirigió Jaime Sarusky—; nada de esto se conoce y eso es una verdadera pena. Y es por eso que siempre tratamos en estos *Jueves del Diseño* de recuperar una de estas figuras para la historia del diseño gráfico y alentar a las personas para que trabajen en esta dirección.

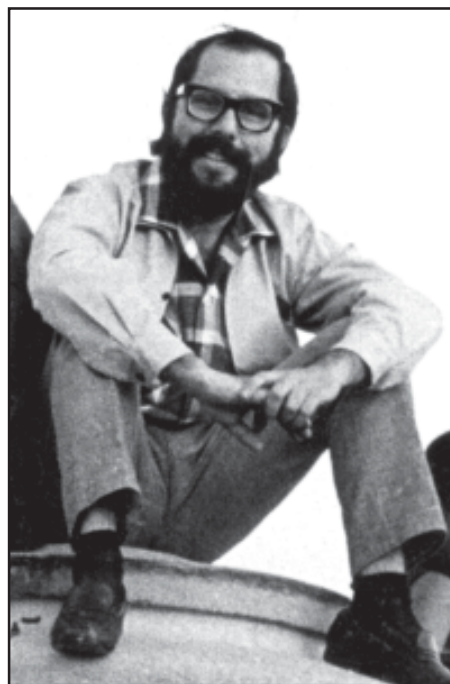
Ahora escucharemos a Pablo Milanés en la canción *Guerrero Inmortal*, dedicada a Roberto Guerrero.

No sé si se usa dar un aplauso, pero quisiera pensar que este aplauso le va a llegar hasta donde esté.

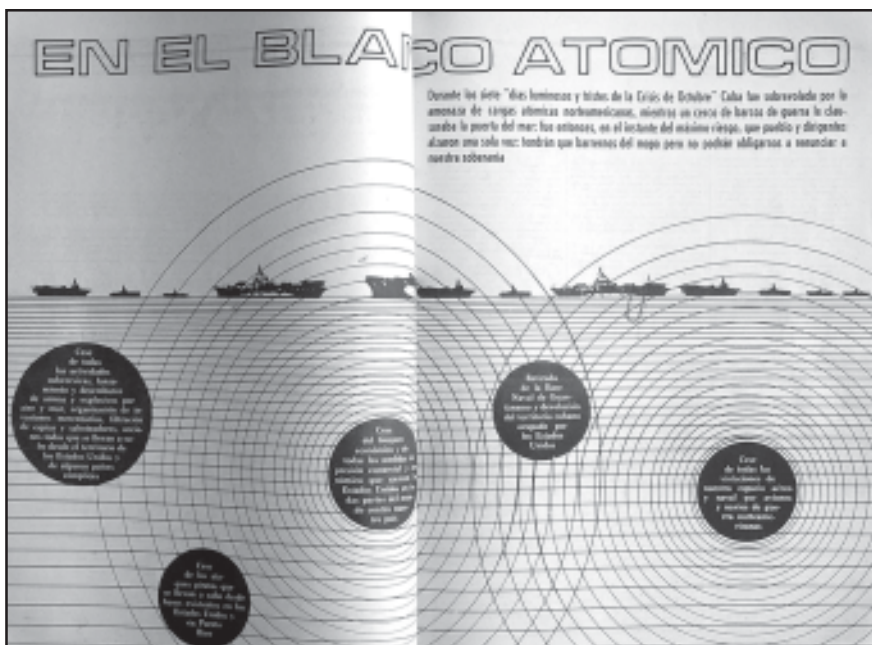
[Aplausos].

HOMENAJE

Hablando de Roberto Guerrero



Guerrero en los años sesenta



Roberto Guerrero / 1969
Ilustración a doble página
de la revista *Cuba*

Testimonio de Mercedes Carrillo Guerrero (*Pucha*)

Estoy muy conmovida por todo lo que se ha hecho aquí y, sobre todo, porque se ha recordado a Guerrero, que ha sido silenciado no sé por qué pero que hoy agradezco a este Centro, a Víctor en particular, y a la dirección del Centro *Pablo*, que se hayan acordado de Guerrero, que luchó, que estuvo con nosotros. Esta es una gran felicitación de

parte de la familia Hernández-Guerrero. Muchísimas gracias a todos.

La obra de Guerrero es muy seria e inmensa, porque supo combinar el humor con el diseño

Testimonio de René de la Nuez

Más que un amigo, Guerrero era mi hermano. Lo conozco desde el año 1957 —antes de que él fuera Guerrero y antes de que yo, casi, fuera Nuez—. Éramos René y Roberto. Pero me alegro de que se hable de la obra de Guerrero con la seriedad con que se ha hecho, porque casi siempre cuando se habla de Roberto se habla un poco analizando su vida y las anécdotas simpáticas que tiene. Por ejemplo, ¿ustedes saben que Guerrero tenía pelo largo cuando no se podía usar? Y la policía lo paraba constantemente, y entonces él se hizo un carné de identidad enorme y, como tenía que enseñarlo tanto, el carné inmenso se deterioró. Pero la obra de Guerrero es muy seria e inmensa, porque supo combinar el

humor con el diseño gráfico; incluso, el diseño óptico. Hizo de todo en el diseño y en el humorismo, tiene un humor peculiar.

Mucha gente le debe a Guerrero; escritores también, porque Roberto hizo canciones, hizo libros e hizo cuentos, cosa que no se sabe. Incluso, hizo una canción *pop* que se ponía por la radio y la cantaban cantantes de aquella época. Me ha gustado ver a Roberto como lo que fue: un gran artista de su época, de una época dura, difícil. Ya se ha hablado aquí de las grandes contradicciones de ese momento entre los revolucionarios. Pero, creo que eso fue lo hermoso de *Lunes...*, que fue una etapa de una enseñanza extraordinaria. Y eso me recuerda una anécdota de Nicolás Guillén cuando fue a la toma de posesión de Salvador Allende. Cuando se abrazaron Nicolás y Allende en el Palacio de la *Moneda*, Allende le dijo a Nicolás: «¿Es verdad que la Revolución cerró la *Bodeguita del Medio*?». Y Nicolás le dijo: «La Revolución no, *Chicho*, un revolucionario».

Dos breves anécdotas de Guerrero contadas por su amigo Germán Piniella

Decía Guerrero que para hacer una antología perfecta, de cuentos, poemas o de lo que fuera, habría que imprimir ejemplares con todas las obras del mundo. Esas obras tendrían páginas perforadas, así cada cual podría arrancar las hojas que no le gustaran y quedarse con su antología personal.

Otra anécdota: como recordarán, era un bebedor empedernido. En la época en que no había ni *Coronilla*, Guerrero rebajaba alcohol de 90 grados con agua y con eso lograba un «Guerrero I»; para lograr el «Guerrero II» se dejaba añejar el producto 15 minutos.

Roberto Guerrero / 1970
Dibujo humorístico publicado
en la revista *Cuba*



LA GRÁFICA
POLÍTICA Y
SOCIAL

**Testimonios de
José Papiol,
Faustino Pérez y
Olivio Martínez
en Jueves del Diseño**

José Papiol: La época del corta y pega

Nosotros tenemos un conversatorio sobre el cartel político, cartel de la COR y el diseño, pero sobre todo relacionado con la gente que lo hizo, con los hombres que tuvieron que ver con ese tipo de trabajo, y también las mujeres, porque hubo mujeres destacadas en eso.

Los antecedentes del cartel

Antes aquí solo se usaba el pasquín político en la etapa de las elecciones cada cuatro años. Los carteles de los candidatos que se hacían en *silkscreen* y se publicaban como propaganda para obtener los votos, pero en la parte comercial se hacía muy poco; había algo que tenía que ver con la farmacia o la perfumería. En lo comercial se usaba muy poco el cartel. No tenía una importancia que tuvo después.

Todo empieza en la *Casa del Orientador*, que estaba ubicada en las calles 11 y 4 en el Vedado y luego tuvo otra repercusión. Una oficina que dirigía César Escalante, un viejo dirigente del Partido Socialista Popular que siempre se dedicó a la propaganda y tenía ciertos conocimientos que se utilizaron después del triunfo de la Revolución para desarrollar ese trabajo.

Algo que quiero aclarar antes de empezar es que entonces no había computación y era la época del «corta y pega», como le decíamos. El corta y pega era mucha goma, tijera y los textos se mandaban a la imprenta, se recogían y se pegaban. Aquello era puro dibujo, pura ilustración; había que fajarse con el cartel. No quiero decir que con la computadora todo es más fácil, solo que es una herramienta con muchas facetas, que ayuda mucho y que hoy día es maravilloso. Pero en aquella época daba trabajo hacer las cosas.

Vamos a ir deteniéndonos en algunos puntos. Uno de ellos fue en los actos públicos. Después del triunfo de la Revolución la propaganda se utilizaba para divulgar las ideas, para dar a conocer las orientaciones de Fidel. Se presentó un problema en el trabajo; en el mismo 1959. El primer acto fue el del 26 de Julio, cuando vinieron los campesinos a La Habana y había campesinos que nunca habían venido a la capital.

Sucedieron cosas curiosas. Algunos no conocían lo que era el mar, no conocían el Malecón, porque nunca habían venido. Pero fue un acto muy grandioso y se dio, no hacia el monumento de Martí, sino hacia la Biblioteca, como el concierto de *Juanes*,¹ es decir, vertical a la Plaza, porque la intención era aprovechar los espacios de diferentes formas. En lo que es la Biblioteca Nacional se puso un mural, que eran unas manos, creo que una obra de Siqueiros... Era una reproducción de un mural y se copió eso sin pensar en hacer murales nuevos. Después fueron surgiendo los murales de los edificios, que eran la cara de los mártires, escenas... estaban hechos en pinturas con diferentes paneles. Esos paneles tenían 30 o 40 metros; había que pintarlos por secciones; se pintaban, se enumeraban y se quitaban como fichas y se llevaban para la Plaza y luego con grúas se levantaban y se colocaban. La verdad es que era un trabajo peor que un circo. Un circo es muy fácil; coges la carpa por el medio y la levantas. Aquello era un juego de ajedrez en grande. Era como un tapiz por secciones. Ese fue el inicio de todo, incluso el inicio de los murales que en este caso en la Plaza, hoy día, se hacen de otra forma, por computación, se proyectan y se amplían por medio de la computadora, que es más sencillo. Al principio de la Revolución se hizo una concentración de diseñadores publicitarios de las agencias que iban abandonando los dueños, o sea, se iban del país o cerraban, y para que los diseñadores no se quedaran sin trabajo, se fueron concentrando todos en la antigua CMQ,² en un piso, que se hizo el consolidado de publicidad. Ahí se reunieron redactores de texto y diseñadores para que no se quedaran sin trabajo y que pudieran ser utilizados en diferentes medios. Mirta Muñoz era la responsable de organizar esos grupos de gente que fueron quedándose solos. De ahí surge *Intercomunicaciones*, un centro por allá por *Ambar Motors*, donde estaba el Canal 2, hoy Comercio Exterior. Empezó como una agencia con las cosas pendientes de publicidad, porque seguían funcionando algunas empresas y era necesario continuar.



Roberto Quintana / 1962
Cartel

1- Se refiere al Concierto *Paz sin fronteras*, celebrado en La Habana en 2009.

2- Actual edificio del ICRT, en las calles 23 y M.



José Papiol/1968
Cartel

Más adelante se unifica *Intercomunicaciones*, que estaba en la Calle O y Calle 21, frente al Hotel Nacional, con 11 y 4, donde estaba la Casa del Orientador, que fue cambiando de nombre y al final se quedó como 11 y 4. Ahí se creó el Taller de Diseño, en otro momento se llamó *Diseño y Texto*.

Hay un cartel famoso del «Hombre fuerte», entre otros que se hicieron allá y nos hicieron ganar el título de «Los talleres del brazo fuerte». Aquí se hicieron cosas de la Federación, del 1 de Enero, que tienen que ver con el cigarro, con el cáncer, que hoy mismo se pueden usar esos anuncios tal y como están, pues tienen vigencia porque siempre Salud Pública ha insistido en esas cosas. No es una campaña ni de ahora ni de ayer.

[...]

Se empezó a trabajar a través de campañas porque se abarcaba una cantidad de temas que había que dividirlos por campañas para poderlos controlar. Por ejemplo, en campañas estaba la zafra, que era un tema primordial y centralizado. Las campañas de zafra eran todos los años, en fechas fijas, en determinados meses del año y con una imagen diferente todos los años, con un lema específico, con una variante de un año a otro.

Dentro de las cosas de educación, la primera campaña grande que se hizo fue la de Alfabetización en los primeros años del triunfo de la Revolución, en 1961, pero después se rompe el mito de los niveles que había de analfabetos. No fue suficiente, como era natural, pero usted no hace nada con saber leer si se queda ahí.

Había que seguir avanzando, había que seguir educando a ese personal y se hicieron otras campañas posteriores que tienen que ver, por ejemplo, con obtener el sexto grado y no conformarse con saber leer y escribir. Había que obtener el sexto grado porque no hacía nada usted con obtener un segundo o un tercer grado si no era suficiente para su nivel cultural. Posteriormente, se hizo otra campaña para el noveno grado y, como ustedes han visto, todavía hoy existe la campaña de la universalización de la enseñanza. A toda persona que tenga nivel suficiente es necesario darle facilidades para que estudie carreras universitarias en cualquier nivel que se encuentre. Por eso se ha llevado la Universidad

hasta los municipios. Son diferentes campañas de orden social que se han ido desarrollando siempre.

Otra de las campañas fuertes que hoy día está vigente es la del ahorro de petróleo, el ahorro de electricidad, que en el fondo es ahorro de petróleo. Fue una campaña que se divulgó mucho, que se trabajó mucho.

Campañas de solidaridad; por ejemplo, cuando estuvo presa Angela Davis, y se hizo una campaña internacional que Cuba apoyó fuertemente.

La de los chilenos; antes del triunfo de Allende y después del triunfo de Allende, y cuando murió Allende continuaron las campañas de apoyo a todos los niveles, siempre apoyando al pueblo chileno.

O una campaña de deportes. Por ejemplo, cuando había eventos internacionales como los Juegos Centroamericanos o los Panamericanos o carreras internacionales de motos que se daban, también se requería de una campaña de carteles en esos casos.

Y de salud; la de las donaciones de sangre es permanente. Hoy día se hacen campañas para las donaciones de sangre. Eso no se acaba nunca, lo mismo para nosotros que para el extranjero, porque hemos hecho donaciones para lugares en los que ha habido desastres de terremotos y lugares de catástrofes naturales, brigadas sanitarias que se movían por provincias. Campañas de salud siempre se han hecho y se continúan haciendo y hoy hay una campaña muy fuerte con el AH1N1 y esas cosas que se están haciendo ahora.

Son campañas permanentes porque esos problemas no se acaban nunca.

Otra cosa que se usó entonces y que es muy interesante y aún se usa, es el trabajo en equipo.

Tiene muchas ventajas, primero que todo por la confrontación de los compañeros, por la ayuda entre varias personas —puede ser de dos, de tres o de cuatro—, el hecho de que discutan un trabajo siempre tiene que resultar en algo mejor.

La labor de equipo es muy rica y al final el compromiso es hacer lo mejor posible, que sea comunicativo, que cumpla su cometido.



Antonio Pérez (Ñiko) / 1968
Cartel

Olvio Martínez / 1969
Conjunto de carteles para la
Zafra de los 10 millones



Quiero hablar de los estilos de trabajo. Dentro del corta y pega se trabajaba mucho; no es que se hiciera más que ahora, pero sí había que sudar la camisa porque había que hacerlo todo.

Queremos hablar y hacer un aparte aquí, porque estaba leyendo el otro día en el periódico una compañerita nueva —de las nuevas diseñadoras, magníficas, que las felicito a todas, las bellas diseñadoras que están haciendo muchas cosas bellas, muy bien hechas—, pero queremos decirles que en aquella época también había, además de bellas, buenas diseñadoras que hicieron muchas cosas... porque siempre hablamos de Faustino, de Olvio, de Mederos, siempre son los mismos y casi siempre se habla de los hombres no sé por qué, pero tenemos que tocar, también, a las compañeras de aquella época que también tienen su historia. La historia la hace la gente, la historia no se hace sola ni se escribe sola.

[...]

Ya he hablado de campañas, de estilo, de gentes, de mujeres; entonces, quiero hablar de algunas gentes que han hecho cosas de algunos valores. Por ejemplo, Faustino Pérez, quien ha hecho una variedad de trabajos; él dominaba una serie de estilos: lo mismo hacía humorismo que carteles «serios», que hacía absurdos. Nosotros queremos recalcar la variedad de estilos que tiene y que se mantiene. Además, Faustino se mantiene en activo haciendo cosas, lo mismo que hacía antes, para no decir que ahora lo hace mejor.

El otro es Olivio, quien está con nosotros en este momento, y queríamos hablar de él aunque tiene algunas cosas que decir también. Queremos recalcar, para empezar, el trabajo que se realizó cuando la Zafra de los 10 millones.

Ustedes saben que la Zafra de los 10 millones, que fue en el año 1970, fue un compromiso del estado y él preparó esa campaña muy bien concebida con cartel y valla, con los millones que se iban completando y cuando se iba cumpliendo el primer millón salía el primer cartel que decía: un millón. Eso llevaba una valla que se publicaba; cuando se hizo el segundo millón, que más o menos se cumplía al mes, salió el segundo, que llevaba una valla y un cartel, y se fue haciendo hasta que llegó el séptimo o el octavo, que fue cuando el tiempo avanzó, era mayo o junio, y la caña no daba más, no había más caña tampoco y el calor merma la caña...

Se sabía que no se iba a cumplir y es cuando se da el famoso discurso de Fidel de la explicación de por qué no se pudieron hacer los 10 millones y eso repercutió de tal forma que dentro del discurso Fidel explica que aquel revés para la Revolución —porque no se pudo cumplir el compromiso— que se convirtiera en una victoria. O sea, que debíamos aprender de los reveses, de los errores, como cuando se le dice a los muchachos: aprende de los errores.

Eufemia Álvarez hizo un cartel del discurso, porque cada vez que Fidel hablaba en un discurso nosotros hacíamos algún cartel, alguna propaganda lo más rápido posible. En el caso del revés en victoria, no hizo falta poner el texto completo: nada más que se puso eso. El cartel decía REVÉS, pero destacando la V de la victoria porque es un símbolo muy



Eufemia Álvarez / 1970
Cartel «Convertir el revés
en victoria»

3- María Angélica Álvarez.

internacional, muy conocido y daba perfectamente la respuesta a lo que quería decir Fidel.

Faustino Pérez: un equipo multidisciplinario para trabajar

Antes de que comience Olivio quiero puntualizar en algunos aspectos que Papiol ha tocado los que para mí fueron momentos, elementos cruciales, en el trabajo de la propaganda política y social del Partido. Para mí uno de los más importantes fue la unificación de la propaganda política y la estatal en un solo organismo. O sea, quiero puntualizar la Casa de Orientador, que radicaba en las calles 11 y 4, y donde trabajaban un grupo de diseñadores muy importantes. Más bien ilustradores, diseñadores, entre ellos Mario Sandoval y un montón de gente que en aquellos momentos quizás debieron haber trabajado en la propaganda política antes de la Revolución y el grupo de *Intercomunicaciones* que estaba en la Calle O, entre 19 y 21, en el Vedado, donde hubo un grupo de compañeros, entre ellos José Papiol —quien

dirigía el departamento—, Guillermo Menéndez, Valdés, Cámara, el *Polaco* —que no me acuerdo si estaba ahí—, Antonio Pérez *Ñiko*, Muñoz Bachs, Félix Beltrán, Raymundo García, Olivio Martínez y luego se incorpora otro grupo, entre ellos René Mederos, Trujillo, un servidor, Daysi García, Clara García, Asela Pérez, Eufemia Álvarez, Ernesto Padrón, Gladys Acosta, José Antonio Gómez, Marcos Pérez y Figueredo, entre los que recuerdo a Labrada, que entró en ese momento, también Potrillé.

Ahí nos unificamos y pasamos a trabajar a 11 y 4. En esa época, creo que ya nos dirigía *Pussy*³ o un poco después, y ese fue un momento



Faustino Pérez, Ernesto Padrón,
José Papiol / 1968
Serie de carteles

importante porque ella logró que muchas figuras notables del campo de la cultura la apoyaran y nos apoyaran en el desarrollo del trabajo creativo como Fernando Salinas, Roberto Segre, Raúl Martínez, Roberto Centeno, Alfredo Rostgaard, José Delarra, Umberto Peña y Edmundo Desnoes, dentro de los que recuerdo. Y ese me parece que fue un elemento importante para el desarrollo de la creatividad en este taller que en principio se llamó Diseño de la COR y luego pasamos al DOR. Posteriormente, un elemento importante fue la organización del Salón Nacional de Carteles *26 de Julio*, porque ese fue para mí un estímulo necesario para la creación de los diseñadores que por años estábamos trabajando un poco individualmente, es decir, sin la incorporación del trabajo multidisciplinario. O sea, ahí trabajamos los diseñadores, los creadores de textos, los redactores, la fotografía, la investigación —porque fue un elemento que se incorporó en este trabajo— y la reproducción. Muchas veces nos reuníamos todos esos elementos y conformábamos las campañas que en ese momento se desarrollaban. Era un equipo multidisciplinario para trabajar, fundamentalmente, las



Faustino Pérez / 1970
Cartel

campañas. Otro elemento que también es importante es el trabajo que —al final de mi estancia allí— se realizó con las marchas populares y los eventos políticos de estas características, así como el que se realizó en los discursos de nuestros dirigentes, donde se reunía el equipo durante el discurso y al otro día estaban impresos los carteles y las vallas que se realizaban y se reproducían en esa noche. Un trabajo muy interesante y muy duro. Y a pesar de ese estilo de trabajo y de esa urgencia salieron muy buenas cosas. Para mí esos son elementos importantes del desarrollo del trabajo político y social de la *Editora Política*.

Olivio Martínez: una manera nueva de enfocar y realizar nuestros diseños

Me quiero referir a tres aspectos: un hecho y dos personalidades. El hecho es el libro de Bermúdez: *La imagen constante* y creo que a él cada uno de los que trabajamos en la gráfica, en el cartel de este país, le debemos un agradecimiento y un reconocimiento porque es el único cubano que ha

hecho un trabajo serio alrededor de nuestra actividad. Los dos personajes que quiero mencionar son Jesús Rodríguez Peña y Enrique Moreno. Rodríguez Peña, que era el jefe de diseño en *Intercomunicaciones* y que después siguió en 11 y 4 bastante tiempo, en principio diseñador, editor de una luz muy larga y con una experiencia tremenda, y que fue el tipo que nos *gardeaba* a todos, desde los más jóvenes hasta los más viejos. Era un concepto que con el tiempo ha devenido director artístico. Y en *Intercomunicaciones* era el hombre que recibía el trabajo y decía: esto es para *fulano* y esto es para *mengano*. Era el hombre que distribuía y que regateaba. A veces tú empezabas y boceteabas y él venía y te decía: mira, ¿por qué no consideras esto o lo otro? Era un factor fundamental dentro del trabajo de 11 y 4. Y Enrique Moreno —que

estuvo todo el tiempo en 11 y 4 y luego pasó para *Intercomunicaciones*— era un fotógrafo de una profesionalidad absoluta, que tuvo mucho que ver con la gráfica que se hizo en ambos lugares. Enrique lograba hacer cosas, distorsiones y efectos con la fotografía, con las tipografías, con las imágenes, con los altos contrastes, que yo dudo que en los programas actuales con los que trabajamos se logre hacer todo lo que Enrique era capaz de hacer detrás de una cámara fotográfica. Hacía cualquier cosa: era un loco.

En el trabajo de diseño propiamente y hasta el año 1974, dentro del binomio este que es la misma cosa: COR-DOR... Es decir, que la impresión general que me he llevado de las exposiciones de todos estos *Jueves del Diseño*, en los años comprendidos de 1960 a 1974, es la de una época algo idílica y no fue así. Hubo infinidad de dificultades de todos nosotros: confrontaciones ideológicas enormes, restricciones de orden material, incomprendiones, oportunismos, malas intenciones y apatía. Oigo con frecuencia a jóvenes diseñadores de hoy hablar en tono quejoso de las limitaciones que el ejercicio del diseño enfrenta entre nosotros, y alerta sobre estos aspectos que no fueron panaceas antes aquí, ni lo son en Los Ángeles ni en Nueva York ni en París, y mucho menos en ningún lugar de América Latina.

[...]

Cuando aquello éramos *Intercomunicaciones* y 11 y 4, y luego, los dos unidos dándole respuesta a las necesidades de diseño de todo el mundo. Desde el MINFAR hasta la FMC. Aquello, que era complejo y en ocasiones agobiante, con las características de los picos dados por las celebraciones y fechas nacionales, en sentido general actuó como un acicate en la discusión de líneas de diseño consecuentes, donde uno de los enfoques principales era la modificación de los esquemas preconcebidos del lado de los que solicitaban los trabajos. Es decir, que era gente que venía ya con un esquemita o que había recibido un curso o



Emilio Gómez / 1970
Cartel



Berta Abelenda.
Logotipo del Salón
Nacional de Propaganda
Gráfica 26 de Julio

una conferencia y ahí se armaba una manera de hacer y querían que todo saliera de la misma manera y que fuera como ellos entendían; máxime cuando enfrentábamos un viejo modo de hacer marcado por frivolidades y edulcoraciones del viejo modo publicitario que servía de referente a muchos de ellos. Muy buenos y novedosos proyectos no se ejecutaron y fueron rechazados en una u otra instancia en la COR, o en los organismos que solicitaban los trabajos. Se ha hablado de los dos equipos —de *Intercomunicaciones* y de 11 y 4— y poco o nada se ha dicho de las fuertes confrontaciones en nuestro trabajo.

[...] De un lado estaba el viejo modo de hacer y de otro, nosotros —de ambas procedencias—, que teníamos una manera nueva de enfocar y de realizar nuestros discursos y nuestros diseños. Se había desarrollado todo un patrón: las chimeneas produciendo mucho humo negro, señal clara para el que tenía alguna experiencia en el trabajo de la industria de que estaba produciendo mal, estaba quemando petróleo, y el famoso *hombre del brazo fuerte*. Aquello fue un estigma. Obreros con overoles y gorritas que en la pintura de Marcelo Pogolotti respondían a códigos válidos 20 o 30 años antes, que devinieron héroes de quijada cuadrada, pecho amplio, sonrisa de Hollywood, arquetipos con los que nunca se identificó el cubano y mucho menos nuestras vanguardias: trabajadores ejemplares, héroes del trabajo y macheteros de leyenda que respondían a un biotipo totalmente distinto.

La misma dinámica de trabajo determinó la constitución de los equipos de diseño y en que los trabajos se tramitaran a través de los jefes de equipos, quedando a nuestro criterio conjunto las decisiones de las propuestas que se subían para su aprobación a la dirección de la COR o de los organismos. No se elevaba nada con lo que no hubiéramos estado de acuerdo antes los jefes de equipos y los integrantes de los mismos. Entre algunos de nosotros, los diseñadores, se produjeron enormes tensiones, pero no enfrentamientos, estos fueron de los diseñadores con las administraciones; entre diseñadores hubo una estrecha colaboración de donde surgieron relevantes resultados. El desenmascaramiento final de la microfracción y su manejo determinó la entrada de Orlando Fundora en la dirección de la COR en 1967 y casi de inmediato la entrada de *Pussy*, María Angélica Álvarez, en la dirección del Centro, lo que dio un

vuelco definitivo a las concepciones y amplitud de miras del trabajo integral y su momento de más esplendor en la producción de carteles y de la gráfica, sin que dejara de haber errores. *Pussy*, que había sido durante años secretaria de Alejo Carpentier, con estrechos vínculos con Haydée Santamaría y su hermana *Adita* y el equipo todo de Casa de las Américas —con un estilo de trabajo fresco y desprejuiciado— convirtió a 11 y 4 en un centro generador de intercambio entre diseñadores y otros especialistas que hicimos del patio del lugar, punto de contacto frecuente en el que conversábamos y debatíamos ideas, nuevos enfoques y alternativas. Por ahí desfilaron, en condición de asiduos, Raúl Martínez, Desnoes, Esteban Ayala, *Cutilla*, Umberto Peña, Jaime Sarusky, César Mazola, Jorge Ibarra, Héctor Zumbado, Guerrero, Ayús...

Lo que hacíamos de modo provocado lo han bautizado los publicistas norteamericanos de un tiempo a esta parte con el concepto de «tormenta de ideas o tormenta de cerebros».

Por otro lado, visitándonos, estimulándonos y mirando y preguntando, admirando o reprochando, era frecuente tener por allí el trío de las muchachitas de Casa de las Américas: Marcia Leiseca, *Chiqui* Salsamendi y Beatriz Aulet, a quien casi de inmediato *Pussy* introdujo como jefa administrativa del departamento de diseño, con lo cual se reforzó el aspecto creativo en los jefes de equipos.

A partir de ahí, quiero mostrar un grupo de cosas que tenía, que son estos carteles que se hacían desde la 11 y 4 para la OSPAAAL. Paralelamente, cambiaron muchas cosas de las cuales no tenemos imágenes, que se han perdido —tal vez las tenga alguien en su casa o un coleccionista en Europa—, pero nosotros en los archivos de la *Editora Política* no, porque hubo un momento en que se tiró todo en el piso para que todo el mundo se llevara lo que quedaba ahí y se acabó con aquello, increíblemente.

Recuerdo un reto grande que enfrentamos desde *Intercomunicaciones*: la Olimpiada Mundial de Ajedrez, de la cual hicimos toda la gráfica y un libro al final; la Primera Conferencia Tricontinental, el Congreso de la UIA, en todo aquello participamos.

En sentido general, no solamente en 11 y 4, sino en otros centros generadores de trabajos del diseño gráfico se logró durante esta etapa,

justamente hasta el año 1974, una enorme cantidad de cosas de calidad. Fue un momento realmente esplendoroso.

Creo que la importancia está dada porque era Cuba y los temas que enfrentábamos en la gráfica, porque fuimos el primer país donde nos sacudimos el marasmo publicitario de vender algo y hablamos de asuntos que, por primera vez en el mundo, o por lo menos por primera vez de la forma en que nosotros lo hicimos, se hacía y entonces ahí entra el MINFAR, entra Cultura con los distintos departamentos que también hicieron muchas cosas... Ahí está todo el mundo; la Juventud creó también, después, un equipo que empezó a generar sus diseños y entonces hubo un pico formidable. De verdad, dondequiera te encontrabas cosas muy bien hechas, de mucha calidad, y del trabajo del DOR, que es una lástima que se hayan perdido todos aquellos archivos, porque había cosas allí realmente importantes.

Pienso en las vallas... Por ejemplo, las vallas que no se hicieron nunca carteles. Me acuerdo cuando Fundora entró en el DOR, el primer trabajo, la primera confrontación que tuve con él fue por la muerte del *Che*. Todavía sin haberse confirmado se empezó a preparar algo en la Plaza, que fue la noche en que Fidel explicó el asesinato del *Che*. Hice una secuencia de vallas que era el acceso a la Plaza. Me dieron una frase y trabajé —ni recuerdo la frase— y era viniendo de Zapata hacia la Plaza, por Paseo, a la derecha, había once o trece, no recuerdo bien. Eran vallas que muchas veces se imprimían porque era un concepto, una idea que se desarrollaba en esa frecuencia de vallas. Esta secuencia que hice para la muerte del *Che* a mí me motivó de una manera tremenda y la trabajé con tiras de colores: violeta, blanca y otro tono de violeta más claro sobre un fondo negro, y debajo una franja de papeles recortados y el desarrollo de la frase. La última palabra de una valla se repetía al comienzo, en la continuación de la segunda valla.

La secuencia tenía una característica y es que estaba al revés. Es decir, que la secuencia estaba a mano derecha y la lógica hubiera sido que estuviera a la izquierda y se continuara, es decir, en el sentido de nuestra escritura, de izquierda a derecha. Y estaba al revés, a distancias desiguales, determinadas por la entrada de parqueos, por garajes, calles, unas estaban

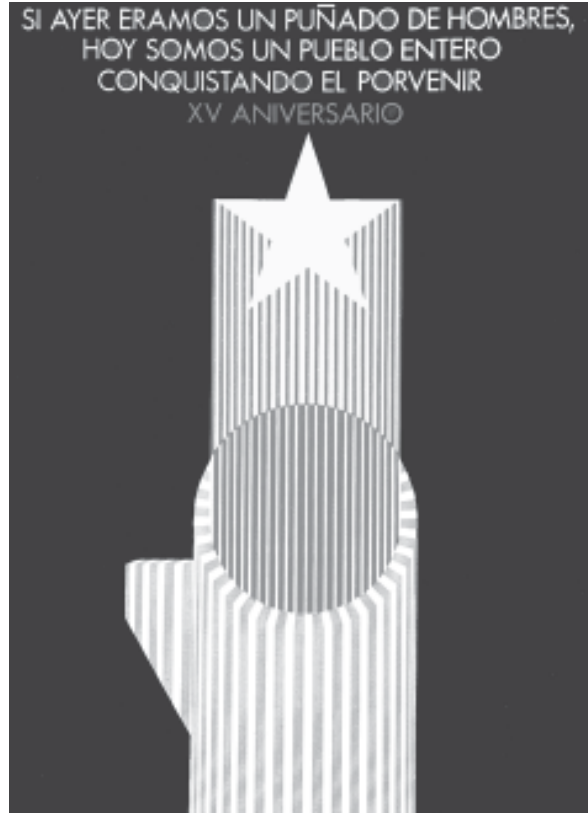
más separadas que otras. Cuando Fundora fue a ver la secuencia de vallas para decidir si se hacía o no, me dije: ahora me van a botar de aquí, porque era una secuencia abstracta por la muerte del *Che* y todavía había su tabú con lo abstracto y con los símbolos puros, es decir, la tendencia era muy ilustrativa y estas vallas eran la primera experiencia que sometía al criterio de este hombre, que acababa de entrar en la dirección de la orientación del Partido.

Le puse las vallas en unas ventanas que teníamos allí, una al lado de la otra, recortadas... Él llegaba a eso de las siete y pico u ocho de la noche a ver aquello. Me paré al final de las vallas; él entró por allá, vino mirando una a una y me dije: ahora me van a botar. Y entonces me dice: por qué te quedas ahí, por qué no viniste al lado mío para explicarme, y le dije que el diseño que hay que explicar no sirve, que el diseño cuando usted lo ve y no es como tiene que ser, si necesita la explicación, ¡bótelo, ese no sirve! Y le digo: ¿qué le parece? No se me olvidará jamás que me dijo: es un dolor muy viril. Y le digo:

¿y entonces? Y me dice: vamos a hacer esto ya. Tienen que estar preparadas las vallas mañana para el montaje, no sé si es mañana o no, pero tienen que estar listas las vallas para montarlas cuando sea.

Vuelvo y le pregunto: ¿y cómo hacemos? Y me dice: Tranquilo... y es que el DOR tenía su departamento que hacía vallas, departamento que hacía murales, ello tenían su tinglado. Esa es una anécdota que mantendré siempre y para mí fue de una gran alegría la entrada de un individuo con ese criterio que aprobó aquello. Fui el primer sorprendido cuando lo aprobó. Hay millones de cosas que pudiéramos estar hablando hasta pasado mañana, pero no voy a hacerles eso.

Como resultado de esta etapa de trabajo está este otro, que es una frase del informe que hizo Fidel al Primer Congreso del Partido:



Roberto Figueredo / 1974
Cartel

Junto a los valores consagrados de la plástica cubana, los jóvenes pintores trabajan en nuevas expresiones donde ocupa un lugar destacado el cartel, respuesta a las viejas concepciones de la publicidad en que, unido a otras manifestaciones plásticas de nuestros artistas tiene un alto prestigio internacional.

Dentro de estas cosas, queríamos hablar de la superación. La superación de los diseñadores fue una cosa que se convirtió en una necesidad. La mayoría de los diseñadores eran empíricos. Aquí lo más que eran —algunos— graduados de *San Alejandro*, pero los demás habían surgido solos, que se habían formado solos o en la calle o en pequeñas academias comerciales sin ningún rigor. No es como hoy, que tenemos la Escuela de Diseño con magníficos profesores; tienen tiempo, son 5 años y la formación es completamente diferente.

Con la superación nosotros empezamos —como dijo aquí algún compañero— en el patio de 11 y 4, reuniéndonos con diferentes intelectuales, con diferentes compañeros, diferente gente hablando, discutiendo nuestras cosas con una idea de superación siempre.

En otro momento conseguimos que vinieran tres diseñadores gráficos polacos famosos: Waldemar Swierszy, Bronislaw Zelek y Wiktor Górka. Waldemar era un artista que se dedicaba mucho a carteles de cultura, de teatro; era maravilloso en eso. Zelek, que es el del medio, se dedicaba mucho al cartel de cine y la especialidad de Wiktor Górka eran carteles de circo. Los carteles de circo tenían una escuela; son especiales y se pueden tomar como pautas para otras generaciones. Esos tres diseñadores pudimos traerlos aquí, a Cuba, a través del organismo; se les invitó y estuvieron unos meses con nosotros, dieron conferencias donde participaron los diseñadores de otros organismos. Todo el mundo pudo sumarse a esas enseñanzas, no fue solo de nosotros, todo lo contrario, fue amplio. Volcábamos esos conocimientos que íbamos recibiendo de esos diseñadores extranjeros a las provincias.

Nosotros hacíamos gestiones, los traíamos a La Habana, estaban aquí una semana, quince días y dábamos cursos; les dábamos, también, un resumen de lo que podíamos saber en ese momento: los superábamos. Y

en algunas fechas como el 26 de Julio o algo así, íbamos a provincia un mes antes de la fecha y estábamos allí trabajando. Todo eso era compartiendo ideas, experiencias. La superación fue algo importante.

**Eladio Rivadulla:
Primera huella gráfica de la Revolución**

A muy pocas horas del triunfo de la Revolución, en la madrugada del primero de enero de 1959, Eladio Rivadulla despertó con una llamada telefónica de un amigo que le comentó que el tirano Batista había huido.

En ese mismo instante, con la emoción y alegría recibida, sumando sus ideales de la Generación del Centenario, buscó materiales para dibujar y de sus manos comenzó a surgir una imagen del Comandante en Jefe Fidel Castro y un simbólico colorido: rojo y negro, y un enorme 26 de Julio que auguraba una nueva época en la Patria.

Esa obra, realizada en la técnica serigráfica, se multiplicó rápidamente y cerca de 100 ejemplares fueron repartidos entre los vecinos de su casa del Vedado con una leyenda que decía:
¡Fidel, esta es tu casa!

Título y fragmento de texto tomado de un artículo de Toni Piñera publicado en el diario Granma, en 2009



Eladio Rivadulla / 1959

LA EXPOSICIÓN DEL *TERCER* *MUNDO* Y EL PABELLÓN *CUBA*

*Testimonios de
José Papiol,
César Mazola y
Jorge Martell*

Jose Papiol: Más de una vez se utilizó la avenida La Rampa

El Pabellón se crea cuando el Congreso de la UIA, la Unión Internacional de Arquitectos —creo que fue el Séptimo Congreso— y se decide realizarlo en Cuba por primera vez y para celebrar el evento y hacer algo especial se construyó el Pabellón, que tiene una estructura muy moderna, de cosas sobrevoladas, puentes interiores y se hizo muy interesante esta construcción. El Pabellón *Cuba* se quedó como una instalación donde también se hacía propaganda, sobre todo exposiciones. Pero además se hacían laminarios, algunos carteles, unos álbumes de propaganda y estos eran continuos, una forma de presentación, pero sobre todo exposiciones. No se concretaba tampoco al local, sino que se hacían exposiciones en la calle.

Más de una vez se utilizó la avenida La Rampa completa con participación del público y toda la gente que estuviera presente. Eran galerías populares. El Pabellón tuvo su repercusión de siempre, desde aquel momento hasta ahora que se unió con nosotros. Tuvo una intensidad de trabajo constante, igual que el de propaganda y que los otros departamentos.

[...] El Salón de Carteles fue un pretexto para confrontar ideas, para confrontar estilos entre los diseñadores; hacía falta, era una necesidad. Se convertía en una necesidad no solamente trabajar cada uno en su departamento y por su cuenta, sin encontrarse, sin dialogar con los demás. Fue un pretexto muy bueno, que surgió muy bien.

El Pabellón fue el lugar escogido para el Primer Salón. Se utilizó el Pabellón completo. Desde la entrada hasta la escalera al final estaba todo lleno de gráfica. Fue algo muy bien hecho. De jurado ahí estaba Cossío, el arquitecto Fernando Salinas, Alberto Pozo, el publicitario y el diseñador Rostgaard.

Cesar Mazola: La Exposición del *Tercer Mundo* en 1967

Un momento, un hito en la historia del diseño en Cuba fue la Exposición del *Tercer Mundo*, donde se conjugaron diseño arquitectónico, gráfico, fotográfico, musical, ambiental.

El guión original, de casi dos cuartillas, fue del arquitecto Fernando Pérez O'Reilly, la historiadora Rebeca Chávez (ahora destacada cineasta) y el fallecido diseñador gráfico José Gómez Fresquet, más conocido por *Frémez*, según la copia que me entregaron y que por cierto años después presté y nunca me fue devuelta. Pero en el catálogo de la Sixième Biennale de París (1969), en la página 48 se lee: Rebeca Chávez, guionista; Luc Chessex, fotógrafo; Mario García Joya, fotógrafo; José Gómez Fresquet, grafista; César Mazola, grafista; Fernando P. O'Reilly, arquitecto y coordinador general.

El guión fue la buena base para el trabajo que se logró en equipo y superó las expectativas, pero cada día las formas y nuevas ideas que iban surgiendo lo dejaban chiquito.

En la práctica, el equipo lo integraban los ya mencionados, más los arquitectos Enrique Fuentes y Severino Rodríguez, que muy poco o nada aportaron al trabajo concreto, el fotógrafo Mario García Joya y la también fotógrafa María Eugenia Haya (*Marucha*), que se ocuparon brillantemente de los murales de foto fija; Luc Chessex, fotógrafo suizo que trabajaba en Cuba, se ocupó de las diapositivas en colores; Ángel Veitía que se ocupó con talento de la selección de las imágenes filmadas; la musicalización estuvo a cargo de Ángel Díaz; la maquetista Ana Luisa Suárez y la dibujante de planos, Lidia Manuela Ajuria, trabajaron ambas con mucha eficacia; y yo como diseñador gráfico. Los únicos diseñadores gráficos fuimos *Frémez* y yo. Él como diseñador hizo unas cuantas imágenes, muy buenas, que luego desarrollaría en su obra personal. La noche del 8 de octubre de 1967 *Frémez* se acercó a la mesa donde yo estaba comiendo en uno de los comedores del Hotel Nacional y me dijo: lo que te voy a decir no lo puedes decir a nadie, no puedes hacer ningún tipo de expresión, ni levantarte ni nada, debes seguir comiendo como si nada pasara (y me suelta la bomba: «acaban de matar al *Che* en Bolivia»). Se me presentó una situación hartamente difícil ante semejante noticia. No dejar de comer, si no podía tragar; no levantarme, si no me podía quedar sentado; no decir nada si lo que quería era gritar de dolor y de rabia. Cuando terminé con todo aquello no sé ni cómo pude salir; tuve que



Félix Beltrán / 1967
Logotipo para el pabellón
cubano en la Expo 67
en Montreal, Canadá



El diseño de la *Exposición del Tercer Mundo* fue realizado en 1967 por un equipo integrado por Fernando Pérez O'Reilly, Enrique Fuentes, César Mazola, Severino Rodríguez y Frémez, quien también trabajó el guión junto a Rebeca Chávez

esperar a la noticia oficial para poder expresar algo sin decir que ya lo sabía. [...]

Yo estaba contento con el trabajo que se iba logrando, pues hice todo el frente de la exposición con el apoyo y la supervisión de O'Reilly, soluciones volumétricas y gráficas, menos lo de las jaulas de los tres animales vivos que representarían a cada continente. El gran anuncio de la exposición, que era un cubo de tres metros parado en uno de sus ángulos, lo cual lo hacía lucir más grande aún, más la solución tipográfica

y la iluminación en colores con el movimiento correspondiente.

Para colocar ese anuncio hubo que pedir permiso presidencial ya que había que tumbar la palma real que se encontraba en ese lugar y por ley estaba prohibido tumbar las palmas reales, el árbol nacional. Hoy de nuevo hay una palma real en el sitio donde antes estuvo la otra.

[...]

No he dicho que la exposición se hizo como evento paralelo al Congreso Cultural de La Habana, donde participaron muchos intelectuales de todas las disciplinas y de todas partes del mundo, de primer nivel.

Con el asombro de que los cubanos fuésemos capaces de hacer semejante trabajo y el beneplácito de todos los invitados, hubo muchos buenos comentarios y felicitaciones, pero la del pintor español Antonio Saura fue la más contundente, al calificarla como la más grande, importante e interesante exposición de arte *pop* en el mundo hasta ese momento. No solo lo dijo en Cuba sino a la prensa de otros países, donde quedó registrado.

El impacto fue tal que dio lugar a la invitación y participación, en noviembre de ese año, en la Sixième Biennale de París, pero allí era solo una maqueta, que hice con la ayuda de Ana Luisa, y al perder la escala perdió la grandeza, además de que entonces acá se desconocía que en los salones o bienales internacionales esas cosas se trabajan di-

plomáticamente y pasamos sin penas ni gloria porque el mensaje político, uno de los más grandes aportes de la obra, se perdió dentro de la maqueta de un metro cuadrado.

Después llegaron otras exposiciones en el mismo Pabellón *Cuba* y una especialmente dedicada al diseño gráfico, auspiciada por el DOR, para el I y II Salón Nacional de Carteles *26 de Julio* (1969 y 1970), respectivamente, donde Ada Santamaría, una entusiasta del diseño gráfico cubano, jugó un rol importante. Fuimos varios diseñadores gráficos, entre los que recuerdo a Umberto Peña y a los arquitectos Raúl Oliva y Fernando Pérez O'Reilly, los que hicimos el diseño de esa exposición.

César Mazola, Morelia, México, 2009

Jorge Martell: Jamás encontré un lugar más creativo

Yo trabajé en el Pabellón. Llevo —para los que no me conocen— mi vida entera trabajando para esta profesión, comiendo de ella, por eso somos profesionales. He estado en todas partes; tanto es así que viví 30 años fuera del país y regresé trabajando en las grandes agencias en muchas partes del mundo. Y jamás encontré un lugar más creativo que el Pabellón *Cuba*. Mi juventud fue prodigiosa por eso, porque tuve ese toque que me dio la vida, esa experiencia de poder estar con figuras como Raúl Oliva, Fernando Pérez, Enrique Fuentes y otros compañeros alrededor de ese grupo que era de una creatividad, de un nivel que es difícil de encontrar de nuevo. Lo que pasa es que el Pabellón era una entidad muy especial, o sea, era tan masivo su resultado porque hacíamos el diseño de las actividades. Estamos hablando, por ejemplo, del 50 Aniversario de la Revolución de Octubre; para eso se cogió La Rampa completa de L a Malecón. Hice el diseño de una exposición, *La aeronáutica en Cuba*, que llenó toda La Rampa, con la participación de los vecinos, y era un concepto muy importante. Los vecinos opinaban. El globo de Matías Pérez en el medio de La Rampa, con volumen, con las palabras últimas que dijo antes de desaparecer en su segundo viaje. En fin, unos niveles de creatividad y un concepto de trabajo de equipo que no he podido encontrar en ninguna parte.

Creo que para los jóvenes que tuvimos la oportunidad de seguir nuestra formación ahí, ha sido crucial. Y es lamentable que se haya perdido un poco, porque no se ha renovado y el Pabellón tenía una característica muy especial: se hizo diseño bidimensional y tridimensional y por eso siempre estaban arquitectos a la cabeza. Y otra cosa importante es que hubo direcciones políticas sumamente importantes. La que yo más disfruté fue la de Ada Santamaría, una gente que a pesar de ser una dirigente... los artistas siempre le ponemos comillas al dirigente, pero no siempre es así. Hay dirigentes que están a nuestro nivel intelectual y pueden aportar, incluso, muchas veces más que los creadores acerca de cómo llevar el mensaje a la masa. En ese caso, Ada Santamaría era una mujer encantadora e inteligentísima, igual que toda su familia, por supuesto. Allí se creó una cosa inolvidable.

Desde el principio de estos *Jueves del Diseño* había tocado el punto del Pabellón porque creo que siempre se debió incorporar un poco más la cosa del Pabellón *Cuba* a la gráfica y al diseño informacional de esa época.

Todavía siento que lo que estoy hablando es muy poco. Es más, le pediría a la mesa, a Villaverde, tener en cuenta al final la posibilidad de reflexionar más sobre esto y venir más preparados para hablar de lo que significó el Pabellón *Cuba*. Imagínense que el concepto era pedir prestadas, entre comillas, a otras organizaciones, a otros organismos, las grandes figuras de la gráfica. Por ahí pasó todo el mundo, nacional e internacionalmente. Recuerdo que siendo joven formé parte de un grupo que constituyó Julio Le Parc; cosas que ahora se convierten en el sueño de un joven. Pues Le Parc estaba allí trabajando mano a mano al lado de todos nosotros. Una experiencia inolvidable.

Me quedo corto porque no es el momento. He improvisado todo esto y quiero que los jóvenes comprendan lo que significó ese enfrentamiento con la creación; con creadores maduros que en todos los momentos te sentías como un cretino al lado de ese nivel de creación, al lado de ese nivel de diseño, de ese nivel del concepto, de coger el concepto para transmitir la idea.

Muchas gracias.

Menéndez trabajaba con una lupa y lo hacía a mano

[...]

Guillermo Menéndez¹ tiene la característica de que era mayor que nosotros, no así René Mederos, que es de la generación nuestra. Menéndez trabajó con Conrado Massaguer y llegó un momento en que Massaguer le hacía los trazos a lápiz y él los hacía en tinta, es decir, le terminaba los trabajos. Fíjense la confianza que tuvo en él y la seguridad que sentía en el trabajo que él realizaba. Trabajaba prácticamente al mismo nivel de Massaguer. Él fue el creador del logotipo del Festival de la Juventud y los Estudiantes —que fue muy renombrado en su momento— y creo que hubo uno o dos festivales siguientes que continuaron usando esa flor que gustó tanto. Fue tan correcto y tan aplicado el uso de esa flor, que reunía los cinco continentes, que siguieron utilizándola posteriormente.

[...]

Su diseño del logotipo de *Intercomunicaciones* desde aquel momento se destacó mucho. Su trabajo era muy serio, aunque también hacía mucho humor.



Guillermo Menéndez 1962
Logotipo de Artes Gráficas

Guillermo Menéndez 1962
Logotipo de los
Círculos Infantiles



1- Guillermo Menéndez Maden
(Matanzas, 1925-Cárdenas, 1989).

HOMENAJES

Hablando de Guillermo Menéndez y René Mederos

Testimonios de José Papiol en Jueves del Diseño



Guillermo Menéndez / 1962
A la izquierda, logotipo para la
Jornada Internacional de la
Infancia, y a la derecha, el de
Intercomunicaciones



Otra de las caracte-
rísticas de Guillermo
Menéndez eran los
sellos de correo.

Él hacía unas colec-
ciones de sellos ma-
ravillosas.

Además, lo llama-
ban del Ministerio cuando había alguna colección para un Congreso o un
evento muy importante para que hiciera la colección completa.

Los sellos de correo por poco le cuestan la vista, casi se queda ciego
por culpa de los sellos, porque esos bocetos se hacían al tamaño en que
van a publicarse.

Las colecciones eran de cuatro o cinco sellos y él las hacía completas.
Montaba los sellos sobre un papel negro y con el cabito del pincel y con
un poquito de tinta blanca hacía las comisuras, pero es que se comía la
vista. Trabajaba con una lupa y lo hacía a mano y pintaba con un pincel
doble 0 ¡a mano! Luego, cuando se hacía el sello se hacía diez veces a
su tamaño. ¡Claro, era muy rico ese tamaño y había chance de trabajar
otra vez! Pero el boceto para que lo aprobaran era al tamaño...

Hizo otros logotipos: el de los ferrocarriles, que todavía tiene vigencia; bebidas y licores; el de los círculos infantiles.

Son las cosas que hizo y que tuvieron mucha repercusión. Fue el creador, por ejemplo, de la bandera de la Campaña de Alfabetización; la vaca *Matilda*, el logotipo de *Coppelia* es de él.

Era una gente muy profesional y muy metida en su trabajo, muy cuidadoso y querido por todos sus compañeros, y muy respetuoso con los demás y por eso lo respetaban tanto. El trabajo fue muy amplio y también estuvo muchos años trabajando. Ese es el caso de Menéndez.



René Mederos:² Los vietnamitas decían que era el pintor de Viet Nam

[...]

Es un caso parecido al de Guillermo, pero no tan cuidadoso, tenía otro carácter completamente distinto, no tan asentado. Le presentabas una idea para hacer un trabajo y proponías la presentación de una campaña y ahí empezaba a hacer los bocetos, delante de ti, porque no podía esperar. Guillermo se iba para su casa, lo analizaba, quizás buscaba un libro, antecedentes, pero Mederos, desde que estabas hablando con él estaba haciendo bocetos. Otro carácter, otra persona, pero queremos hablar de él porque llevó una línea que era todo lo de *pop art*, una línea de dibujo donde se hicieron muchas cosas. Por ejemplo, el laminario de Viet Nam. Cuando la guerra de Viet Nam se creó un comité de apoyo que dirigía Melba Hernández y él era el diseñador principal de ese comité. Cuando iba a hacer el primer laminario, lo invitaron a ir a Viet Nam en

Guillermo Menéndez / 1963
Logotipo de Discos *Areíto*

2 - René Mederos Pazos
(La Habana, 1934-1996).



René Mederos / 1968
El puente de Hoan Dong

nas reales que él vio, vivencias de guerra. Tiene un segundo laminario después de la guerra que son las muchachas bonitas, los colores, flores, todo lo bello. Él representó a través de los laminarios lo que era Viet Nam: la desgracia de la guerra, las vicisitudes de los soldados y el renacimiento del país.

Los vietnamitas lo tenían en un lugar especial porque decían que era el pintor de Viet Nam.

plena guerra. Para meterse en el tema, cuando llegó a Viet Nam pidió ir al frente, porque si no qué iba a pintar. Lo llevaron hasta el sur. Atravesó el país en plenos bombardeos; contaba después cómo eran los bombardeos y cómo lo metían bajo tierra porque lo protegían y lo cuidaban como si fuera un niño pequeño. Él lo vivió todo, vio el puente de Hoan Dong (que lo bombardeaban todos los días y los vietnamitas lo reconstruían por la noche y a la mañana siguiente venían los aviones y lo volvían a destruir. Son esce-



[...]

Las cosas de Mederos que eran *pop art* tenían la línea negra y luego se le daba el color dentro. Eso es puro dibujo y había que hacerlo ahí, sí, no se trataba de recortar de ningún lado.

[...]

Tiene otro laminario que se hizo famoso posteriormente, que es el del 20 Aniversario del triunfo de la Revolución.

Ese laminario tiene 20 láminas grandiosas, de un metro cada una, que hablan de toda la preparación del asalto al cuartel *Moncada*, de cómo Fidel se reúne con Abel aquí, en La Habana; luego cómo se forma, los uniformes, el traslado hacia Santiago; cómo entra al cuartel y, al final, la defensa de Fidel en el juicio del *Moncada*.

René Mederos.

A la izquierda, *Viet Nam* (1968)
y a la derecha,
Ho Chi Minh (1969)

EL DISEÑO TRICONTINENTAL DE LA OSPAAAL (1966 - 1974)

**Testimonios en
Jueves del Diseño de
Rafael Enríquez y Jorge
Bermúdez**

El tema del diseño Tricontinental de la OSPAAAL fue tratado en detalle por dos especialistas: el diseñador Rafael Enríquez, actual jefe del departamento de diseño de esa organización, quien aparte de su comentario especializado nos brinda algunas informaciones adicionales sobre esa institución, y por el profesor Jorge

Bermúdez, reconocido estudioso del cartel cubano.

Fueron presentaciones hechas con la proyección de numerosas imágenes del diseño de la OSPAAAL, por ello quizás aparezcan referencias a imágenes que no ha sido posible incluir en su totalidad en estas páginas.

Al final, un grupo de diseñadores asistentes ese día a *Jueves del Diseño* dialoga sobre la OSPAAAL y rinden homenaje a su compañero y amigo Alfredo Rostgaard, que realizó gran parte de su obra en ese lugar.

Texto de la presentación gráfica de Rafael Enríquez

Trataré de hacer una síntesis histórica del cartel de la OSPAAAL y veré si por lo menos puedo motivar a algunos a recordar y a otros, motivarlos a profundizar un poquito en este tema.

Los antecedentes de la OSPAAAL surgen con la Conferencia Tricontinental. La celebración de esta conferencia en La Habana constituyó un acontecimiento de proporciones mundiales. Por primera vez se unen delegados de las organizaciones de lucha antiimperialista y anticolonialista de los tres continentes y se hace efectiva la idea de unificar los esfuerzos para la liberación de los pueblos. Se consolida el movimiento de solidaridad en todos los sentidos. Por su propio carácter, resultó una potente manifestación de apoyo de los pueblos afroasiáticos y latinoamericanos a la Revolución Cubana.

Pueblos de los tres continentes batallaban en esa época —estamos hablando de los sesenta—, muchos con las armas en la mano, y en condiciones dramáticas se enfrentaban al imperialismo norteamericano en Vietnam, Venezuela, República Dominicana, Perú, Guatemala, Colombia, El Congo, Mozambique, la llamada Guinea Portuguesa, Angola, et-

cétera. El marco apropiado para su celebración era la capital cubana, cuyo pueblo había obtenido su plena independencia y autodeterminación después de una lucha armada y resistió indolegable la agresión imperialista en forma de brutal bloqueo económico, filtración de saboteadores y agentes subversivos, invasión mercenaria, ataques de piratas y el peligro real y permanente de un ataque armado directo. Este es el contexto en que se desarrolla la Conferencia Tricontinental en 1966.

Aquí les muestro la foto de Osmany Cienfuegos recibiendo al líder marroquí Ben Barka, quien era el Presidente del Comité preparatorio, el coordinador precisamente de esta Conferencia Tricontinental y que resultó asesinado antes de la reunión.

La Conferencia por fin se celebró en La Habana en enero de 1966 y como colofón Fidel hizo la clausura y se creó la OSPAAAL, es decir, la organización que llevaría a cabo los acuerdos. Es la organización de solidaridad de los pueblos de Asia, África y América Latina.

Desde unos meses antes se estaba preparando el logotipo, que es fundamentalmente de *Tony Évora*, aunque Renilde Suárez terminó algunas cosas, preparó el afiche que sale con el logotipo de la conferencia y también el de la revista.

Esta organización se crea con un Secretariado Ejecutivo Internacional. Se decide que la Presidencia sea Cuba y la Secretaría General la ocupa Osmany Cienfuegos, lo cual me parece muy lúcido y muy efectivo para dirigir la organización y les explico por qué.

La organización crea un Departamento de Propaganda, cosa muy difícil en aquellos momentos. No existía ninguna experiencia anterior de un departamento de propaganda que contemplara trabajar para tres continentes y al final se trabajó para cinco. De la nada hay que preparar un departamento que se tenía que dirigir a pueblos tan diferentes, con lenguas diferentes, con religiones diferentes, niveles culturales diferentes y tratar de llegar por igual a todos ellos.

Me parece que la OSPAAAL cumplió ese cometido. En el primer año creó el boletín, preparando la logística de la revista, los carteles, etcétera. El boletín salía mensualmente. El diseño lo realizaba prácticamente todo Lázaro Abreu. Se prepararon los distintos símbolos, la tipografía de la revista, se comenzaron a hacer carteles mientras se formaba el



OSPAAAL

Renilde Suárez y *Tony Évora* /
1965-1966
Diseño de logotipo de la
OSPAAAL



Primer número de la revista *Tricontinental*.
El diseño general de la revista lo comenzó *Frémez* y lo continuó Rostgaard

grupo. Está algún tiempo *Frémez*; por supuesto, Rostgaard, a quien rendimos homenaje hoy; Olivio Martínez, quien se encuentra aquí con nosotros y Lázaro Abreu. Este fue el primer equipo de la OSPAAAL, pero no era suficiente con lo que se está preparando y colaboraban diferentes compañeros, diseñadores de la COR que integraban el equipo no desde dentro de la OSPAAAL pero sí como colaboradores, es decir, hay diseños de Faustino Pérez y otros compañeros.

Se crea la editorial *Tricontinental*. El primer cartel era como el mural de lo que se venía haciendo para mostrar la conferencia y empiezan a crearse los primeros carteles. Aquí estuvo *Tony Évora*.

En esa etapa el *Che* llega a Cuba para entrenarse en Pinar del Río. Cuando se va a preparar el número uno de la revista Osmany Cienfuegos le solicita una colaboración al *Che* como a otros líderes, jefes guerrilleros, y el *Che* prepara su colaboración. Al llegar a las manos de los editores de la revista se dan cuenta de que este material es importante en sí.

No había que esperar al número uno para ponerlo y se editó como *Mensaje a la Tricontinental*, en el formato que tendría después la revista. El diseño es de Rostgaard y de Lázaro Abreu, aunque Osmany participaba en esto y es muy importante que lo diga porque creó un antecedente en la OSPAAAL y era que no había limitaciones para el diseño, es decir, era muy libre, los diseñadores podían ser muy osados. Osmany además intervenía en todos los pasos, no solamente animando. Ya él tenía antecedentes en la creación.

Este (cartel) que les traigo es ahora el único cartel internacional del *Che* vivo. Hay un acto en Santa Clara y Bermúdez me decía que se hizo uno. También Bermúdez tenía este como el primero local para conmemorar la batalla de Santa Clara, pero este es el único internacional del *Che* estando vivo y ya desde entonces la figura del *Che* está ligada totalmente a la OSPAAAL. Todos los años se hacen carteles por el aniversario del *Che* Guevara.

Este (cartel) que les traigo es ahora el único cartel internacional del *Che* vivo. Hay un acto en Santa Clara y Bermúdez me decía que se hizo uno. También Bermúdez tenía este como el primero local para conmemorar la batalla de Santa Clara, pero este es el único internacional del *Che* estando vivo y ya desde entonces la figura del *Che* está ligada totalmente a la OSPAAAL. Todos los años se hacen carteles por el aniversario del *Che* Guevara.

Villita (José Manuel Villa), en conversación anterior, explicaba que en Cuba se imprimían las *Selecciones del Readers Digest* y ya se iba a imprimir *Life*. Esas máquinas y ese formato fue el que se empleó para hacer la revista *Tricontinental* por razones obvias: tenía el formato del libro, el primer diseño y todas las secciones.

El diseño general de la revista lo comenzó Frémez y lo continuó Rostgaard. Ya después Frémez sale y quedan Olivio, Rostgaard y Abreu en el equipo de trabajo.

Una característica es el interior. En los almacenes cubanos de aquel momento había escasez de papel y esta es una de las cosas que determina que hagamos los afiches en papel *bond* y que después surgiera la idea de doblar el cartel y colocarlo dentro de la revista, lo cual da lugar al estilo *Tricontinental*.

Circulaba por muchos países no solamente la revista sino que dentro llevaba un cartel de la jornada. Había secciones en un papel de color, un papel de guía telefónica que estaba almacenado y que a veces era amarillo, y se hacía una sección dentro de la revista con ese material. El diseñador Forjans participó mucho en esa época.

Como resultado del cartel de la OSPAAAL, recibíamos una retroalimentación, opiniones. Olivio es testigo de algunas. Por ejemplo, su cartel de Palestina que se utilizó mucho en portadas de *Al Fatah*, algunos del movimiento negro norteamericano, otros de Rostgaard. Nos llegaban las respuestas sobre ellos, la gente los recibió muy bien. Algunos no llevaban texto, como los de Forjans, y no era necesario.

La variedad de estilos fue inmensa y el resultado, efectivo, porque la CIA empezó a falsificarlos. Los hacía en el mismo papel *bond* e introducían pequeños cambios según la política del momento.

Había amigos que imprimían el cartel de la OSPAAAL y les ponían el mensaje de ellos, pero es que el enemigo los utilizaba y empleaba otras técnicas. Se determinó colocar el logotipo de una manera. Tuvimos que precisar muy bien y divulgar que esto estaba pasando. La idea de ellos no



Alfredo Rostgaard / 1969
Cartel



Olivio Martínez / 1968
Cartel

germinó, no lograron establecer esas grandes confusiones.

La única vez que la revista en lugar de tener el logo acá lo tuvo así (muestra imagen) fue con la colaboración del pintor chileno Roberto Matta.

Hay otros colaboradores extranjeros como Jane Norlin y Euric Douglas, de Estados Unidos, un pintor vietnamita, otro coreano, pero no es lo común.

Los pintores, y digo pintores porque había algunos que hacían gráfica pero estoy hablando de eminentes pintores cuyas obras se utilizaban. Entre ellos están Matta, Raúl Martínez. Portocarrero tiene varias cosas, Mariano...

Aprovecho para decir la unión que había entre Casa de las Américas y OSPAAAL, la colaboración. Se hacían exposiciones.

La OSPAAAL estaba vinculada en esa etapa a cuanto evento importante había. En ese período se realizan los documentales y películas ICAIC-OSPAAAL. Se producen *La guerra olvidada*, *Hanoi*, *Martes 13*, *Madina Boe*. Hay carteles que se hacen en el ICAIC y otros en la OSPAAAL.

Uno que van a recordar todos es el de Jesús Forjans, que después se hizo en el ICAIC sin el logo de la OSPAAAL.

Están también los temas generales, es decir, no solamente abordábamos aspectos de América Latina o Asia sino otros asuntos y les pusimos así, *Temas generales*, debido a que el efecto no era solamente sobre los tres continentes. Con Estados Unidos y Europa también había mucho intercambio.

Termino mi presentación con el cartel del *Cristo guerrillero* de Rostgaard, el cual me parece emblemático. Quería sencillamente motivarlos.

Muchas gracias.

Texto de la presentación gráfica de Jorge Bermúdez

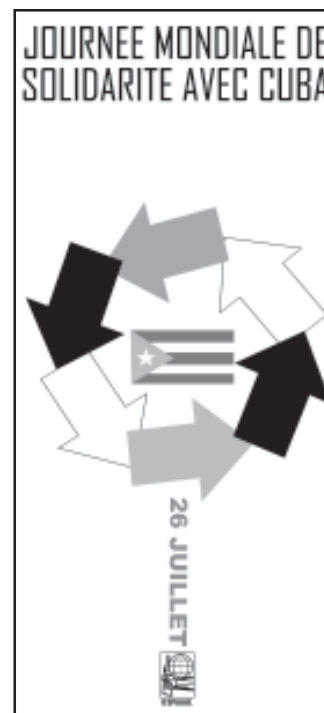
Mi intervención hará una caracterización del cartel de la OSPAAAL en el período comprendido entre 1967 y 1973. Este cartelismo tuvo sus propias especificidades como hecho estético-comunicativo que lo diferenció del cartel político hecho por la COR (Comisión de Orientación Revolucionaria). Pero, una de ellas, su distribución en tres continentes (África, Asia y América Latina) y, en ocasiones, en los dos restantes, condicionará las características formales y conceptuales con las que se distinguirá del resto del cartelismo político y cultural cubanos.

En principio, atenderemos a su formato. Algo subestimado cuando de concebir un mensaje se trata, sea este gráfico o pictórico, tendrá en el cartel de la OSPAAAL una importancia central, al responder en sus inicios al formato del boletín *Tricontinental*, órgano de la entidad tercermundista, el cual devino vía alternativa del sistema de distribución del mismo, sin obviar los centros reexpedidores de Europa (Praga, Estocolmo, Londres), a través de los cuales llegaban a África y los Estados Unidos de Norteamérica.

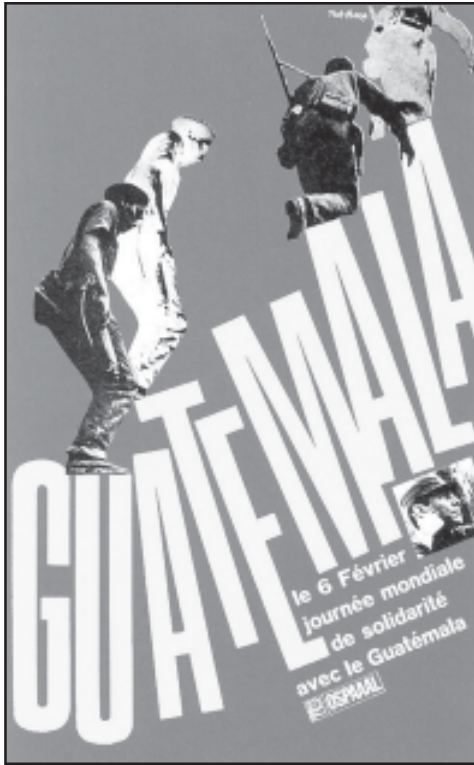
También utilizará amigos de la Revolución Cubana residentes en el extranjero. De ahí el pequeño tamaño de estos carteles, entre 33 y 54 centímetros, el cual permitió que, con un número ínfimo de dobleces, hiciera uso de los sobres postales donde iba la revista. De tal forma, se desvirtuó el hecho de que un medio de comunicación visual sirviera de vehículo de generalización de otro.

Por ejemplo, he aquí uno de estos carteles, diseño de Rostgaard, en el que se representa un dólar zairense con la efigie de Mobutu Sese Seko; con el desplegado del correspondiente billete-cartel, aparece la efigie de Patricio Lumumba, con lo que se ponen de manifiesto los intereses que intervinieron en su asesinato.

Asimismo, puede decirse que este formato lo homologa con el utilizado por el cartel del ICAIC, aunque en el caso del cartel de cine la causa fue otra: el tamaño de los bastidores de los talleres de serigrafía de los que se sirvió dicho instituto.



José Papiol / 1972
Cartel



Tony Évora / 1967
Cartel

1 - Bermúdez, Jorge R. *La imagen constante: el cartel cubano del siglo XX*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000.

2 - Bermúdez, J. R. *Antología visual, Ernesto Che Guevara en la plástica y la gráfica cubanas*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2006.

3 - Hubo otro cartel-foto de la UJC de 1963. Fue una que le

El otro aspecto caracterizador del cartel de la OSPAAAL es la tipografía. Al principio, la tipografía y la fotografía serán los recursos expresivos más socorridos en la codificación de los carteles. Un buen ejemplo lo tenemos en este de Tony Évora, donde la tipografía juega el papel fundamental en cuanto a la codificación del mensaje. La ubicación escalonada de las palabras que estructuran el nombre «Guatemala», cual si fuera una montaña, permiten el ascenso de la columna guerrillera. En este cartel no está todavía definido el tipo de codificación textual que caracterizará a este cartelismo. En este otro, también de Tony Évora, utiliza el proceso tecnológico fotográfico conocido como solarización —muy socorrido entonces por todo el cartel político cubano e incluso por el cartel de promoción cultural—, permitiéndole dar el carácter casi fantasmal, de hambruna, propio de un barrio marginal de una ciudad latinoamericana.

Un cartel de tránsito en cuanto al proceso de definición del mensaje textual es *Crear dos, tres... muchos Viet Nam*. El mismo tuvo como principal elemento de codificación tres de las fotos tomadas al Che durante su campaña del Congo. De ahí que se concibieran dos versiones, una con texto en francés y la otra en español. En mi libro *La imagen constante*,¹ lo consigné como el único cartel de tema guevariano que se imprimió en vida del Che. Sin embargo, en una investigación posterior relacionada con la *Antología visual del Che*² constaté la existencia de un cartel anterior, concebido por la COR para los festejos del 26 de Julio en Santa Clara, en 1965, de la autoría de Mario Sandoval.³ Como podrán observar, el referente utilizado en este cartel es una foto del Che con el brazo en cabestrillo, hecha por Perfecto Romero luego de la toma del cuartel militar de Zulueta, durante el cerco a la ciudad de Santa Clara, en diciembre del 58. Esta es la primera imagen que divulga su aspecto de guerrillero a nivel nacional e internacional. Hasta ese momento, el Che era más hijo de la comunicación oral —recuérdese que fundó *Radio Rebelde* en la Sierra Maestra— que de la visual y la audiovisual. Con independencia de los hombres de la guerrilla y de los pobladores de las regiones donde

esta operaba, el resto del pueblo cubano conocía al *Che* solo a través de *Radio Rebelde*; su dejo argentino al emitir los mensajes radiales, fue el primer y único rasgo de su identidad durante el período insurreccional. A partir de la victoria lograda por el Ejército Rebelde y las milicias populares en la Batalla de Santa Clara, y el consiguiente triunfo de la insurrección armada popular en enero de 1959, son estas fotos de Perfecto Romero las primeras en divulgarse por la prensa nacional e internacional, iniciándose su gradual incorporación como imagen a nuestra cultura visual. Siete u ocho años después, otra foto, la de Alberto Díaz (*Korda*), concluirá por fijar a nivel internacional la imagen del Guerrillero Heroico como uno de los iconos más notables de la segunda mitad de la pasada centuria.

Si hasta entonces el cartel político cubano había centrado su interés en la problemática revolucionaria nacional, a partir de 1967, a través de la OSPAAAL, la centró en la internacional, creando tantos carteles como asuntos y acontecimientos caracterizaron tan diverso y dilatado espacio de recepción.

El cambio le permitió tanto a los diseñadores gráficos de la OSPAAAL como a los de la COR —dada la participación de este equipo de diseño en una parte significativa de los carteles hechos por la organización tercermundista en su etapa inicial—, no solo relacionarse con una temática más cosmopolita y universal, sino también abordar la del Guerrillero Heroico desde una perspectiva ideoestética más consecuente con su protagonismo revolucionario.

Estos carteles, conjuntamente con otros hechos después en Cuba y en el extranjero, evidenciaron la aptitud técnica, estética y comunicativa del medio para generalizar los mensajes visuales de asunto *guevariano* a escala planetaria, así como para dar testimonio del mito que a partir de su muerte heroica en la selva boliviana, generó el extraordinario ejemplo de su vida y obra. El cartel, y solo el cartel, supo entonces contrarrestar el vacío visual que en torno a la imagen del *Che*, de manera ex profesa,



Mario Sandoval / 1965
Cartel

hizo *Korda* al *Che* entre el 4 y el 13 de febrero de ese año, cuando este operaba una cortadora de caña en áreas del central *Ciro Redondo*, en Camagüey. Su rostro tiznado no parecía la mejor imagen para utilizar en un cartel que tenía como mensaje central el trabajo voluntario.



Helena Serrano / 1968
Cartel

De ahí que, si bien se imprimió, no llegó a divulgarse, razón por la cual no lo contabilizamos como el primer cartel de asunto guevariano hecho en vida del *Che*. (N.A.)

226

crearon los medios de comunicación de masas bajo el control de las grandes transnacionales de la información. El carácter alternativo del medio, como nunca antes, se impregnó de universalidad, convirtiéndose sus mensajes de asunto *guevariano* en parte esencial de la cultura visual de la segunda mitad del siglo xx.

Sirva de ejemplo *Día del Guerrillero Heroico*, de Helena Serrano, concebido en 1968 y, a juicio nuestro, el de más alto vuelo estético de todos los que abordaron esta temática por entonces. Es el primero en representar la imagen del héroe —en este caso, la citada foto de *Korda*— en relación con la geografía de Latinoamérica, escenario principal de su vida y de su acción revolucionaria. Ambos son proyectados en una creciente sucesión de planos, donde la impronta del *op art*, en lo concerniente al efecto cinético y de tridimensionalidad, y la del *pop art*, en cuanto al tratamiento del color, metaforizan una síntesis visual única del latinoamericanismo e internacionalismo del *Che*. Otra diseñadora de real importancia y muy poco conocida es Berta Abelenda. Si bien pertenecía a la COR, se involucró con el cartel de la OSPAAAL, tal y como lo hicieron otros diseñadores, con el propósito de apoyar al pequeño equipo de diseño de la entidad tercermun-

dista en sus inicios, centrado como estaba en múltiples tareas relacionadas con la concepción de mensajes para otros medios de divulgación y propagandización, como boletines, folletos y la propia revista *Tricontinental*. Berta Abelenda concibió algunos de los carteles emblemáticos de la OSPAAAL, como el mostrado aquí, donde estiliza la figura de un guerrero zulú al tamaño del cartel. Aquí ya podemos observar la forma de codificación del texto característica de este cartelismo, y su plasmación gráfica en los cuatro idiomas oficiales de la OSPAAAL, a saber, el español, el inglés, el francés y el árabe. Con respecto a este último idioma, el texto se dibujaba a mano, dada las particularidades de la escritura cúfica y la inexistencia en nuestras imprentas de tipos movi-

bles de la misma. Rafael Enríquez, diseñador de la OSPAAAL, recuerda los problemas que confrontaba con el personal que lo asesoraba en el diseño de tales textos, ya que él los reproducía como dibujo y, por consiguiente, los realizaba de izquierda a derecha, es decir, a la inversa de cómo se lee y escribe en árabe. Otra particularidad del texto fue su síntesis verbal; se asentaba solamente la fecha de la efeméride del personaje o acontecimiento histórico al cual hacía referencia el cartel. A lo que hay que añadir un puntaje pequeño y su ubicación a manera de cintillo en la parte superior o inferior del cartel. Esto le permitió un mayor protagonismo comunicativo a la imagen visual, teniendo en cuenta lo pequeño del formato utilizado en el período que nos ocupa. La pluralidad lingüística de los países y regiones que interesaban a la actividad propagandística de la OSPAAAL resultó, sin dudas, un aspecto esencial de su cartelismo, condicionando una concepción muy particular del mensaje textual en consonancia con la imagen que le correspondía completar.

Al principio no se tenía gran información visual de todo el número de culturas que englobaba el protagonismo comunicativo de la OSPAAAL. De un día para otro, los diseñadores tuvieron que enfrentar un proceso de codificación visual de una gran diversidad cultural, y, a la vez, adecuarlo a los códigos plásticos y gráficos en los cuales se habían formado profesional y culturalmente, en particular, dos muy influyentes entonces en nuestra gráfica de comunicación, el *pop* y el *op art*. Diseñar desde una cultura nacional como la cubana para múltiples culturas con múltiples idiomas, dialectos, problemas religiosos y culturales, fue el mayor reto de este cartelismo. De la América Latina se tenía un número bastante amplio de referentes visuales, también del Asia, pero no así del África. De ahí que se recurriera a motivos típicos que, si bien podían derivar en una interpretación algo exótica o folclórica de lo representado, en la plasmación del mensaje eran los menos dados a transigir con los valores culturales hasta entonces representativos de la dominación colonial. En 1968, Berta Abelenda aporta un elemento nuevo de codificación a este cartelismo, cuando utiliza referentes culturales del pasado de lucha de estos pueblos para apoyar el mensaje de los nuevos movimientos de liberación nacional. Por ejemplo, en este cartel de su autoría, y uno de los emblemáticos de este período de la OSPAAAL, se toma un bajo



Alfredo Rostgaard / 1968
Logotipos de la revista
Tricontinental



Faustino Pérez / 1968
Cartel

relieve del Egipto Antiguo, y se sustituyen los signos del jeroglífico con imágenes de granadas y balas. Jesús Forjans, también algo olvidado, es otro de los diseñadores de la COR que dejó un número de carteles notables. Él es el autor de una de las series más nobles del cartel de la OSPAAAL, en la que desarrolla una estrategia de codificación visual parecida a la antes apuntada en el cartel de la Abelenda, al ubicar sobre una trama visual de armas convencionales modernas un idolillo de la guerra correspondiente al neolítico. *Guatemala*, de Olivio Martínez, también se inserta en esta línea de codificación visual. En él, Olivio apela al relieve de un guerrero de la cultura maya del postclásico, que porta un fusil AK, con lo cual los valores de la cultura del pasado se ponen en función de los nuevos objetivos de emancipación cultural y política presentes. Rafael Zarza, por su parte, parapeta un guerrillero khmer en los milenarios brazos de Bodhisattva (*Jornada de solidaridad con el pueblo de Laos*).

Jornada de solidaridad con Palestina, de Faustino Pérez, asume una imagen-parábola: el ojo convertido en cañón expresa gráficamente la relación entre el órgano humano de la visión y el de puntería del arma. Aquí también vemos un manejo del color a la manera del *pop art*, y una distribución de la tipografía según las caracte-

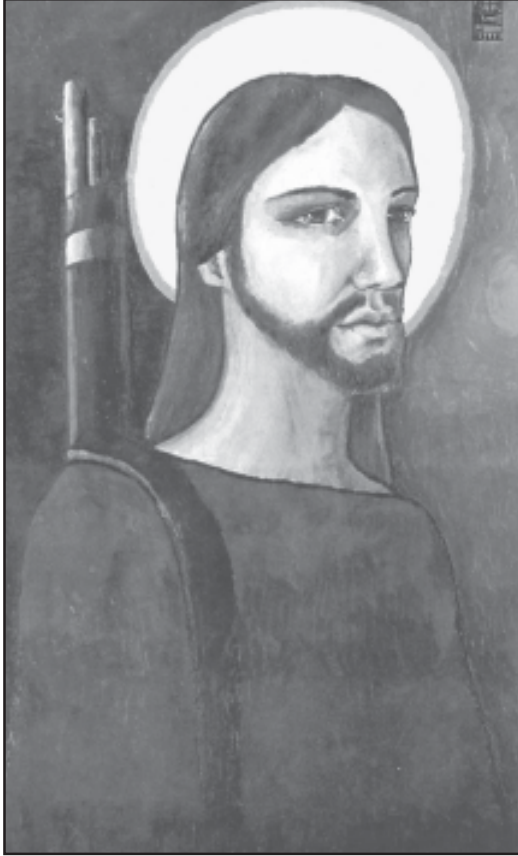
rísticas ya apuntadas para este cartelismo. Vale destacar, aunque sea de paso, que debido a su gran tirada, estos carteles se hacían en *offset*. Sin embargo, la penetración del código de vanguardia del cartel de cine cubano en todo el cartelismo político, incluido el de la OSPAAAL, nos explica por qué sus mensajes visuales eran pensados y plasmados como para ser reproducidos en serigrafía, ya que, en la mayoría de los casos,

sus diseños se conciben con un número limitado de colores y aplicados de forma plana. Algo que, si bien no nos disgusta, sí obvió otros recursos expresivos aptos para el sistema *offset*, como transparencias, maquetas, mayor uso del referente fotográfico, etcétera, lo que solo empezó a darse un decenio después del período que nos ocupa en esta conferencia, como una manera de airear un código visual que ya manifestaba cierto agotamiento. No obstante, tales afinidades en la codificación de los mensajes visuales propiciaron una cierta correspondencia formal y conceptual entre las producciones de carteles de las instituciones implicadas en el nuevo hecho estético-comunicativo, con lo que se creó un estilo diferente al de otras escuelas del cartel internacional, dando lugar a una propiamente nacional.

Otra característica notable del cartel de la OSPAAAL en este período fue su falta de agresividad. El tono de sus mensajes no fue apelar a una conciencia comprometida con causa política alguna, sino a principios morales de justicia y solidaridad humana. Sin embargo, también esta regla tuvo su excepción con el cartel *Respuesta al asesinato: violencia revolucionaria*, de Alfredo G. Rostgaard. Aquí, el texto apunta a la violencia del movimiento conocido por el nombre de Black Power. Los contextos epocales son muy importantes para comprender ciertas paradojas históricas o, al menos, aceptarlas en lo que son. En este período, por ejemplo, mientras el *Che* y todos los revolucionarios tercermundistas tienen como objetivo alcanzar un orden más justo pronunciándose a favor de la lucha armada y la creación de dos, tres... muchos Viet Nam, el más inspirado de los Beatles, John W. Lennon, compone y divulga a nivel mundial la canción «All you need is love» («Todo lo que necesita es amor»), en la que apela a un arma tan antigua como poderosa: el amor, que con tan óptimos resultados había puesto en práctica el cristianismo primitivo durante su lucha contra el imperialismo romano.



Lázaro Abreu / 1970
Cartel



Alfredo Rostgaard / 1969
Cartel «Cristo Guerrillero»

René Mederos asume el cartel tipográfico en *Semana de solidaridad con Viet Nam*. La fuerza moral y el valor del pueblo vietnamita están expresados en una tipografía de palo seco al tamaño del cartel, la que, a manera de una gran prensa, aplasta el sombrero de copa del Tío Sam. Ocasionalmente, el Japón se vincula a la propaganda ospalista a través de un hecho de trascendencia histórica mundial: las dos primeras bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki.

Este es el caso del cartel de Guillermo Menéndez. Guillermo *Zen*, como le decían sus compañeros de equipo en la COR, por su amor al arte japonés y, en particular, a la caligrafía, recurre a esta muy oriental manifestación para apoyar gráficamente la ira de Buda, ante tal holocausto atómico. En 1969, Rostgaard nos aporta otros dos carteles emblemáticos: el relacionado con el Guerrillero Heroico y el antológico *Cristo guerrillero*. Concebido como una pintura al óleo e impreso en *offset*, Rostgaard explota el icono por antonomasia del cristianismo para rendirle homenaje a Camilo Torres, el sacerdote guerrillero colombiano muerto en combate en 1966. A falta de texto, en él la disimilitud arma-Cristo, también puede decodificarse como un homenaje a todos los cristianos —sacerdotes o no— caídos en combate por la

libertad del hombre. Tampoco se excluye una lectura desde la posible conjunción entre la teología de la liberación —por entonces en boga— y la izquierda radical latinoamericana. Si bien la imagen de este cartel tiene más de una interpretación, la misma es tan significativa que bien puede visualizarse a partir de su descripción por vía telefónica.

Otras dos diseñadoras: Daysi García y Asela Pérez, ambas del equipo de propaganda de la COR, conciben para la OSPAAAL dos de sus carteles más representativos. El primero, dirigido a un estamento de la minoría negra norteamericana, está signado por la sensibilidad de la mujer y su solidaridad con todo movimiento libertario. El segundo representa el mapa de América Latina como una mano, en rojo, que empuña

un fusil, con lo que da el carácter integrador de la lucha de todo un continente.

Rostgaard también hace uso de la cartografía, esta vez, del mapa del continente africano, para entregarnos la imagen de Patricio Lumumba. En estos tres últimos carteles también prima un número limitado de colores, concebidos de manera plana, y un dibujo exacto, definido.

Concluimos nuestra intervención con dos de los últimos carteles emblemáticos relativos al asunto *guevariano* concebidos a finales del período que nos ocupa, me refiero a los de la autoría de Lázaro Abreu y Olivio Martínez. El de Abreu, de 1970, representa un poncho andino colgado del fusil M-2 que portaba el *Che* al caer en combate en Bolivia. El tejido reproduce la famosa foto de *Korda*. El de Olivio, de 1973, tiene un tratamiento muy particular del rostro del *Che*, a manera de una solarización cromática, en la que el magenta es el color dominante. También apela a otro referente fotográfico, con lo que ya se desmarca del carácter épico de los carteles anteriores relativos al Guerrillero Heroico, que hicieron uso de la famosa foto de *Korda*. En consecuencia, este cartel anuncia un proceso gradual de humanización de la imagen del *Che*, que culminará años después en uno de Rafael Enríquez, donde ya lo representa con una amplia sonrisa.

Nosotros hemos visto aquí carteles de algunos de nuestros diseñadores más reconocidos a nivel nacional e internacional, pero también, otros igual de emblemáticos de la autoría de diseñadores que no son tan citados por los críticos y estudiosos de nuestra cultura visual con la asiduidad que se merecen. Con esto quiero decir, a manera de conclusión, que la investigación o exposición que aspire a ser reflejo fiel del cartel cubano, entiéndase el político y el de



Asela Pérez / 1970
Cartel

Hablando de Alfredo Rostgaard

promoción cultural, resultaría tan incompleta sin uno de sus cartelistas emblemáticos como sin los emblemáticos carteles que no son de la autoría de estos. Ser justos es otro modo de ser cultos.

Muchas gracias.

DIÁLOGOS EN *JUEVES DEL DISEÑO*: Acerca de la OSPAAAL y un homenaje a Rostgaard

Olivio Martínez:

Primero felicitar las dos ponencias que se han expuesto. Han sido bien certeras, pero tengo algunas anotaciones. La fundamental es que no creo que el uso de los colores claros en los carteles en *offset* haya estado dado exactamente por una influencia del ICAIC. Esto se produce simultáneamente. Hubo limitaciones muy grandes, los viejos que están por acá lo podrán... que trabajaron para *offset* como es el caso de Papiol. Hubo un momento en que era muy difícil lograr hacer una separación de colores de un original hecho en cuatricromía; eso para la imprenta era un engorro y no quedaba bien. Después de los setenta y tantos ya empezó a lograrse de nuevo. Además, en aquel momento no había determinadas tintas. En la imprenta, como pasó antes con los talleres de serigrafía, te decían: los colores que tengo son «este» y «este» nada más y uno tenía que ceñirse a los colores que tenía el taller y eso los viejos lo recordamos, pero no se sabe. Hay carteles que cuando uno los ve y se pregunta cómo se le ocurrió hacer esto así, con estos colores de manera tan arbitraria, es que eran los colores que tenía el taller. Hubo condicionamientos técnicos muy grandes en esa etapa de carencias muy violentas. Creo que esto fue lo que determinó y efectivamente ayudó a conformar una imagen del cartel cubano y por eso se produjo simultáneamente para todo el mundo. Hubo muy poca gente que mantuvo una posibilidad de hacer. Por ejemplo, la producción discográfica no tuvo nunca limitaciones con los colores porque los impresores de cultura tenían siempre más posibilidades, trabajaban con cuatricromía sin ningún problema, pero no pasaba así con los carteles, que además tenían una tirada muy grande.

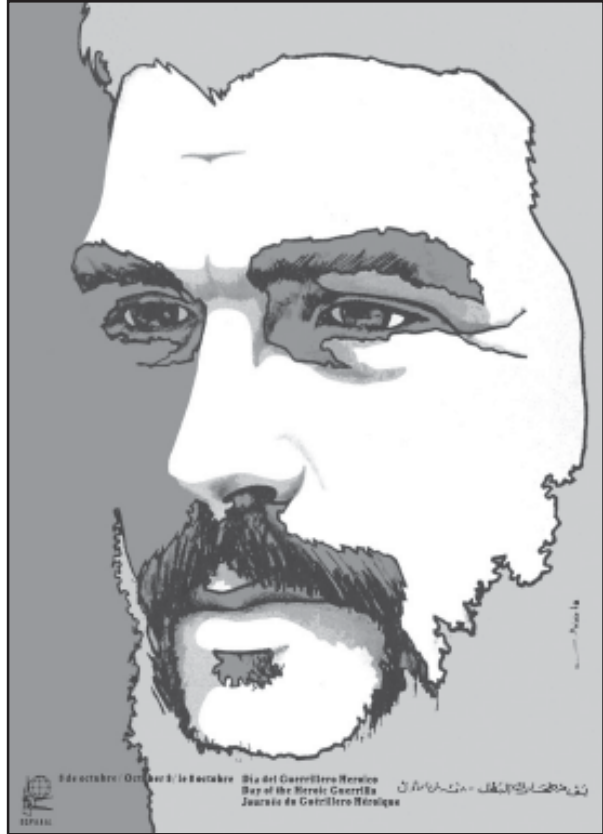
El cartel de la OSPAAAL estuvo condicionado al tamaño de la revista. Hay un momento —en el 72 creo que fue— cuando cambié el tamaño

de los carteles. Hice una propuesta de un tamaño más grande y les digo que sí, que eso es un doblez más. Es el mismo papel con las mismas características de impresión y fue entonces cuando logramos ampliar el formato original mucho más pequeño. Creo que todavía se está haciendo. Era el mismo papel y con las mismas características de impresión.

En el uso de la imagen del *Che*, de *Korda*... yo no he hecho nunca un cartel con la imagen de *Korda*. Admiro muchísimo esa imagen, la tengo en mi casa, pero siempre he trabajado las imágenes del *Che* a partir de otra. Incluso otro cartel que se ha presentado hoy está hecho a partir de cinco fotos distintas, de un dibujo que realicé, me tomé tiempo en él, cosa que no hago frecuentemente, a partir de distintas fotos. La foto base, la principal de la que partí para esta imagen, fue una del *Che* en la simultánea gigantesca de ajedrez que hubo en la Plaza; una foto de él jugando ajedrez en la que mira al maestro al que estaba enfrentándose en su mesa, y con otras fotos logré cambiar la expresión, metí más fuerza en los ojos y saqué este cartel. Tengo otros carteles anteriores que tampoco tienen la imagen de *Korda*. Uno es una plumilla y está conformado en las distintas áreas de sombra por guerrilleros de cualquier lugar y un poco débil en el lado izquierdo de la cara del *Che*, el recorrido final que hace hasta que muere en Bolivia. Hay un movimiento de colores que lo que hace es el recorrido del *Che* visto en planta hasta el punto donde cae en combate.

Rafael Enríquez responde:

Le voy a responder a Olivio. Coincido contigo pero quiero aclarar algo además y es que no es que se inspiraran en el *silkscreen* en la época; se imprimían carteles desde el inicio, los *fedayines*, etcétera, en *silkscreen*.



Olivio Martínez / 1973
Cartel

Hay carteles que se imprimen en *silkscreen* y en *offset*, pero además se trabajaba el grabado. Es una característica de la época: hay diferentes recursos y escasez de materiales.

Cuando Roberto Matta llegó no había lienzo e hizo dos cuadros inmensos de uno y pico por tres para la *Tricontinental*, para la OSPAAAL, en papel cartucho, papel estraza de las bobinas, de las fábricas de aquí que hacían el papel. Eso se montaba en un bastidor y así está hecho ese cuadro que aparece aquí y que tiene unas proporciones inmensas. Por eso prima ese tono en el fondo.

Aclaración de Bermúdez:

Cuando yo hablaba de la penetración, era de la penetración del código no solo en el cartel de la OSPAAAL sino en el diseño del libro cubano, por ejemplo. La penetración que tuvo el cartel de vanguardia nuestro en el diseño del libro también es evidente. Eso que tú dices de la limitación de colores se dio también en el cartel del ICAIC, pero se dio mucho antes porque cronológicamente primero está el cartel del ICAIC y luego el de la OSPAAAL y ahí sí se vieron confrontadas las grandes limitaciones de tintas. Tenemos, por ejemplo, a Eladio Rivadulla, que ha hablado sobre eso. Él era el serígrafo del ICAIC y tuvo que imprimir muchos carteles con un colorido *apastelado* porque no había tinta de los colores que él necesitaba. Eso se dio en el 62, 63, 64. Ya con la OSPAAAL no pienso que hubiera esas limitaciones tan acentuadas.

Su amigo santiaguero Marcos Tulio Sánchez, nos habla de Rostgaard

Yo no soy artista ni nada de eso pero me siento conmovido porque conocí a Rostgaard desde pequeño, desde las primeras fotos que se presentaron aquí. Además, él participó en una organización que los compañeros más viejos deben recordar, la de los *boy scout*. Él y yo éramos de los *scout*. Era un tipo *sui generis* en qué sentido: ustedes saben que Santiago de Cuba es un lugar muy caluroso y Rostgaard se hacía famoso por lo anticonvencional. Por ejemplo, en Santiago de Cuba, en verano, Rostgaard andaba con bufanda y en el período de frío, aunque allá no

hacen los fríos que hay aquí, él andaba en pulóver y la gente me decía: ese amigo tuyo es loco o qué. Como artista fue muy anticonvencional también, lo que le trajo muchos problemas. Por ejemplo, yo era dirigente de la UJC en aquella época y para el Día Internacional de la Mujer le pedí que hiciera algo como adorno para las compañeras y él compró una escoba de millo, le puso ojos, nariz, unos labios, le inventó una boina, un fusil, le puso *Fefita Miliciana* y la pusimos allí de adorno.

Desgraciadamente, estoy hablando de los años 1960 o 1961 y tuve que quitar el adorno de allí porque todos lo entendieron como una ofensa. Me dijeron que cómo va a poner a la mujer como una escoba y yo trataba de explicar que era una representación de la mujer pero no entendían.

[...] Él a veces me decía que yo era un poco reaccionario. Un día me di cuenta de que tenía razón porque fui a una exposición en una galería y para mí prácticamente todos (los trabajos) eran iguales y de pronto llego a uno que rompía la monotonía, era diferente, no recuerdo qué era exactamente pero enseguida dije: es verdad que este tipo es diferente a los demás.

Después él vino para La Habana y los encuentros eran esporádicos. Rotsgaard fue fundador de las Milicias. En la primera movilización que hubo, en el cambio de gobierno de Eisenhower a Kennedy, participó y después cuando la Crisis de Octubre, en la movilización que se hizo de más de 45 días. Fue un compañero que se incorporó a las milicias en una época en que los artistas se consideraban por encima de los que no lo eran.

Testimonio de Guiomar Venegas

Soy de la televisión y me interesa mucho el diseño gráfico y el diseño cinético. Me alegra mucho estar aquí, primero porque se va a homenajear a Alfredo Rostgaard. Su viuda Mercedes Casado está aquí, lo cual me alegra. Lo que quería decir con relación a la *Tricontinental* y a Rostgaard es que el Museo Nacional de Bellas Artes desde 1962 hizo diferentes salones de carteles cubanos, ahora desgraciadamente es como si no existieran.



Héctor Villaverde / 1965
Primer premio de Cartel
político en el IV Salón
de Carteles del Museo Nacional

En 1966 se hizo el IV Salón Nacional de Carteles del Museo Nacional. Ese año tuvo, por primera vez, carácter competitivo. Se otorgaron dos primeros premios: en la temática cultural fue para *Sibelius*, de *Villita*, y en la política para Héctor Villaverde con el cartel «Saludando el VII aniversario de la Revolución y la Conferencia *Tricontinental*».

Este último está en la Biblioteca Nacional y lo he querido digitalizar, pero no he podido conseguir a nadie que revise los archivos (ver imagen del cartel al margen). Era un cartel con tres figuras de los héroes de los tres continentes.

Hubo un segundo premio político, también con temática de la *Tricontinental*. que fue para Alfredo Rostgaard. Saludaba la Conferencia y en la parte de abajo era como el recorte de un grabado del diccionario *Larousse* con todas las partes de un fusil.

El fusil siempre era un elemento muy importante, un código visual muy interesante para los carteles de la *Tricontinental*. Ya desde esa época, Rostgaard se imponía por su talento y originalidad.

Quería decir esas dos cosas y agregar o convocar a que no dejemos pasar esos salones de carteles que promovía el Museo Nacional y que antecedieron a los Salones de Carteles *26 de Julio*, y que luchemos por la

presencia del cartel en el Museo Nacional de Bellas Artes, pues fueron un hito en la Historia del Arte en Cuba en la década de los sesenta. Además, quiero agradecer este merecido homenaje a Alfredo González Rostgaard, uno de los grandes del cartel y del arte en Cuba.

Muchas gracias.

Nelson Ponce habla de su maestro

Para algunas personas que son entretenidas les diré que yo no trabajé en la OSPAAAL porque sé que la gente más joven tiene el sentido del

tiempo un poco difuso. Yo no tuve el honor de ser compañero de Rostgaard, por esa especie de limbo en que me toca vivir por la edad entre los diseñadores jóvenes y los diseñadores clásicos.

Fui alumno de Rostgaard, estuvimos juntos desde esa postura de profesor-alumno.

[...]

Rostgaard era un hombre de un humor muy punzante y estoy hablando del que yo conocí; a lo mejor alguien tiene otra percepción de él.

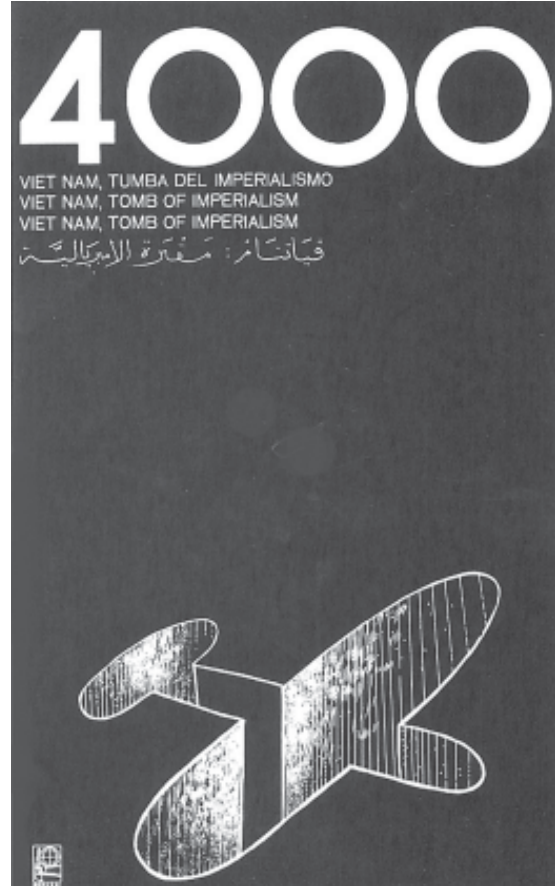
Recuerdo que estando en Brasil, una de las maneras en que aprendí mucho con él fue cuando estábamos ya con el equipo de muchachos y profesores que iban a recibir el taller de nosotros.

Yo iba como una especie de ayudante, un «chupa pincel», lo cual no me avergüenza tratándose de chuparle el pincel a Rostgaard, y Rostgaard me dice: dale... y se sentó y me dejó solo con alumnos brasileños y profesores, con otra lengua y personas que lo que esperaban era recibir una conferencia del Maestro, y no del de la carita esa que no inspiraba ningún respeto, yo.

Él sentado simplemente observando cómo, entre sudores, me desenvolvía en ese taller. Impartiendo un taller justamente de algo que a mí me interesa mucho y que con mis estudiantes siempre trato de fomentar en alguna medida: la actividad de diseñar carteles a mano, con papel recortado, con tijera. Esa es una de las herencias que me dejó.

[...]

Mi intervención es corta porque estoy seguro que si Rostgaard estuviera aquí, estaría sentado por allá atrás y diciendo: «Oye, cuándo se acaba esto» o haciendo algún chiste de ese tipo. Por eso quiero hacer corta mi intervención, no quiero abrumarlos con mis anécdotas puesto que esto se lo estamos dedicando a Rostgaard.



Alfredo Rostgaard / 1972
Cartel

Héctor Villaverde:

Bueno, ahora va a hablar Rostgaard. Vamos a ver un video* de él. Veremos si él coincide con las cosas que se han dicho aquí y escucharemos nada más y nada menos que su voz (que algunos aquí no han escuchado nunca) y veremos su imagen.

Rostgaard habla de la OSPAAAL y otros temas

La portada siempre partía del artículo central del número de la revista *Tricontinental* al que se refiriese, las ilustraciones iban relacionadas directamente con los artículos que la acompañaban y tuvimos la idea de hacer carteles. Estos carteles tendrían sus características técnicas especiales. En primer lugar, nunca podrían ser en serigrafía ya que por la gran cantidad de ejemplares tenían que ser en *offset*; no podían ser en cualquier tamaño, sino que tenían que ser de un tamaño más pequeño que el resto de los carteles de la OSPAAAL, porque debían doblarse para ser metidos dentro de las páginas de la revista.

[...]

No quisiera ser pesimista, pero como hemos dicho en otras oportunidades, para que exista un eficaz y efectivo movimiento gráfico tienen que existir por lo menos tres aspectos.

El talento individual solamente no alcanza. Tiene que existir el talento individual, tiene que existir un ambiente político, social, económico que permita ese avance y deben de existir lo que yo llamo los padrinos. Los padrinos son los promotores, son los que posibilitan que estos carteles, que estas obras se lleven a cabo.

Pienso que en estos momentos realmente debe haber mucho más talento gráfico que cuando nosotros estábamos trabajando en este campo. Existen mejores condiciones materiales pero no florece el movimiento. Que el movimiento no florezca no quiere decir que no se hagan buenos carteles. Se hacen excelentes y extraordinarios carteles pero no llegan a las grandes cantidades de personas.

¿Dónde está el cartel cubano actual?

No existe.

* La voz de Rostgaard fue tomada de la multimedia «La imagen constante: El cartel cubano del siglo XX», de Jorge Bermúdez.

Habla Rolando Rodríguez, presidente fundador de *Ediciones Revolucionarias* y del Instituto Cubano del Libro

Quiero, en primer lugar, decir que me siento feliz de ver tantas caras de amigos de tantos años y de otros que, quizás, no he conocido y a los cuales agradezco su presencia aquí y, sobre todo, a Alberto y a los diseñadores de entonces, pues me siento sumamente honrado.

Esta historia comienza cuando una noche de 1965 en la Plaza Cadenas nos encontramos Fidel y yo. Estaban conmigo otros compañeros del Departamento de Filosofía—entonces yo era director de Filosofía de la Universidad—; tengo aquí, con nosotros, a una de las compañeras de aquel momento, Marta Blaquer, que no me permitirá mentir en algún momento y, al contrario, me hará rectificaciones, porque la memoria es flaca y puede que empiece a emburujar las cosas que sucedieron.

El caso es que una noche que salía de dar clases en Letras—creo que era en Bibliotecario—llego a la Plaza Cadenas y estaba Fidel con los muchachos, quienes se la pasaban pidiéndole libros porque era una de las cosas que sucedían en aquella época (cada día había más estudiantes universitarios y menos libros) y ellos le decían: Oiga, no tenemos tal libro o no tenemos más cual libro y Fidel se viraba hacia el comandante Vallejo—que era su ayudante entonces—y le decía: Vallejo, apunta; Vallejo, apunta; Vallejo, apunta; Vallejo, apunta, y cada vez eran más y más libros. Fidel, cuando termina de apuntar libros, empieza a virarse para cada uno y allí estaba yo de cuello y corbata, porque entonces los profesores universitarios no íbamos a dar clases en camiseta, sino que nos poníamos cuello y corbata. Queríamos también aparentar más edad de la que en realidad teníamos. Decía Carlos Rafael Rodríguez que no habíamos sido profesores de carrera, sino profesores a la carrera y teníamos, recuerdo, unos 25 años. Marta tenía menos todavía. Fidel se vira a mí y me pregunta: ¿Y tú qué estudias? Y le digo: No, yo no estudio, soy profesor. Y me dice: ¿De qué? Y yo pienso, ahora viene la catástrofe, ¡ahora sí! y digo: De Filosofía. Y me dice: Ah, ustedes son los jóvenes profesores que se creen que tienen a Carlos Marx agarrado de la barba. Y le respondo: No, Comandante, nosotros no nos creemos que tenemos a Carlos Marx agarrado por las barbas. No. Y me dice: ¿Ustedes son

CAPÍTULO XI

**EL DISEÑO DEL
LIBRO CUBANO
1959- 1974**

**Homenaje a
Raúl Martínez**

***Testimonios en Jueves
del Diseño de
Rolando Rodríguez,
Carlos Rubido,
Francisco Masvidal,
Eladio Rivadulla, Rafael
Morante y Abelardo
Estorino***



Eladio Rivadulla / 1965
 Diseño de cubierta
 para *Ediciones Revolucionarias*

los que andan con el manual de Konstantinov. Y le digo: No, Comandante, no somos nosotros y Fidel fue el sorprendido. Alguien tiene que haberle dicho —y no se me ha ocurrido preguntarle ¿quién fue quien le dio «el chisme»? ¿Así que ustedes no dan eso?, insiste, y le digo: No, nosotros damos los clásicos del marxismo: Marx, Engels y Lenin. Fidel se queda de una pieza y me pregunta: ¿Cuándo me puedo reunir con ustedes? Le contesto: Cuando usted quiera y me dice: Espérenme, que voy a ir por allá. Pasaron meses pero como sabíamos que iba a venir hicimos una especie de amarre escalonado de tal manera que unos citaban a otros. Así, si Fidel se aparecía a mí me llamarían a mi casa —vivía relativamente cerca— y me dirían: ¡Oye, ven! Ya se sabía que esa era la contraseña de que Fidel estaba allá. Efectivamente, llego y estaban los *Oldsmobile* en la puerta y, como en aquellos momentos se iba a celebrar lo que era la Tricon-

tinental, pensé que nos iba a tratar de ese asunto y que nos iba utilizar en la Tricontinental. Fidel estaba sentado en una mesa al lado de mi oficina y compartía la misma mesa que con el que era director que nunca se apareció, por cierto, porque no quería verle la cara a Fidel ni que este se la viera a él. Fidel estaba sentado y me dice: ¡Ven acá! Me da un libro y me pregunta: ¿Dónde fue editado este libro? Una pregunta un poco ingenua, pero por si acaso lo abrí y le dije: En España y dice: *Chicho*, trae el otro. Entonces me da uno exactamente igual y me pregunta: ¿Y este dónde fue editado? Me digo a mí mismo: ¡Oh, esta pregunta tiene ya una trampa! Lo abro otra vez y le digo: Bueno, Comandante, en España, en Barcelona. Me dice: ¿Puedes creer que no? El primero sí, pero el segundo está editado en Cuba. Mira, mañana te vas a ver al rector Vilaseca y le pides una lista que él tiene con los libros que hacen falta porque ha pasado una cosa: los muchachos necesitan muchos libros y nosotros no tenemos tanta divisa para comprarlos, así que vas allá, le pides esa lista y vamos a «fusilarlos», es decir, a reeditarlos. Al otro día fui y Vilaseca no tenía la lista a mano, así que me tuve que ir a ver a José Llanusa, que

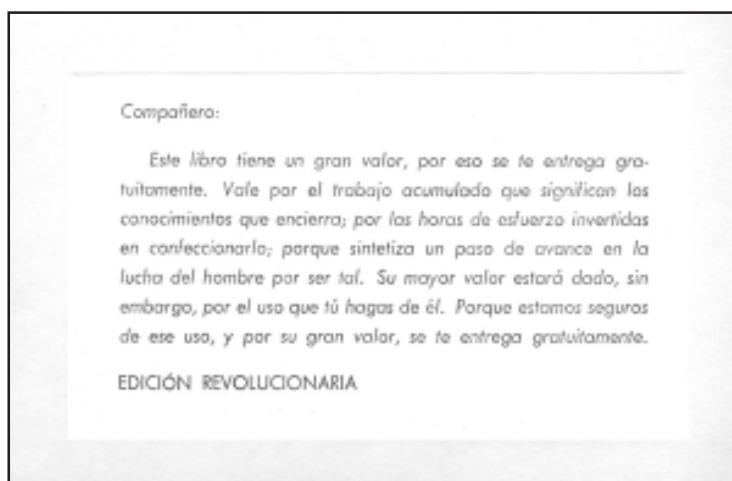
acababa de ser nombrado Ministro de Educación y le cuento que Fidel me orientó que buscara la lista. Llanusa dice: ¡Ah, yo la tengo aquí! Eran doscientos cuarenta y tantos títulos y empezamos a buscar los libros. Fidel se aparece y me dice: Repartan por facultades a ver cuántos hacen falta de cada uno.

Cuando llegó, al día siguiente, ya sabíamos que eran 600 o 700, no muchos más, y dice Fidel: Bueno, hagan una cosa, cuando la edición sea muy baja tiren para tres cursos, es decir, multipliquen por tres y si no llegan, tachan y editan mil ejemplares. Vas a ver a Joel Domenech (que era el Ministro de Industrias pues ya el *Che* había salido de Cuba) y miren a ver cómo empiezan a reproducir. Domenech me mandó a ver a Gustavo Arango, que era el director de la empresa de artes gráficas; me monté en una ruta 27 con un caja llena de libros y me aparecí en lo que era Artes Gráficas en la Calle San Rafael. El problema es que en aquel entonces había un impulso tal del diseño que muchos de los libros que teníamos en la mano tenían una portada muy fea y queríamos que tuvieran una presencia bella. Mi primer contacto con el diseño cubano fue a través de Estudio de Producto, porque fui a ver a Papiol, de parte de Domenech. Papiol me dijo que se podían hacer algunos de los diseños, pero me sugirió que fuera buscando. Fui a ver a Agustín Pí en *Ediciones Universitarias* y este me sugirió que utilizara a Tony Évora. Voy a hablar de personas que están en Cuba y de otros que ya no están, pero que tuvieron una importancia muy grande.

El primer libro tuvo diseño de Tony Évora y es este que tengo en las manos (lo muestra). Aquí lo dice que el diseño es de Tony Évora, e incluso Fidel había pedido que cada libro tuviera un texto que explicara a los estudiantes universitarios que se les entregaba gratuitamente y se hizo una tarjeta para incluir dentro de cada libro. Así se empezaron a



Tony Évora / 1965
Primer logo
de *Ediciones Revolucionarias*



Cada libro de *Ediciones Revolucionarias* se entregaba gratuitamente y llevaba insertada esta tarjeta en que se exhortaba a los lectores a su buen uso



Raúl Martínez.
Logo Colección *Cocuyo*

distribuir. Todavía recuerdo cuando teníamos editados seis o siete libros arriba de la mesa y Fidel los tocó y dijo: ¡Ya tenemos una estiba de libros! Ese fue el origen. Hay algo que me parece importante destacar y es que ese impulso por el diseño venía de la Casa de las Américas —donde estaba Umberto Peña—, del ICAIC —donde estaban Morante, René Azcuy y Muñoz Bachs— y de la UNEAC, con Villaverde. Por lo tanto, nosotros entramos en el circuito de los que buscaban un bello diseño para sus libros.

A mediados de 1966, Fidel me dice que vamos a crear un Instituto del Libro. Salimos al portal del edificio de Filosofía —ya yo era el director—. Le digo: ¿Comandante, qué es eso? Y me dice: No sé, investigalo. Bueno, lo que hice fue a ponerme a pensar que la salida que se le había dado inicialmente con la Imprenta Nacional —con muy mal diseño, pero con grandes ediciones— era la gran solución de todo aquello. Lo que había que hacer era volver a reunir las editoriales, las imprentas, el comercio del libro y el comercio exterior —todo en uno— para fortalecerlo e impulsarlo.

Así que empezamos a unificar todo aquello en un solo organismo y con un mando único y centralizado y, por supuesto, ahí comencé a pensar en la escudería de diseño que debía de haber en aquel Instituto. Entonces Raúl Martínez estaba trabajando en la *Editorial Nacional de Cuba*, había sacado ediciones *Cocuyo* y *Biblioteca del Pueblo*; eran las dos más significativas. Así que cuando se conforma todo aquello del Instituto, Raúl viene a trabajar conmigo. Realmente, el éxito del diseño en el Instituto se debió al trabajo extraordinario de Raúl Martínez, porque tenía una calidad tal que era impresionante.

El concepto de lo que hacía era la perfecta interpretación del texto del autor, llevada a color y forma, pero con un sentido tremendo. Lo poco que pueda saber yo de diseño en buena medida se lo debo a los diseñadores del Instituto y en especial a Raúl Martínez, porque muchas veces me explicó por qué se hacían las cosas y el por qué del diseño de una cosa u otra. En aquella escudería —esto lo anoté— y quiero hablar de cada uno de los gigantes que vinieron a trabajar con nosotros. Estaba Raúl, quien diseñó el logotipo del Instituto del Libro —ese en forma cuadrada que dice IL, es de Raúl; Esteban Ayala, realmente un extraor-

dinario amigo y diseñador; José Manuel Villa, otro personaje sobre el cual he escrito una nota que me pidió; Masvidal, padre, que trajo a su niño, quien luego resultó tremendo diseñador, extraordinario, a tal punto que mi primer libro, *República angelical*, se lo di a diseñar a él. Estaba Morante —que venía del ICAIC—, Rivadulla —otro de los grandes—, Rubido, Del Toro, Roberto Casanueva —que murió hace poco y con el cual tuve unas excelentes relaciones—, los hermanos Alpízar —¡tan olvidados y tan recordados ahora!—, Luis Cabrera o Cabrera Luis, René Martínez Sopeña, que no sé ni dónde está, y Armandito Millares. Esto es de los que recuerdo.

[Alguien no identificado dice algo.]*

Me acordé esta mañana de Cancio y no lo anoté a tiempo. Estaba Cancio, en efecto.

Esta era la batería que se fue repartiendo por las editoriales. Unos estaban en *Arte y Literatura* —Raúl, por ejemplo—; Casanueva se quedó en *Ciencias Sociales*; Rubido se fue a *Pueblo y Educación*; los hermanos Alpízar, también en *Pueblo y Educación*.

[Alguien no identificado dice algo.]

Yo me divierto porque ustedes se lo saben mejor que yo.

[Alguien no identificado dice algo.]

¿Villa dónde estaba, en *Pueblo y Educación*? Sí quiero recordar otra cosa y era el don que tenía Raúl para el magisterio. Venía gente a trabajar con él y los enseñaba. Había estado en Chicago y allí había aprendido. Enseñaba en Cuba y tengo que decir que era un maravilloso maestro en su materia, además de un gran amigo. Esa es la verdad.

Yo escribí aquí: Raúl tenía un dominio conceptual de lo que hacía, sabía traducir a forma y color el texto del autor; su obra era de una calidad singular y una composición adecuada. Tanto en la portada como en el cartel fue y sigue siendo un gran maestro. Esto lo puedo decir, también, de todos estos compañeros que he mencionado, porque tenían una calidad con la que contribuyeron a que el Instituto del Libro ganara un prestigio enorme y que la gente recordara tremendamente los diseños que se



Logo Editorial *Pueblo y Educación*

* Durante los *Jueves del Diseño* se hicieron numerosos llamados y advertencias a que las personas que quisieran realizar preguntas y comentarios se identificaran ante el micrófono. Los que no lo hicieron no ha sido posible incluir sus intervenciones ni sus nombres en las transcripciones.



Eladio Rivadulla.
Cubierta para la editorial Orbe

hicieron. Entre esos diseños —no sé si lo dije— la R de *Ediciones Revolucionarias*, de Tony Évora. Ya dije que el logotipo del Instituto era de Raúl, pero además realizó un gran aporte en la formación de las colecciones. Por ejemplo, fue el que diseñó *Huracán*. ¿Cómo surge *Huracán*?

Sencillamente, en Carlos III había una rotativa que estaba parada y yo recordaba las ediciones *Penguin* y la gente cada día pedía más y más libros. ¿Cómo íbamos a permitir que hubiera una rotativa parada si teníamos papel —gaceta, pero papel—?

Hablé con un buen editor, Andrés Coucedo, y le pedí que se encargara de escoger una edición y la llevara a la imprenta. Discutí con los linotipistas para que la copiaran directamente, porque entonces ellos exigían que tenía que venir mecanografiada, pero lo discutí con ellos: ¡Si ustedes no lo copian directamente del libro no tendremos libros y habrá una imprenta parada y trabajadores parados por culpa de ustedes! Aceptaron copiar de otro libro.

Coucedo se encargaba de la corrección y de todo aquello. Raúl Martínez hizo el prototipo para que todos los demás hicieran sus diseños dentro de aquello; incluso, recuerdo que el prototipo que hizo primero no le gustó demasiado y después lo modificó porque, por ejemplo, decía que las líneas de *Huracán* estaban muy finas y tenían que ser más gruesas.

[Alguien no identificado dice algo.]

Bueno, pues *Huracán* empezó a tirar y recuerdo que las tiradas eran de 50 y 100 000 ejemplares y de muchos libros no aparece ni uno hoy. A cada quien se le dio a oportunidad de que hiciera portadas y déjenme decirles que después había como una competencia a ver quién hacía portadas para *Huracán*, porque eso significaba 100 000 reproducciones. Recuerdo de entre las tantas reproducciones la del *Diario de campaña* de Máximo Gómez. Se tiró una primera de —creo— 100 000 ejemplares, y después se tiraron 150 000 o 250 000 de la edición de

Huracán. También se creó *Palabra de Cuba*. Esta la hizo Andrés Hernández —que no sé dónde está—.

[Alguien no identificado dice algo.]

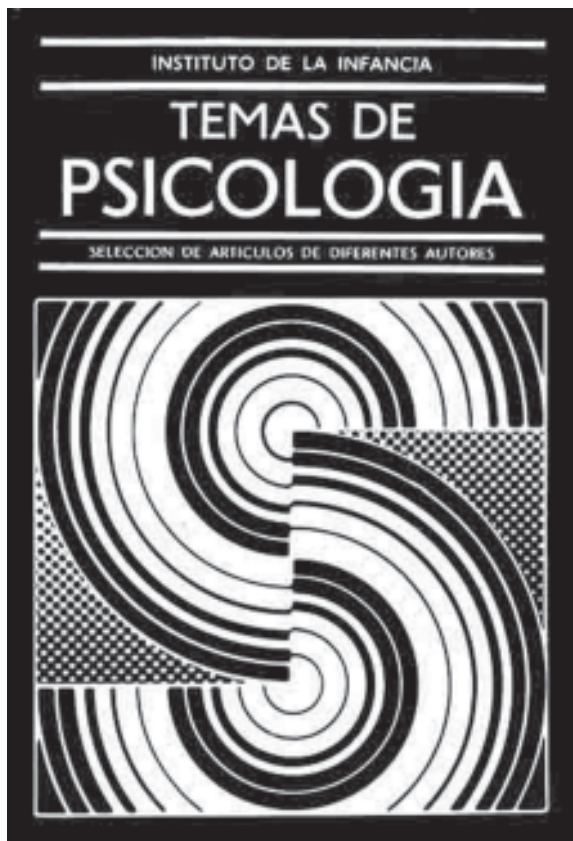
¿Está en Santo Domingo? Un muchacho joven con un excelente trabajo que hizo para *Palabras de Cuba*.

Nunca se me olvida *Retorno a la Alborada*, de Raúl Roa, segunda edición, que fue preciosa; *Centenario de la guerra del 68*, que también se hizo con *Ciencias Sociales* y en una bella colección. *Letras Cubanas* después se convirtió en una editorial y cada quien empezó a hacer diseños para ella.

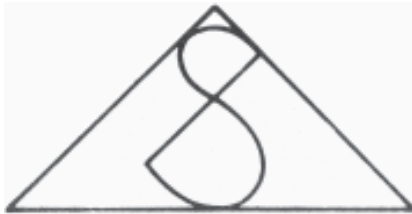
Las obras de Fernando Ortiz que diseñó Canet, que no quiero que se me olvide porque hizo unas ilustraciones para *Cecilia Valdés* verdaderamente maravillosas. Y siguieron andando *Biblioteca del Pueblo* y *Cocuyo*, por Raúl Martínez.

Otra de las ediciones fabulosas fue el *Diario del Che*, que tiene una historia singular y preciosa. Un día a las 11 de la mañana, en 19 y D, me gritan por la ventana: ¡Rolando, Rolando! Y cuando me asomo era el comandante Manuel Piñeiro y me dice: Fidel dice que vayas para 11. Le digo: ¿¡Qué pasa!?! Y me contesta: No sé. Fui para allá y el que me abre la puerta es el propio Fidel y me dice: Ve hasta la mesa. Ahí había una caja de *cake* llena de fotocopias y al lado había un mecano escrito con tapas verde olivo. Me dice: ¡Mira lo que hay ahí! Y cuando empiezo a revisar me doy cuenta de que es el *Diario del Che en Bolivia*, que todos sabíamos que estaba en manos del Ejército boliviano.

Quiero decir que me enteré por casualidad que Antonio Arguedas —el ministro de Gobernación— lo había hecho llegar a Cuba. Fidel me dice: Te llamé porque quiero que le hagas el Prólogo. Yo soy un individuo de respuestas lentas; tengo que pensar, madurar, digerir, para poder dar una explicación. Y me viro inmediatamente y le digo: ¡Cómo, yo, no! Y



Eladio Rivadulla.
Cubierta para la editorial *Orbe*



agrego: El único que le puede hacer el prólogo a ese libro es usted. Si yo lo hago se desprestigia el Instituto del Libro. Fidel me mira y, un poco extrañado, me pregunta: ¿Tú estás seguro? Seguro no, segurísimo. Entonces me dijo: Ponte a leértelo que yo voy al cuarto también a leérmelo. Él no se lo había leído todavía.

Anduvimos como tres meses en eso —por cierto, el otro día me llamó y estuvimos recordando— y bueno, como a las 4 de la tarde —imagino que tendría un hambre de novela— recuerdo que Fidel me dice: Oye, vámonos a *Cuatro Caminos* que quiero ver qué comida le están dando a las vacas. Nos fuimos y ahí había un soldado a quien él le decía la cantidad de comida, de urea y demás que tenía que darles a las vacas que estaban en experimentación y, como a las ocho y pico de la noche —porque después se puso a leer y yo también— me dice: ¡Vámonos para La Habana, llévate el libro y mañana nos volvemos a ver! Dile a uno de los *jeeps* que te lleve.



Raúl Martínez.
Logo colección *El Dragón*

Fui para el Instituto del Libro, metí en un maletín aquello y me fui para la casa; metí el maletín conmigo en la cama y dormí con el maletín. Al otro día lo vi, pero Fidel no comenzaba a escribir y empezó a pasar un día, otro, un mes, otro y a esas alturas ya le había dicho al director del Poligráfico que íbamos a hacer una edición especial —Fidel me había dicho que la íbamos a regalar— ¡de un millón de ejemplares! Así que manda a hacer papel para la *Libby* y para la *Webendorfer*, que tenían medidas muy determinadas.

Y empezamos a acumular papel dentro de la imprenta *Oswaldo Sánchez* y también a formar la lista de los compañeros que iban a participar. Había que reducir al mínimo la cantidad de compañeros: primero, los que iban a trabajar editorialmente y después los que iban a hacerlo en la imprenta y en ese momento habíamos hecho las listas de los participantes y de los tres que nos íbamos a encargar de seleccionar a la gente y que esa gente pasara a los lugares escogidos.

El caso fue que, finalmente, un sábado —en Varadero— Fidel terminó de escribir el prólogo. Era el mes de junio. A todas estas, Piñeiro me llamaba a Santiago de Cuba, por ejemplo, y me decía: ¿Oye, Rolando, ya Fidel escribió? Y yo le respondía: No, todavía. ¡Oye, pero dile que nos van a coger la delantera, que la CIA está al sacar la edición! Y yo le

respondía: ¿Tú quieres que te lo ponga al teléfono para que le digas que se apure...? y me decía: No, no, deja, deja.

El caso es que Fidel termina, me lo entrega y salimos para La Habana Piñero, Ariel —un compañero que era de la gente de Piñero— y yo, a 160 kilómetros por hora, porque por el camino nos encontramos a Machadito [José Ramón Machado Ventura] y nos dice que Fidel nos pasó por delante. Sucedió que Piñero tenía hambre y nos metimos a comer en el *Internacional*.

En lo que nos trajeron los tres *bistecs* que habíamos pedido, Fidel terminó y vino para La Habana y Machadito fue quien nos dijo que nos llevaba la delantera... ¡A 160 kilómetros por hora entramos por el Malecón! El carro se fundió.

Al fin llegué al Instituto y di la orden de que se le avisara a los compañeros y se les preguntara si podían ir conmigo al interior a una tarea y uno por uno se les fue preguntando. Cuando decían que sí se les montaba en un auto y se les llevaba para una casa franca que era del Ministerio del Interior. Afuera había un guardia y usted podía entrar, pero decía: Voy a salir y el guardia respondía: No, de aquí usted no sale a ninguna parte, dígaselo a su jefe. Había un compañero que era el único que autorizaba y se enviaban los recados a la casa. Igual hicimos en la imprenta donde se desconectaron hasta los teléfonos.

Allí, en la casa, se preparó la edición. No puedo recordar quiénes fueron los redactores; sí a los diseñadores. Además, sé que de mecanógrafo estaba *Felo*. Y lo recuerdo porque se ponía muy nervioso cuando Fidel se paraba al lado y le preguntaba: ¿Y lo que estás haciendo, qué cosa es? Él no subía la vista y Fidel le volvía a preguntar, y él sin levantar la vista. Después le pregunto: ¿*Felo*, por qué no le respondiste a Fidel? Y me dijo: Porque estaba tan nervioso que no podía hablar. Sí recuerdo el diseño: la portada fue de Rodolfo Martínez; el interior, de Ayala... No quiero mentir, pero creo que *Tony Évora* estaba por allí. No estoy seguro, pero sí de que fue Rodolfo el de la portada y Ayala el del interior. Una cosa que decidimos allí fue que la portada de esa edición, y de todas las que se hicieran en el exterior, siempre tendrían la foto de *Korda*. Esa iba a ser la constante. La íbamos a mandar a las editoriales del mundo: a



Logo Editorial Científico-Técnica



Logo colección *Pluma en Ristre*

Feltrinelli, a México, a todos íbamos a mandarles el diseño para evitar que nos fueran a desfigurar la imagen del *Che*, porque a esa altura Lee Lockwood había venido a ver a Fidel en nombre de *Random House* para pedir autorización y comprarle al Ejército boliviano el libro y, dijimos: ahí es donde van a colar las interpolaciones para desfigurar la imagen del *Che*, pero también lo pueden hacer con el diseño. Ojo, hasta en eso nos fijamos: que no nos fueran a desfigurar el diseño de la imagen del *Che*. También por eso es que la foto de *Korda* se convirtió en un icono mundial.

Creo que nosotros tenemos, y los diseñadores del Instituto que participaron tuvieron mucho que ver con aquello, porque recuerdo perfectamente que salieron correos para el mundo que llevaban en un maletín los originales a fin de que hicieran la edición en el exterior.

Luego sacamos a todos lo que estaban metidos en la casa y los llevamos para la imprenta. Las imprentas estaban tomadas militarmente, los teléfonos desconectados: nada más había uno y solo podíamos hablar tres personas. Incluso sucedió una cosa: había una persona en 11 y 4 que dijo —yo no sé si fue Ayala— que nos hacía falta la firma del *Che* y la mandamos a buscar a 11 y 4.

[Alguien no identificado dice algo.]

Donde está hoy el Ministerio de Cultura. Esa persona que trabajaba allí dijo: Ah, lo que están haciendo es el *Diario del Che*. Seguridad del Estado no tardó media hora en comunicarme: Oye, *fulana de tal* dijo que lo que se estaba haciendo aquí era el *Diario del Che*. ¿La recogemos? Dije: No, mañana se va a dar la noticia y ya no hay problemas.

La cosa era de tal naturaleza que, por ejemplo, se rompió el elevador de carga de *Omega* y mandamos a buscar al mecánico. El hombre viene y lo arregla y, cuando va a salir, el guardia de la puerta le dice: No, no se puede ir. El hombre responde: Mire, yo solo vine a arreglar el elevador y el guardia le dice: Pues no se puede ir; vaya y hable ahí adentro. Vienen y me dicen: ¿El hombre se puede ir? Y respondí que no, que de ahí no salía. Como a las dos o tres horas se aparece el administrador y dice: Vengo a buscar a *fulano* porque me han dicho que está aquí y que no lo dejan salir. Le digo: No, no puede salir, pero lo peor es que usted tampoco ¿¡¡Cómo!!? Usted esta aquí y no se puede ir. El hombre me dice:

Pero si yo no sé qué se está haciendo aquí y le dije: Pase y mire. Estamos haciendo el *Diario del Che* y ahora lo sabe y no se puede ir. El hombre se quedó trancado. Por cierto, después lo vi jugando dominó muy tranquilo porque se dio cuenta de la labor que estábamos haciendo y se puso a ayudar, a hacer trabajo voluntario. Claro, si iba a estar como cinco días metido ahí cerrado a cal y canto... Aquello fue el desastre de la vida del pobre hombre.

Al fin salió el *Diario* y el mundo entero lo supo. Quiero también subrayar que no solo me parecieron brillantes las ilustraciones.

Una vez hicimos una edición de *El Quijote* que ya no era la de la Imprenta Nacional —de la cual, por cierto, tengo un facsimilar—, que fue un *Quijote* con ilustraciones de Juan Moreira, ¡preciosas! Desdichadamente, un gran médico cubano, el director del Instituto de Gastroenterología, me dijo que había un médico australiano que coleccionaba *Quijotes* y que quería enviarme esa edición —la única que yo tenía era la mía— y se la tuve que dar porque me estaba curando. La perdí.

Aquí digo que respeto lo que haga el diseñador. Ese respeto, creo, se lo inculqué a todo el mundo en el Instituto del Libro, donde a nadie se le dijo lo que debía de hacer. Se le podía indicar lo que no nos gustaba, pero nunca se sugirió un cambio de color ni nada por el estilo.

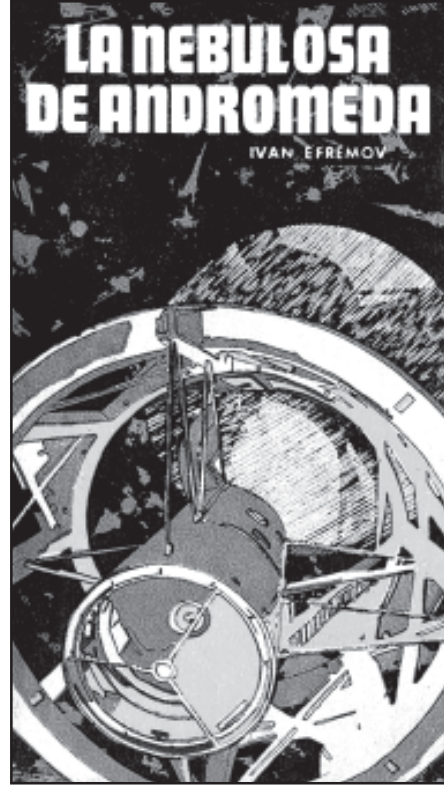
El diseñador hacía su composición como lo entendía. Curiosamente, hay una cosa que he descubierto: en aquel momento todos eran varones. Ahora hay diseñadoras de mucha calidad, por cierto. Una realizó hace poco el diseño de uno de mis libros, pero en aquel momento no había nada más que varones.

Muchas gracias.

DIÁLOGOS EN JUEVES DEL DISEÑO

Rafael Morante:

Rolando, la pregunta es la siguiente, porque no estoy muy claro: ¿Salió por *Feltrinelli*, *Siglo XXI* y en Cuba al unísono?



José Manuel Villa (*Villita*) / 1970
Cubierta de libro



Logo Editorial *Gente Nueva*

Rolando:

Maspero, Punto Final, salieron varias. La colección está en la Biblioteca Nacional. Cuando salí del Instituto, la mandé íntegra para la Biblioteca Nacional. Si no se ha perdido, ahí esta la edición turca, también la griega, ya tú mencionaste la italiana, la francesa, ¡la canadiense!, *Ramparts*, ¡la estadounidense! Creo que había más de 40 ediciones, porque acuérdate que hasta en Bolivia me pasaron un cable —los bolivianos ese día— pidiendo autorización para editarlo. Y salió también en *Presencia*, de Bolivia.

Morante:

¿Y salieron al unísono o escalonadamente?

Rolando:

No, prácticamente fueron al unísono.

Morante:

Rolando, toda esta aventura que cuentas de la impresión del *Diario del Che*, ¿es en el año 68?

Rolando:

Año 1968.

Morante:

Lo que yo quería decir es que en el año 67, a los pocos días de llegar la noticia de la muerte del *Che* —yo trabajaba en ese momento en la revista *Cuba* porque vine al Instituto del Libro no del ICAIC sino de esa publicación— suspendimos la edición que estábamos haciendo en ese momento —el director era Lisandro Otero—, y hubo que hacer un número especial dedicado al *Che*, y ahí fue donde se usó por primera vez la imagen de *Korda*, en el año 67.

Rolando de Oraá:

Lo felicito por su exposición. Me parece muy completa, pero me siento obligado a decir algo sobre el Instituto del Libro, que tuvo como antece-

dente la Imprenta Nacional y la Editorial Nacional. En la Editorial Nacional recuerdo a Ayón, a Félix Beltrán. *Felito* Ayón tenía un método de trabajo con los diseñadores que me parecía oportuno y bueno. Ponía en una pizarra los títulos que había que hacer y los diseñadores tenían la libertad de escoger si se sentían estimulados por uno u otro. Siempre me pareció un buen método. De aquella época recuerdo a Beltrán, a *Paco* Sierra. Me excusan, pero me he sentido obligado a hablar de los antecedentes del Instituto del Libro.

Villaverde:

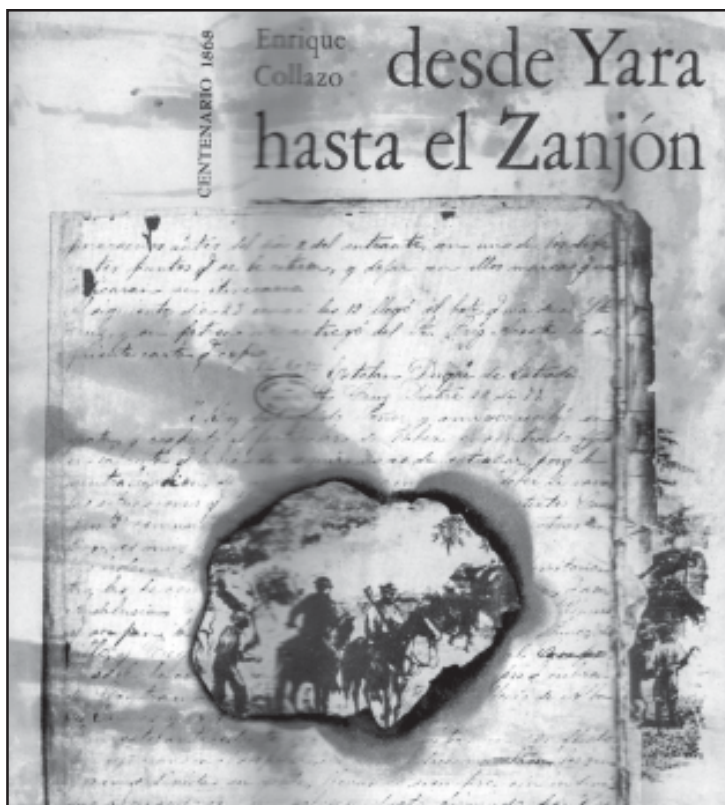
Quisiera aclarar algo. Nosotros le solicitamos a Rolando, le pedimos que se centrara en su experiencia, es decir, en su participación en la creación del diseño del libro, no que viniera a hacer la historia del diseño cubano ni mucho menos. No sé si Rolando quiere agregar algo.

Rolando Rodríguez:

No, realmente, traté de enfocar el asunto desde el ángulo del diseño del libro. He escrito una *petite* historia del Instituto del Libro que ha salido en más de una publicación como *La letra del escriba* o *Debate americano*. Ahí aparece esa historia de la Imprenta Nacional. Incluso, trato de arreglar un problema porque a cada rato *meten la pata* y lo digo así por decir mal y pronto, *meten la pata* en la televisión y dicen que Alejo Carpentier fue el primer director de la Imprenta Nacional, lo cual es falso. El primero fue Octavio Fernández, quien murió hace un tiempo —primo, por cierto, de Roberto Fernández Retamar—. Después tuvo dificultades con la microfracción, pero eso es parte de la historia de este país. Luego vino la Editorial Nacional, al frente de la cual estuvo Alejo Carpentier, de cuya obra me honro en decir que fuimos los continuadores y, además, tuvimos excelentes, magníficas relaciones. Esa es una de las cuestiones que me parece que es prudente puntualizar. Muchas gracias.



Carlos Rubido.
Cubierta de libro



Carlos Rubido / 1968
Cubierta de libro

Un panel de diseñadores se refiere al diseño del libro cubano
Participan: Carlos Rubido, Francisco Masvidal, Eladio Rivadulla y Rafael Morante

Carlos Rubido:
Cuando se crea el Instituto empiezo a trabajar en 19 y E...

Mi historia realmente empieza en el departamento de publicaciones de la Facultad de Tecnología en la Universidad —yo trabajaba en el departamento de Arquitectura de la propia Universidad—. Surgió la idea de hacer una empresa —creo que Rolando se puede acordar de esto perfectamente— de publicaciones de la Universidad de La Habana, porque la Universidad de La Habana tenía una pequeña imprenta y con ella se iban a hacer algunos libros.

Después vino la necesidad de crear un departamento que hiciera esos libros y ahí fue donde me enrolaron a mí, que era el más nuevo del departamento de Arquitectura, para hacer las ilustraciones de un libro que fue el primero y se llamaba *Estática aplicada*. Tenía 500 ilustraciones y me dieron la misión de hacerlas y me pasé como seis meses en eso.

Cuando se terminó el libro, me dieron la misión de llevarlo a la imprenta y yo no sabía absolutamente nada de ese mundo. Por suerte, me encontré con dos señores de la vieja guardia que se llaman Hugo Capote y Aldo Lizama quienes, sencillamente, me enseñaron cómo se debía presentar un libro a imprenta para que los linotipistas lo pudieran hacer. Después me dieron la misión de hacerle una cubierta. Por supuesto, yo tampoco sabía cómo se hacía una cubierta porque no tenía ninguna ex-

perencia anterior de ese tipo y, realmente, me enrolé en esa historia hasta que —dos o tres años después— se creó lo que es la editorial universitaria, cuyo director era Agustín Pi. Allí formo parte del equipo que dirigía Tony Évora* y ya empecé a trabajar cubiertas de *Ediciones Revolucionarias*.

Hay una anécdota que me parece buena para esta ocasión: Tony recibía un *cartapaso* de cubiertas —se las traía Rodolfo Martínez, le decía ahí te dejo 10, 12 libros para que ustedes me hagan las cubiertas— y Tony nos decía a nosotros: ¿Cuál es el que quieres? Una vez me dio la misión de realizar un libro sobre turbinas de vapor y no sabíamos cómo hacerlo. Los dos nos metimos en un departamento que había por entonces, que era el departamento de fotografía de Buznego —formó parte del Instituto Cubano del Libro— y allí Tony y yo nos compramos dos tabacos y nos pusimos a fumar y a echar humo. Buznego tiró las fotografías de la humareda que se armó y con eso hicimos la sobrecubierta de *Turbinas de vapor*. Estuve trabajando en *Ediciones universitarias* hasta que se creó el Instituto Cubano del Libro y entonces pasé —automáticamente— a formar parte y seguí trabajando directamente con Tony Évora.

Ahí viene otra gran experiencia para mí: había un libro de Física y se me ocurre hacer una sobrecubierta con un prisma, hacer pasar un aro de luz y, sencillamente, que descompusiera en el arcoiris. Realmente, aquello fue una odisea, porque lograrlo fotográficamente me costó un enorme trabajo. Gracias a Buznego y a un señor que se llamó Agustín Campos, y que después pasó a formar parte de este departamento, se logró hacer esa fotografía. Pero lo más interesante es que ese libro, por lo difícil que resultaba su composición interior, había que hacerlo por impresión directa y tuve que pasarme casi un mes y medio en el Taller 07 trabajando con los cajistas —haciendo el trabajo y ayudando al cajista—. Me convertí en un auxiliar del cajista para hacer aquello. Esa fue una experiencia tremenda.

Ya después aquello se dividió —como explicó Rolando. Se crearon unos grupos de trabajo en los cuales había uno que dirigía Tony Évora y que se dedicaba a los temas técnicos y *Pueblo y Educación* y esas

* ...fui contratado por la Editorial Universitaria (Umberto ya les había diseñado el logotipo), que dirigían el Dr. Raúl Gutiérrez y el poeta Agustín Pi. Allí pasé ratos estupendos gracias a las bromas del «loco» Mario Masvidal, que de loco no tenía nada. Más adelante también colaboré con la editorial que se ocupaba de los libros de texto de las escuelas.

En el 66 fui encargado de diseñar un número de libros clave en inglés y francés para el pabellón cubano durante la Expo 67 en Montreal (Canadá).

Por esos días, respondí al anuncio de un concurso de carteles para celebrar el carnaval habanero. Aquel año gané el primer premio con un diseño que mostraba a uno de los leones de bronce que señorean orgullosos a todo lo largo del Paseo del Prado, al que le habían puesto una careta carnavalesca, con la escalera de acceso todavía recostada a su base.

Ese mismo año se creó el Instituto del Libro y fui llamado a hacerme cargo de la dirección artística. Poco a poco se fueron integrando diversos diseñadores e ilustradores, porque la tarea era inmensa, y yo aconsejé que se contratara a Raúl Martínez, a Isidro Martín, al hijo de Masvidal y a Roberto Casanueva, entre otros compañeros que formamos un fuerte equipo.

Tony Évora, Madrid, 2009

cosas, y había otro que era el de *Ciencias Sociales*, dirigido por Esteban Ayala. Otro de Literatura, donde estaba Raúl Martínez. Trabajé durante mucho tiempo con Esteban Ayala.

Con él tuve la feliz oportunidad de hacer como tres libros de aquella colección sobre el centenario de la revolución de Yara. Uno de ellos, que a mí me gustó muchísimo, fue *Desde Yara hasta el Zanjón*, una cubierta que hice de ese libro y otra que se hizo para un texto sobre la Revolución del 68, cuyo autor era Martí.

Y ya después empiezo a trabajar directamente con Raúl Martínez. Hablar de Raúl Martínez es una cosa bastante compleja, porque él no era solamente un gran diseñador, un gran artista, sino un gran ser humano. Rolando decía que era un maestro y, efectivamente, con él aprendí mucho.

Una de las cosas más difíciles que me ha ocurrido en toda esta historia del Instituto Cubano del Libro fue cuando Pablo Pacheco me nombró jefe del departamento de arte y diseño de *Arte y Literatura*.

Y figúrense, yo iba a ser jefe del departamento donde Raúl Martínez trabajaba y mi primera tarea fue sentarme con él en confianza y decirle: Mira, Raúl, yo podré ser el jefe que distribuye las cubiertas, que organiza el trabajo, pero la dirección artística es tuya, porque yo no puedo dirigir lo que tú haces.

Raúl me dijo: ¡Chico, no te preocupes por eso, tú sabes que nosotros nos llevamos bien! Me pasó el brazo por arriba y me dijo: No hay ningún problema, tú verás que todo va a estar bien; y sigo aprobando cubiertas y si por alguna casualidad de la vida tú encuentras que hice alguna mala, pues me lo dices. Y le dije: No, Raúl, eso nunca te lo voy a decir. Realmente era una persona excelente como ser humano y tengo que darle las gracias.

Aquí me piden que precise fechas... Bueno, el inicio fue en el año 1963; estuve trabajando en la empresa de publicaciones de la Universidad de La Habana hasta el año 1965. De ahí paso a lo que es la *Editores universitaria* hasta que se crea el Instituto, en 1967... No recuerdo las fechas exactamente.

Cuando se crea el Instituto, empiezo a trabajar en 19 y E. Y después surgen las series editoriales, porque no eran editoriales, sino que se llamaban series editoriales.

Empecé a trabajar como jefe de diseño de la editorial-organismo, después de haberlo hecho con *Tony*, con Ayala y con Raúl. No puedo precisar fechas porque es un período que duró hasta el año 1970.

Después paso a trabajar por un tiempo muy corto de tres o cuatro meses en la Editorial *Pueblo y Educación* y, posteriormente, a dirigir el departamento de *Arte y Literatura*, o sea, a integrar el departamento de diseño de *Arte y Literatura*.

Durante toda esa etapa tuve la gran suerte de trabajar con grandes diseñadores a los que les debo una buena parte de mi formación y de lo que hice.

Primero, en la *Editorial universitaria* con Masvidal y con *Tony Évora*; después con Esteban Ayala, que fue el único de nuestros diseñadores que logró pasar un curso en la Escuela del Arte del Diseño del Libro en Leipzig, Alemania —también *Tony*—.

[Alguien interrumpe].

¿En Checoslovaquia? Recuerdo que Esteban se pasaba la vida mencionando a Albert Karp, que era como el Dios de la tipografía.

Para Ayala lo más grande que existía era la tipografía y todo lo que se hacía tenía que tener un sentido y un significado tipográfico, el diseño del libro interior y todo eso. Él fue un excelente maestro.

Y en el caso de Raúl, era una especie de diseñador total, porque manejaba muy bien no solo el concepto del libro interiormente sino, incluso, las imágenes ya trabajadas en las cubiertas.

Esa fue una experiencia muy grande de trabajar con Raúl, con *Tony*, con Ayala y con Masvidal, que de verdad dejaron una huella y supe tomar de cada uno un poco para poder hacer mi trabajo. No sé si alguno de ustedes quiere precisar algo.



Carlos Rubido.
Cubierta de libro



Carlos Rubido.
Cubierta de libro

Francisco Masvidal:
El secreto de la tipografía no está en lo negro, sino en el blanco que hay entre las letras

En esa etapa, aunque la primera cubierta la hice en el año 1964, yo estudiaba todavía en el último año del Instituto de La Habana, y mi padre me entregó una cubierta para que la hiciera sin cobrar.

Es en esos años, 1964-1965, que se les prohíbe a los estudiantes trabajar, cosa que por fin se eliminó recientemente: o estudiabas o trabajabas. Y hasta ahí llegó mi experiencia de diseño en ese momento.

Me llamaron a filas, al Ejército, y al salir —salí un sábado— el lunes siguiente empecé a trabajar en el Instituto Cubano del Libro: eso fue el 31 de enero de 1968. Me acuerdo porque fue el día de mi cumpleaños, o sea, que no pude ni descansar.

La primera experiencia que tuve con el libro fue en *Pueblo y Educación* —ahí estaba el maestro Rivadulla— y aunque

mi padre me había dado clases —había nacido en un mundo de pinceles y de lápices y había visto a mi padre trabajar toda la publicidad en este país: mi padre hacía las campañas de publicidad para la *Coca Cola*, para la *General Electric*, era un *freelance*, o sea, un trabajador no fijo a una agencia publicitaria, sino que tenía su propia agencia y en otra de tractores que, por cierto, estuvo ahí un tiempito Villaverde, que se quejaba porque mi padre lo ponía a limpiar pinceles ¿eh, *Villa?*— y tenía conocimientos mínimos, aprendí en el Instituto del Libro de aquellos años. Tuve profesores. Ya estaban ahí Rivadulla, Rubido y Morante y el viejo Casanueva.

Pero, realmente, los que más me nutrieron y me dieron consejos en los inicios —incluyendo a Eladio— me decían: mira, esto se hace así o *asao*... Estaban los Alpízar, que me enseñaron a trabajar con tipografía. En aquellos momentos la vida era más práctica, había menos teoría.

A la hora de componer un libro había que ir a la imprenta y saber cómo funcionaba un linotipo, cosa de la que se adolece en estos momentos. O sea, nadie sabe. Entregan en una computadora y ¡va para fábrica!, pero no se sabe a la hora de analizarlo cómo se realiza. Por suerte, ya no hay linotipo y se va de la computadora a la plancha. Hemos dado un gran salto, pero hay normas dentro de la tipografía que siguen siendo internacionales.

Por ejemplo, para que una cubierta tuviera una tipografía novedosa en aquella etapa había que cortarla a mano y se pirateaban las fuentes de catálogos y el titular se hacía letrica a letrica. Sí, eso es *letraset* (muestra una imagen), de cuando el Instituto compró algo de tipografía transferible, pero la inmensa mayoría de los trabajos se hacían fotocopiando los alfabetos, letrica a letrica, pero era una gran experiencia porque aprendimos el espaciado entre las letras.

El secreto de la tipografía no está en lo negro, sino en el blanco que hay entre las letras. Ese es el ritmo. Las letras son las notas, pero la candencia, el ritmo, está en el espaciado. Aquí se han olvidado de eso y ponen una al lado de la otra: taca-taca-taca y, cuando usted tiene dos rectas y no le da el espaciado correcto, se pegan.

Cuando usted tiene dos curvas y no le da el espaciado correcto, se pegan también. No es lo mismo una inclinada que una recta. Estas son cosas que se aprenden con el oficio. Hay una frase muy vieja que dice: cortando huevos se aprende a capar... haciéndole eso a los toros... y así aprendimos todos.

También recuerdo que en una etapa de formación —cuando todavía no tenía criterios definidos— y hacía el primer diseño, iba a ver a Raúl y le decía: ¿Qué te parece esto? Raúl respondía: ¡Chico, está bien!, pero mira: el naranja no me gusta. ¡Gracias, Raúl, gracias maestro!, y luego iba para Tony Évora y le preguntaba: ¿Tony, qué te parece esto? ¡Chico, está bien!, pero mira el naranja está logrado, lo que no está logrado es el violeta. Ah, gracias Tony. ¿Ayala qué te parece? Otro tanto. Por eso, que cada cual saque sus propias conclusiones y sus propias experiencias. Tome de cada cual.



Logo colección *Testimonio*

Lo mismo me pasaba con Morante y este me decía: ¡Hay que dibujar! Morante respeta en extremo a Raúl Martínez porque Raúl dibujaba.

Por cierto, tengo una anécdota para Abelardo Estorino: el primer libro que hizo Raúl Martínez en Cuba fue con mi padre y se llama *Cocina al minuto*. Están las ilustraciones de Raúl junto con las de mi padre en ese libro. Perdí la edición. Si alguien la tiene y me la puede donar... aunque ya las recetas no sirven, porque las recetas de Nitza Villapol de aquella época eran con aceite *Oliveite* y ya no sirven.

Tuve la suerte de trabajar con estos maestros. Y otra de las cosas era ir a la imprenta, porque creo que lo más lindo que hay en el mundo no es concebir a un niño sino ver el parto. En Cuba se ha perdido esa tradición. Nadie sabe cómo se entinta una máquina, cuándo está saturada la tinta, porque no se lo dan en las escuelas.

El ISDI prepara formal y teóricamente muy bien a nuestros muchachos, pero a la hora de la práctica y el resultado por qué viene así, no saben. Porque mire, compadre, usted usó mal la tinta o está saturado el color o está en RGB y al pasarlo mecánicamente se echó a perder el diseño. Entonces, continuamente llegan trabajos a la imprenta y llaman a los diseñadores: Oye, *fulano*, esto no se puede hacer. ¿¡Cómo!?! Mandan trabajos sin sangrías, me mandan anuncios que no vienen a la medida, es continuo.

Y, entonces, todo este tipo de cosa se las alerto a los más jóvenes para que no se den cabezazos —yo me di bastantes— y por eso ahora uso gorra... Se me cayó el pelo de los cabezazos. No los atormento más y le cedo la palabra a Morante, que es la cátedra.

[Alguien comenta algo.]

Ahora me has hecho recordar una experiencia de la semana pasada. Yo diseño la portada de un libro y esta tiene un fondo a medio tono, pero bastante bajito. Sin mencionar dónde, pero mi diseño pasó directamente a la impresión y ese fondo no se veía. Y es cuando digo: ¡Señores! En todas las imprentas del mundo primero se hace una prueba que la ve el diseñador y es el que dice: Hay que bajar aquí, hay que subir allá. Creo que hoy día pasa de la computadora a la impresora y cuando se ve mal ya los 5 000 ejemplares están impresos.

Eladio Rivadulla:
Mi trayectoria profesional
ha estado consagrada por más
de seis décadas sin interrupciones
a las artes visuales

Fragmentos

[...]

El creador del Instituto Cubano del Libro (se refiere a Rolando Rodríguez) comenzó al mismo tiempo a organizar múltiples editoriales encomendadas por Fidel Castro en una de sus visitas a la Universidad de La Habana. Sin contar con editores ni conocedores de impresores de libros, creó al mismo tiempo la editorial *Pueblo y Educación* y *Ediciones Revolucionarias* en el Instituto Cubano del Libro, radicado en las calles 1 y 10 en el Vedado.

Ahí comencé a trabajar como diseñador-editor desde la fundación, creando diseños de cubiertas e ilustraciones para la primera editora *Pueblo y Educación* y, al mismo tiempo, como diseñador de sobrecubiertas para *Ediciones Revolucionarias*, sin necesidad de diseñar sus contenidos porque eran libros «fusilados», copias de libros científicos norteamericanos.

Eso se hacía en desarrolladas imprentas radicadas en La Habana, las cuales imprimían libros acreditados por revistas extranjeras.

Empecé al mismo tiempo colaborando y diseñando por amor al arte las cubiertas e ilustraciones de las primeras ediciones de *Gente Nueva*, *Huracán* y *Arte y Literatura*, que carecían de editores y diseñadores. A continuación diseñé integralmente ediciones científico-técnicas, deportivas, de ciencias sociales y para la editorial *Orbe*.



Rafael Morante.
Cubierta de libro



Rafael Morante.
Cubierta de libro

[...]

Mi trayectoria profesional ha estado consagrada durante más de seis décadas sin interrupciones a las artes visuales, plásticas, al diseño integral de revistas, periódicos, cubiertas y contenidos interiores. He realizado ilustraciones científicas, literarias, arquitectónicas y creaciones que son reconocidas como precursoras de diseños de carteles cinematográficos, a partir de inventivas personales, de diseños impresos en serigrafías creadas desde el principio de la década de 1940, continuadas en

1950 y sostenidas y desarrolladas mediante los primeros carteles y las vallas ideológicas de la Revolución Cubana y de películas socialistas desde principios de enero de 1959, algo sin precedentes cubanos e internacionales.

[...]

Uno ha tenido muchas satisfacciones, a veces, con poder transmitir esta experiencia a distintos compañeros que vinieron a trabajar en el Instituto del Libro y no tenían formación.

Me preguntaron en una ocasión acerca de dos personas que no habían tenido la suerte de que otros diseñadores los consideraran y los enseñaran. Voy a mencionar a dos personas: Alfredo Montoto, que me ha dado una gran satisfacción ver que al pasar el tiempo es uno de los mejores diseñadores del Instituto Cubano del Libro y de *Letras Cubanas*, donde trabaja, y Carmen Padilla, a quien ustedes nombraron diciendo que era la única mujer —lo cual no es tan así—.

Tenemos presente también a Pablo Pacheco y lo que hizo por el diseño: primero lo estrenó y luego lo continuó. Él invitó a diseñadores de distintos países a que vinieran a dar conferencias en el Instituto del Libro. Eso

por un lado y, por otro, preparaba también exposiciones de las cubiertas y de los trabajos de los diseñadores.

[...]

Rafael Morante: Tuve la suerte enorme, inmensa, de trabajar en la OTPLA con Raúl Martínez

Prefiero explicar las láminas que traje una a una y, después, su trayectoria. Creo que lo más importante es la obra. Resulta que en el año 1959 había gente que quería tener su editora. El primer libro que hice en el 59 está hecho para un hermano de Martín Fox, el dueño de *Tropicana*, quien quería montar una editorial.

Para el premio Casa de las Américas del año 1966 se hizo un pequeño concurso, se invitó a cuatro, cinco o seis diseñadores y lo gané e hice la colección completa que integraron seis títulos. Recuerdo entre ellos *Las ceremonias del verano*, de Marta Traba, la novelista argentina, y *Los años duros*, de Jesús Díaz. Todos estaban ilustrados. El libro *Richard trajo su flauta y otros argumentos* lo hice estando en la revista *Cuba*. Creo que debe ser uno de los primeros de Nancy Morejón y estaba dedicado a Richard Egües.

Este libro, *El desafío americano*, ya en el Instituto del Libro, en ese momento causó un gran revuelo a nivel mundial. Este sobre Viet Nam me gusta mucho. No teníamos computadora —no existía aquí ni en ningún lugar— y para conseguir el efecto tridimensional confeccioné una maqueta y luego hice la fotografía. Ya en esta época trabajaba en *Ciencias Sociales*, que en aquel momento estaba dirigida Eduardo Gispert, y tuve que hacer muchos libros —yo encantado, además— sobre Viet Nam, porque tenía una relación muy estrecha con Melba Hernández,



Rafael Morante / 1959
Cubierta de libro

Rafael Morante.
Cubiertas de dos libros de la
colección sobre Viet Nam



quien dirigía todo lo que tenía que ver con ese país; había un contacto muy directo con ella. Este libro, creo, salía semanalmente o algo así. Era una colección muy grande y lo que se hizo fue coger un soldado norteamericano y cambiarle los colores. Hay además una anécdota interesante. Un día estábamos reunidos en *Ciencias Sociales* y llegó el agregado cultural de la Embajada de Viet Nam —estaba la guerra en su momento de mayor efervescencia y de ferocidad incontrolada— y él dijo que no le gustaba la cubierta porque los soldados americanos no podían ser bonitos.

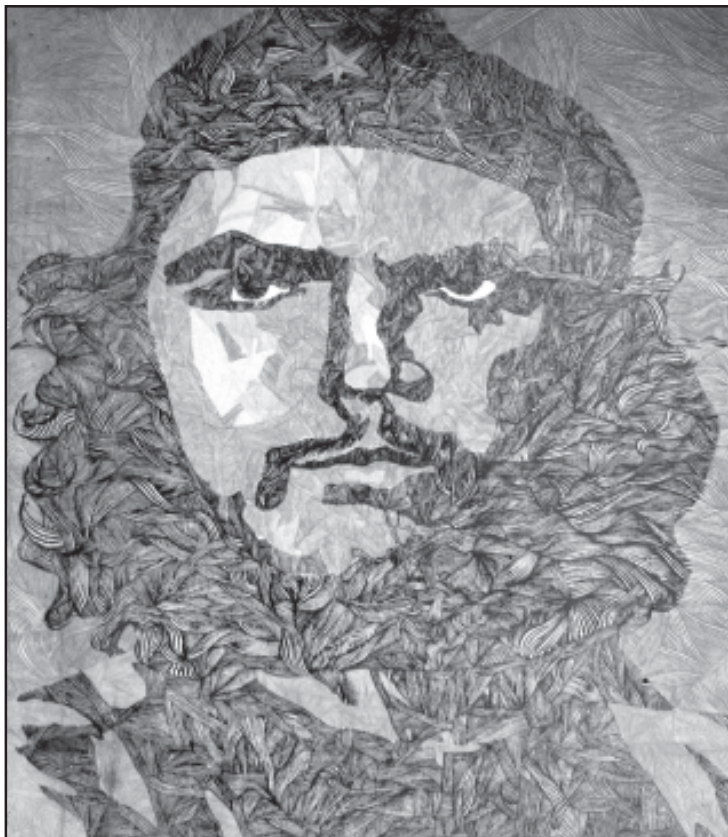
Esta es otra colección que también tiene su historia y a mí me gusta mucho (la muestra). Está hecha con cartulina de bagazo de caña, que es lo que teníamos en ese momento para trabajar y unos pedacitos de cromo que se pegaban en la cubierta. La serie dejó de salir... y era interesante, aunque imprimir en esa cartulina era como hacerlo en papel de lija o algo por el estilo. Dejó de hacerse con este diseño porque los trabajadores de la imprenta dijeron que era mucho trabajo pegar esto —que no estaba pegado completamente, sino por una esquina nada más— y hubo que cambiar el diseño y demás.

Un experimento muy interesante que se hizo en este libro *Aquí Sorge desde Tokio*, con la cubierta impresa en cartulina de bagazo y la tripa en papel Kraft, papel de estraza, de cartucho. Si se fijan, el texto del libro empieza en la cubierta y ya, inmediatamente, continúa en la primera página.

Está ilustrado. Tiene toda la información que suelen traer los libros en la contracubierta, donde anuncia un próximo volumen que va a salir y que no salió nunca, escrito por Walter Schellenberg, uno de los capos del espionaje nazi. En una página interior, al final, estaba el machón, es decir, quién fue el diseñador. La editora de este libro fue Marieta Suárez, quien todavía está trabajando.

Este libro es de Raúl Valdés Vivó, *Embajada en la selva*, y eso me motivó después a hacer toda una serie muy larga de «selvas». Esta última lámina es una versión dibujada de la foto de *Korda*, para un libro de un formato bastante grande —cuadrado, además— de documentos del *Che*, que no tiene —porque no hacía falta— título en la cubierta. El título viene atrás también.

Ahora, la historia breve de todo esto es que yo originalmente venía de la publicidad y tuve la suerte enorme, inmensa, de trabajar en la OTPLA con Raúl Martínez, quien era el director artístico, con Abelardo Estorino y con Luis Martínez Pedro, el dueño de la agencia. De ahí pasé a otros lugares y finalmente acabé en el ICAIC. Del ICAIC fui para la revista *Cuba* y luego entré de lleno en el diseño del libro. Esa es mi historia, «brevísimamente».



Rafael Morante / 1969
Cubierta de libro

Hablando de Raúl Martínez

Testimonio de Abelardo Estorino en Jueves del Diseño

La presencia de Raúl Martínez en los espacios del *Jueves del Diseño* fue una constante. En las imágenes que proyectamos cuando hablamos de *Lunes de Revolución*, de la revista *Cuba*, del diseño del libro y cada vez que nos referimos a alguna de las facetas del diseño gráfico cubano ha estado siempre Raúl, pero hubo una jornada específica que le dedicamos en el marco del diseño del libro, ámbito donde trabajó muchos años. Nadie mejor para hablarnos de él que Abelardo Estorino, quien fue su compañero y amigo durante muchos años. ¡Tantos que no quiero sacar la cuenta!

Abelardo Estorino: Raúl fue un artista de amplio espectro

Estaba muy preocupado porque lo que dijera de Raúl Martínez quedara bien y empleé muchas horas en escribir algo. En la computadora busqué información, imágenes, me preocupé por sus períodos y, entonces, lo tenía todo en unas páginas dentro de una carpeta. Cogí la carpeta, un CD donde había hecho las ilustraciones que se van a pasar por ahí y suponía que había puesto las páginas ahí, pero solo había unas hojas que son sobre una conferencia del teatro en no sé qué momento. Vine para acá y cuando abrí no encontré nada.

Por lo tanto, tengo que hacer algo que no me gusta, que es improvisar. Le había dado un título que me parecía bien: «Raúl Martínez: un artista de amplio espectro». Amplio espectro porque Raúl, menos la escultura, creo que trabajó con todos los otros medios.

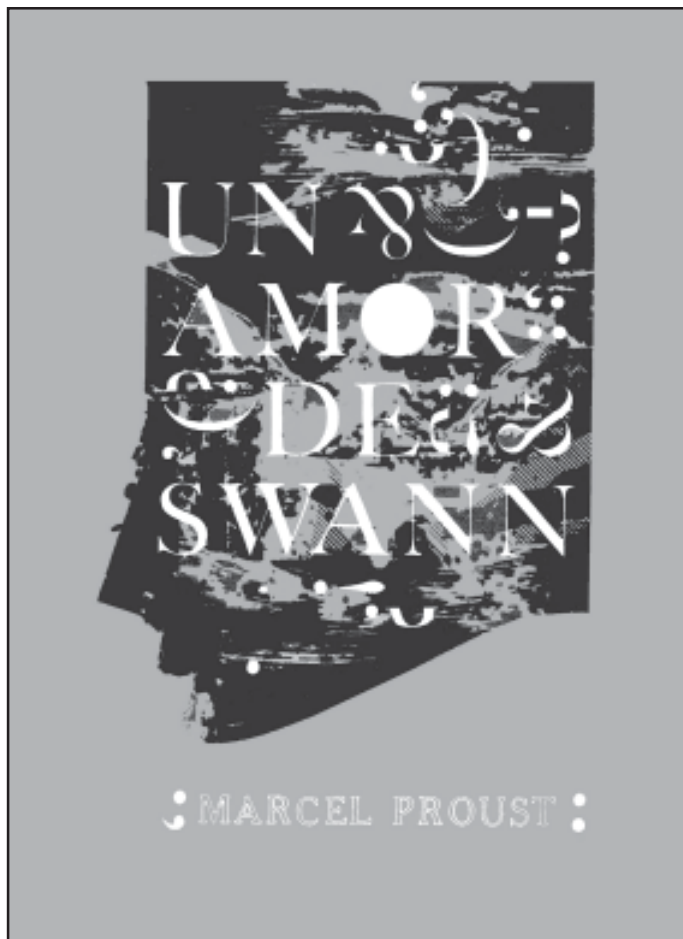
Trabajó, en primer lugar, en diferentes soportes, diferentes maneras de pintar y todo parte de un viaje que hizo a Chicago alrededor del año 1953, me parece. En Chicago estaba el Instituto de Diseño, donde había profesores llegados de Alemania durante la II Guerra Mundial y estaban allí en ese Instituto que ustedes seguramente conocen. A Raúl le costó mucho trabajo conseguir dinero para hacer ese viaje. Entonces, sobre azulejos blancos pintó flamboyanes.

Los flamboyanes se vendían muy bien, a las señoras les gustaba tenerlos en la casa y los compraban. Con flamboyanes y otros cuadros que

vendió escribió al Instituto de Diseño. Sacó la cuenta de todo lo que le costaba, obtuvo la cantidad, recogió parte de un dinero que él tenía en su trabajo, que era un tanto por ciento que se iba guardando, y con eso pagó la matrícula e hizo el viaje. Llegó allí y tomó un curso básico, en el cual pasaba por distintas etapas y medios: la fotografía, que le interesó mucho, y el diseño. Tuvo oportunidad también de ver a los grandes pintores en el Museo de Chicago, donde se asombró al encontrar los trabajos de Seurat. Eran muy pequeños y él pensaba que eran grandes cuadros. Se sorprendió con el cuadro que se titula *Una tarde de domingo en el bosque*, o algo así, que es un cuadro puntillista donde hay unas señoras con sombrillas.

Bueno, todo eso lo transformó de manera tremenda. Cuando vino, necesitaba trabajar y no se podía poner a pintar. Él conocía a Martínez Pedro desde antes y fue allí a ponerse a disposición de él. Trabajó en publicidad durante mucho tiempo; hacía anuncios para *Tropicana*, otros que se publicaban en *Bohemia* de la cerveza *Hatuey*, creo. Conoció a Odalys Fuentes, quien era modelo, y Morante debe acordarse de esa época y de Buznego, que era el que hacía las fotografías. Raúl iba y dirigía las fotos. Hizo todo ese tipo de trabajo.

Compartía su trabajo con sus momentos para pintar. Él siempre tuvo un gran tesón y un gran interés por el arte. Desde pequeño le gustaba pintar y se iba con su padre hasta la Quinta de los Molinos. Allí pintaba los pequeños paisajes que eran casi falsos, porque aquello era un terreno cercado donde había muchos árboles y estanques, no había río, pero la imaginación convertía aquello en paisajes. Expuso en el Círculo de Bellas Artes o algo



Raúl Martínez / 1963
Cubierta de libro



Raúl Martínez / 1963
Cubierta de libro

así y uno de esos dibujos le valió un premio o una mención —no recuerdo bien—, pero eso le ganó el respeto de su familia, que hasta ese momento pensaba que él perdía el tiempo pintando.

De ahí siguió pintando, cambió el paisaje con otras figuraciones un poco más ingeniosas, más creativas, hasta que llegaron *Los Once*. Con *Los Once* —a quienes había conocido en el momento de llegar de Chicago— empezó su etapa abstracta. Alguien dijo alguna vez, cuando empezó a pintar héroes, que era oportunismo de su parte. Creo que era una persona que tenía una constante preocupación por encontrar formas nuevas, formas que le satisficieran, porque no estaba contento nunca con lo que hacía.

Pienso que un artista que cree que ha llegado y que lo tiene todo en la mano, no es un gran artista. Si uno se queda siempre pensando que eso podría arreglarse un poco más es la única forma de llegar a hacer algo que tenga algún valor o mucho valor. Con *Los Once* trabajó y seguía todo el tiempo trabajando, porque la pintura en ese momento no le daba para vivir. Tenía que vivir del diseño de algunas cosas. Luego vino la fundación del Instituto del Libro —como han dicho otros compañeros ante-

riormente— y hubo otros lugares donde trabajó, donde hizo estos trabajos que he copiado —mal copiados—. Quería decir algo: no tuvo la suerte de tener computadora, nadie las tenía.

Todo lo hizo como dijo alguien, que se recortaban los alfabetos. Yo trabajé en eso. Me entregaban un diseño e iba colocando las letras hasta, por ejemplo, formar la palabra *Bacardí* o la que fuera. Él compartió todo esto durante mucho tiempo y eso no le impidió ser un gran artista y ser también, creo, un buen diseñador.

Quisiera que ustedes vieran estos trabajos para que valoraran eso y apreciaran todas las cosas que investigó durante su trabajo; que fue incansable. Había momentos en que se quedaba como vacío, ¿no? Enton-

ces, fumaba mucho, se preocupaba. Yo lo veía como deprimido hasta que de pronto había una idea que le surgía y cogía soportes baratos —cartulinas, papeles— y empezaba a trabajar ahí hasta que encontraba que algo tenía un valor para él y entonces empezaba a usar lienzo, papel, cartulina... un soporte que se llamaba *masonite*. Eso ya no existe; era un cartón duro, casi tabla, era un cartón muy especial porque no era...

[Alguien habla fuera de micrófono].

¡Ah!, eso creo que es ya dentro del Instituto del Libro, pero no sé qué colección será. ¡*Dragón!*, puede ser. Ese fue un afiche que hizo para el ICAIC cuando se celebraba algo sobre Camilo.

Preparó varios proyectos porque el Instituto del Libro le pidió hacer unos afiches en homenaje a Dora Alonso, Carpentier, Retamar y no sé cuántos más.

Este es un cartel que se hizo para una exposición de pintura cubana y ahora ese cartel está por Holanda, me dijeron, porque fue primero a una exposición de pintura cubana en Canadá y luego pasó para allá. Eso es una obra mía —llena de colorido como ven—.

Y esa es otra donde utiliza los medios abstractos. Ese es el cartel de Fernández Retamar, que les decía. Esta es la portada de *Los cuentos fantásticos*. Este es un libro de Graziella Pogolotti que se llama *Teatro cubano* y eso está en la contraportada. Esa es la portada de un disco. Lo que está manuscrito lo escribió [Noel] Nicola. Como le fascinaba la tipografía en muchos momentos usó —únicamente—...

[Alguien habla fuera de micrófono].

Él tiene una serie de collage que se llama *De la conquista*, que hizo de esa manera, es decir: imprimía algunos gráficos —grabados o algo así— y los montaba sobre la cartulina y además pintaba en la cartulina.

[Alguien habla fuera de micrófono].

Sí, es la primera edición. Tiene varios trabajos sobre el teatro en una colección. Está este y otro sobre el teatro de la crueldad, que no era fácil



Raúl Martínez.
Cubierta de libro



Raúl Martínez.
Cubierta de libro

reproducirlo porque está gastado un poco el color y no se iba a ver. También hizo esto con los acetatos; buscó lo que él llamaba «fichas», es decir, dibujaba encima de la fotografía algunas figuras. El libro que se titula *Un pueblo entero* está trabajado de esa manera. Ese guajiro se puede encontrar en muchos cuadros y en muchas cosas.

Raúl trabajó toda su vida, incansablemente. Leía mucho, era un diseñador que considero asombroso porque se leía el libro que fuera a diseñar, previamente y, además, utilizaba el diseño para destacar lo que había leído.

Me asombro y estoy molesto con dos cosas: con una que está detrás de mi casa que se llama «El patio de la gorda», donde Sara González da conciertos y otras veces lo alquilan para cumpleaños y, entonces, los sonidistas —que son las personas que más odio en el mundo— van desde muy temprano, ponen el sonido alto a todo lo que da... La parte de atrás de mi casa da a ese lugar y tengo que cerrar todas las puertas para no volverme loco y lo otro que me molesta

mucho son los diseñadores de revistas que no piensan en que se van a leer los artículos que están ahí, sino que la gente la vea como si fuera una cuestión plástica. Encima de un negro ponen una letra blanca de 12 puntos y —no sé si será que estoy muy viejo y ya no veo bien—, pero no puedo leer esos artículos. Cuando tenga una oportunidad se lo voy a decir a las personas que dirigen las revistas a ver si me hacen caso y me permiten leer algunas cosas que me interesan.

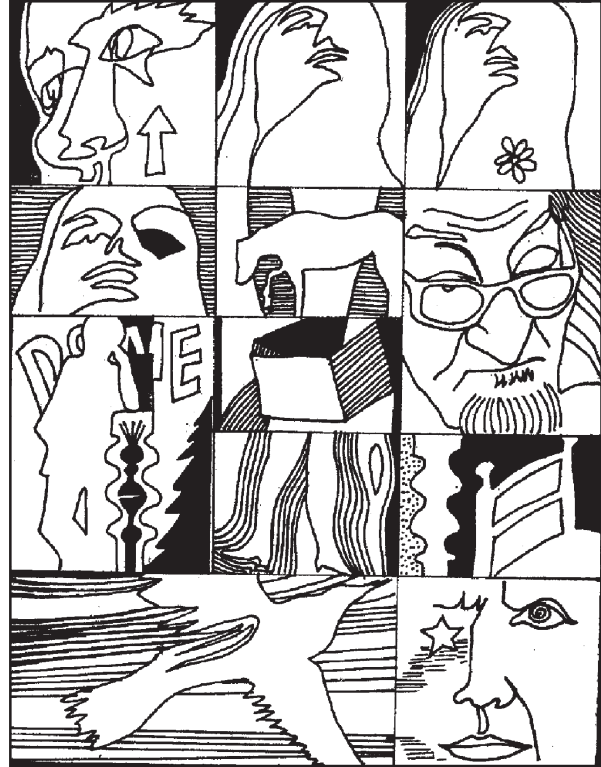
Bueno, pueden hacerme las preguntas que quieran.

[Alguien hace una pregunta que no se entiende].

Voy a contar una anécdota de Raúl de cuando estaba en Chicago. El trabajo que él consiguió para poder pagar la vivienda, la matrícula, las clases, el viaje y todo era en una tienda muy importante, una tienda de gran mercado, de mucha calidad. Su trabajo consistía en ir al almacén y buscar la mercancía que había que entregar en los distintos departamen-

tos e hizo amistad con una persona que trabajaba en ese almacén. Entonces Raúl le dijo: Yo soy de Cuba. Y le dijeron: Ah, sí, sí, esa es una parte que tenemos en el Mar Caribe. No, dijo Raúl, eso es una isla independiente y le dicen: No, está equivocado, ese es un estado de los Estados Unidos. No sé en qué terminaría la discusión.

También sé que sufrió mucho en Chicago porque el invierno es terrible, el frío, y le dicen «la ciudad de los vientos», pero cuando empezó la primavera contaba que era una maravilla. Una vez que se iba la nieve empezaban a surgir los capullos. Cuando él iba a venir nos pusimos de acuerdo y fui desde Miami hasta Chicago en guagua. Estaba aterrorizado porque Raúl no estuviera en la terminal esperándome, pero estaba allí. Entonces fuimos al lago que estaba lleno de bañistas en las orillas y le dije: ¡Mira, todo el mundo se está bañando! Me quité la ropa, me quedé en calzoncillos y salté, pero conforme salté para adelante salí hacia detrás porque era agua helada.



Raúl Martínez.
Ilustración
de *Cuentos fantásticos*

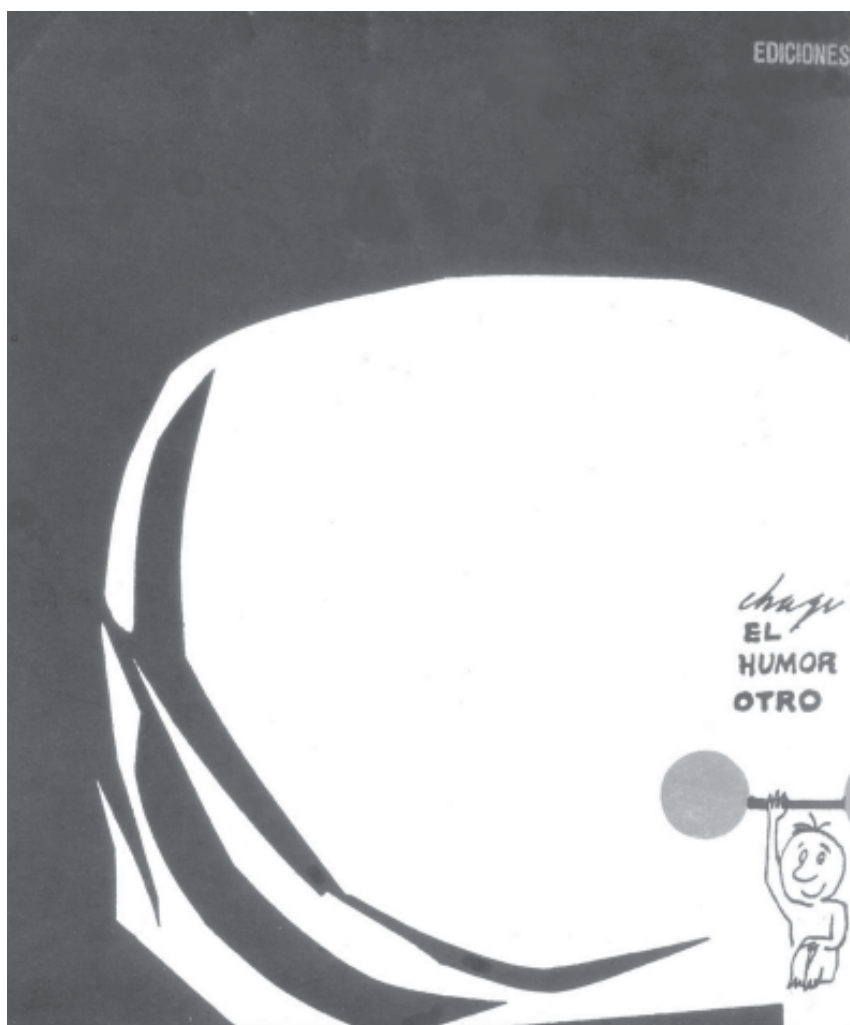
Pepe Menéndez: Me acabo de dar cuenta ahora, pero no sé si todos han hecho conciencia de ese hecho. Nosotros los diseñadores siempre estamos muy preocupados por el lugar que ocupamos en el concierto de las artes visuales en Cuba. Resulta que Raúl Martínez fue el primer artista merecedor del Premio Nacional de Artes Plásticas en el año 1994. Tuve el grandísimo honor de diseñar el diploma.

No sé si todos hemos hecho conciencia de que al obtenerlo Raúl, lo estaba obteniendo simultáneamente un pintor clásico de pincel y lienzo y un diseñador gráfico. No siempre se recuerda eso, pero no creo que el jurado al premiarlo lo haya hecho de espaldas a su extraordinaria obra como diseñador. Seguramente lo hizo en consideración a su extraordinaria obra múltiple.

Héctor Villaverde:

Como les prometí desde el primer *Jueves del Diseño* aquí no va a haber clausura. Simplemente, quiero darles las gracias por todo lo que se ha hablado, por todo lo que se ha dicho.

Raúl Martínez.
Cubierta de libro



Lista de testimoniantes:

- 1. Abelardo Estorino.** Unión de Reyes, 1925. Dramaturgo, crítico y escritor.
- 2. Adelaida de Juan.** La Habana, 1931. Investigadora, crítica de arte y profesora universitaria.
- 3. Alfredo González Rostgaard.** Guantánamo, 1943-La Habana, 2004. Diseñador gráfico.
- 4. Alfredo Guevara.** La Habana, 1925. Fundador del ICAIC.
- 5. Ana María Muñoz Bachs.** Editora.
- 6. Antonio (Tony) Évora.** La Habana, 1935. Diseñador gráfico.
- 7. Antonio (Tony) Fernández Reboiro.** Nuevitas, Camagüey, 1935. Diseñador gráfico.
- 8. Antonio (Tony) Piñera.** Periodista, 1953.
- 9. Antonio Pérez (Ñiko).** La Habana, 1941. Diseñador gráfico.
- 10. Carlos Rubido.** Alquizar, 1942. Diseñador gráfico.
- 11. César Mazola Álvarez.** La Habana, 1939. Diseñador gráfico.
- 12. Cristina Figueroa Vives.** La Habana. Curadora.
- 13. Eduardo Muñoz Bachs.** Valencia, España, 1937-La Habana, Cuba, 2001. Diseñador gráfico.
- 14. Eladio Rivadulla.** La Habana, 1923. Diseñador gráfico.
- 15. Enrique de la Uz.** La Habana, 1944. Fotógrafo.
- 16. Fabián Muñoz Díaz.** La Habana, 1973. Diseñador gráfico.
- 17. Faustino Pérez Organero.** Banes, 1942. Diseñador gráfico.
- 18. Fayad Jamís.** Zacatecas, México 1930-La Habana, Cuba, 1986. Poeta, escritor y diseñador gráfico.
- 19. Félix Beltrán.** La Habana, 1938. Diseñador gráfico.
- 20. Francisco Masvidal.** La Habana, 1947. Diseñador gráfico.
- 21. Germán Piniella Sardiñas.** La Habana, 1935. Escritor y periodista.
- 22. Guiomar Venegas Delgado.** Casilda, 1952. Crítica de arte, curadora y guionista de TV.
- 23. Héctor Villaverde Afú.** La Habana, 1939. Diseñador gráfico.
- 24. Jorge Martell.** La Habana, 1948. Diseñador gráfico.
- 25. Jorge Rodríguez Bermúdez.** Ranchuelo, Villa Clara, 1944. Investigador, crítico de arte y profesor universitario.
- 26. José (Pepe) Menéndez Sigarroa.** La Habana, 1966. Diseñador gráfico.
- 27. José Gómez Fresquet (Frémez).** Regla, La Habana, 1939-La Habana, 2007. Diseñador gráfico.
- 28. José Manuel Villa (Villita).** La Habana, 1939. Diseñador gráfico.
- 29. José Papiol Torrent.** La Habana, 1933. Diseñador gráfico.
- 30. Leandro Estupiñán.** Escritor y periodista.
- 31. Lesbia Vent Dumois.** Cruces, Cienfuegos, 1932. Grabadora, pintora y curadora.

- 32. Marcos Tulio Sánchez.** Amigo de Rostgaard.
- 33. Mercedes Carrillo Guerrero (*Pucha*).** Bauta. Escritora.
- 34. Nelson Ponce Sánchez.** La Habana, 1975. Diseñador gráfico.
- 35. Olivio Martínez.** Villa Clara, 1941. Diseñador gráfico.
- 36. Pedro de Oraá Carratalá.** La Habana, 1931. Escritor, poeta, pintor y diseñador gráfico.
- 37. Rafael Enríquez Vega.** La Habana, 1947. Diseñador gráfico.
- 38. Rafael Morante.** Madrid, España, 1931. Diseñador gráfico.
- 39. Raúl Martínez.** Ciego de Ávila, 1927 - La Habana, 1995. Diseñador gráfico, pintor y fotógrafo.
- 40. René de la Nuez.** San Antonio de los Baños, 1937. Dibujante humorístico y pintor.
- 41. Rolando de Oraá Carratalá.** La Habana, 1933. Diseñador gráfico.
- 42. Rolando Rodríguez García.** Santa Clara, 1940. Profesor, historiador y fundador del Instituto Cubano del Libro.
- 43. Sara Vega.** La Habana, 1956. Investigadora y especialista del ICAIC.
- 44. Teresa Crego.** Profesora universitaria.
- 45. Umberto Peña.** La Habana, 1937. Diseñador gráfico, pintor y grabador.
- 46. Víctor Casaus.** La Habana, 1944. Poeta, escritor y cineasta.

Bibliografía:

Alonso Fajardo, Luis: *Cómo hacer un anuncio*. La Habana: Seoane Fernández y Cia, 1957.

Diccionario técnico de las Artes Gráficas. La Habana: Empresa Consolidada de las Artes Gráficas, 1976.

El Cartel de cine cubano 1961-2004. Madrid: Editorial El Gran Caid S.L, 2004.

Frick, Richard: *El cartel tricontinental de solidaridad*. Berna: Editorial Comedia, 2003.

Menéndez, José (Pepe): *Apuntes para una cronología del Diseño Gráfico en Cuba*. La Habana: Catálogo Exposición Cubagráfica, 2007.

Moholy-Nagy, Lászlo: *La nueva visión y reseña de un artista*. La Habana: Edición Revolucionaria, 1966.

Rodríguez Bermúdez, Jorge: *La imagen constante: el cartel cubano del siglo XX*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000.

Weill, Alain: *L'Affiche dans le monde*, Barcelona: Industria Gráfica, S.A, 1984.



Índice onomástico

- Abela, Eduardo, 27
Abelenda, Berta, 226, 227, 228
Abreu, Lázaro, 219, 220, 221, 231
Acevedo, Bertina, 174
Acíbar, Rubén, 90
Acosta, Gladys, 198
Aguilar, Roger, 79, 86
Aguirre, Mirta, 62, 85, 95
Ajuria, Lidia Manuela, 109, 209
Alcántara, Pedro, 163
Allende, Salvador, 183, 191, 195
Alonso Fajardo, Luis, 66
Alonso, Alicia, 95, 108
Alonso, Dora, 267
Alonso, Fernando, 108
Alonso, Manolo, 112
Alpízar, Reinaldo y Clodomiro, (Hermanos Alpízar), 243, 256
Álvarez Baragaño, José, 76
Álvarez, Eufemia, 197, 198
Álvarez, María Angélica (*Pussy*), 137, 198, 202, 203
Álvarez, Santiago, 33, 121
Amador, Aldo, 118
Ana María vea Muñoz Bachs, Ana María
Angulo, Nancy, 99
Ansermet, Ernest, 187
Arango, Gustavo, 241
Arau, Alfonso, 76, 103
Arcocha, Juan, 76
Arguedas, Antonio, 245
Armada, Santiago (*Chago*) vea *Chago*
Aulet, Beatriz, 203
Ávila René, 118
Ayala, Esteban, 59, 103, 163, 166, 203, 242, 247, 248, 254, 255, 257
Ayón, Félix (*Felito*), 145, 148, 157, 165, 251
Ayús, Juan, 203
Azcuay, René, 29, 34, 35, 46, 109, 118, 122, 128, 138, 158, 159, 242
Bachs vea Muñoz Bachs, Eduardo
Bass, Saul, 27, 44, 45, 48, 73, 131
Batista, Fulgencio, 59, 63, 66, 89, 90
Beauvoir, Simone de, 68, 76
Beltrán, Félix, 23, 48, 59, 97, 144, 145, 146, 150, 152, 158, 165, 165, 198, 251
Ben Barka, 219
Benguría, Sonia, 112
Bermúdez, Jorge R., 55, 58, 200, 218, 220, 223, 224n., 234, 238
Blaquer, Marta, 239
Bola de Nieve (Ignacio Villa), 93
Borges, Jorge Luis, 65
Boza, Juan, 79, 86
Bracamonte, José, 162
Breton, André, 62
Brouté, Jacques, 62, 63, 65, 73
Cabrera Infante, Guillermo, 65, 67, 76
Cabrera, Luis, 243
Cámara, Enrique, 198
Campos, Agustín, 253

Cancio, Alberto, 243
Canet, Antonio, 245
Cannitzer, Luis, 163
Cañas, Iván, 181, 185
Capablanca, José Raúl, 188
Capote, Hugo, 252
Carmona, Darío, 183
Carpentier, Alejo, 251, 267
Carrillo Guerrero, Mercedes, 189, 190
Carruana, Jorge, 121
Casado, Mercedes, 235
Casal, Sara, 170
Casanueva, Roberto, 243, 254n., 256
Casaus, Víctor, 54, 67, 142, 144, 190
Casey, Calvert, 166
Castellanos, Orlando, 167n.
Castro, Fidel, 56, 57, 66, 69, 161, 192, 197,
198, 205, 207, 217, 219, 239, 240, 241,
242, 245, 246, 247, 248, 259
Centeno, Roberto, 199
César, vea César Évora
Chagall, Marc, 27
Chago, 69
Chaplin, Charles, 132,
Charlot, 70
Chávez, Rebeca, 109, 176, 209
Chéjov, Antón, 76
Chessex, Luc, 181, 185, 187, 188n., 209
Chinique, Jorge, 179
Chwast, Seymour, 44, 73
Cienfuegos, Camilo, 66, 108, 267
Cienfuegos, Osmany, 158, 219, 220
Coll, Néstor, 29
Conte, Antonio, 185n.
Corrales, Raúl, 172, 173
Coucedo, Andrés, 244
Crego, Teresita, 78, 86, 91, 109
Cruz, Carlos, 163
Cruz, Celia, 35
Cruz, René de la, 90
Cummings, E.E., 70
Cutillas, Miguel, 79, 83, 140, 203
Damián, Ignacio, 128, 129
Davis, Ángela, 195
Delarra, José, 199
Delgado, Nicolás, 180
Desnoes, Edmundo, 42, 157, 166, 199, 203
Díaz Gámez, Carlos, 79, 80, 83
Díaz, Alberto vea *Korda*, Alberto
Díaz, Ángel, 209
Díaz, Jesús, 261
Diego, Eliseo Alberto (*Lichy*), 186
Dimas, Jorge, 128, 129
Domenech, Joel, 241
Doré, Gustavo, 89
Douglas, Euric, 222
Durán, Luis, 162
Durero, Alberto, 66
Egüez, Richard, 261
Eiriz, Antonia, 69, 188
Eisenhower, Dwight D., 235
Eisner, Will, 27
Eloy, Julio, 29, 34, 129
Emeria vea Verde, Emeria

Engels, Federico, 240
Enríquez, Rafael, 218, 227, 231, 233
Escalante, César, 192
Escardó, Rolando, 76
Escobar, Froilán, 182, 186
Estorino, Abelardo, 239, 258, 264
Estupiñán, Leandro, 54, 55, 61n.
Évora, Antonio (*Tony*), 44, 46, 67, 70, 71,
72, 73n., 77, 86, 103, 144, 145, 165, 166,
219, 220, 224, 241, 244, 247, 253, 254n.,
255, 257
Évora, César, 73

Fabián vea Muñoz Díaz, Fabián,
Feijóo, Samuel, 170n.
Felguerez, Manuel, 163
Fernández Reboiro, Antonio (*Tony*) vea
Reboiro
Fernández Retamar, Roberto, 251, 267
Fernández Rodríguez del Rey, Luis Manuel
vea *Pirole*
Fernández, Ernesto, 172, 173, 180
Fernández, Jesse A., 73
Fernández, Luis, 145, 148
Fernández, Octavio, 251
Fernández, Pablo Armando, 75, 76
Ferrer, 170
Figueredo, Roberto, 198
Figueroa Vives, Cristina, 49
Figueroa, José Alberto, 181, 182
Fillo, 102
Flores, Modesto Braulio, 180
Forjans, Jesús, 137, 221, 222, 228

Foster, Harold, 27
Fox, Martin, 261
Franco, Francisco, 134
François, André, 27
Frank, Robert, 185, 186
Franqui, Carlos, 55, 56, 60, 61, 72
Frascara, Jorge, 45n.
Frémez (José Gómez Fresquet) 19, 37, 38,
79, 97, 98, 108, 172, 174, 177, 209, 220,
221
Frómata, Gilberto, 179
Fucik, Julius, 108
Fuentes, Enrique, 209, 211
Fuentes, Odalys, 265
Fukuda, Shigeo, 45n.
Fundora, Orlando, 205

Galbe, José Luis, 167
García Cabrera, 43
García Fresquet, Luis (*Chamaco*), 179
García Joya, Mario (*Mayito*), 76, 142, 172,
173, 209
García Lorca, Federico, 62
García Mesa, Héctor, 131
García, Clara, 198
García, Daysi, 198, 230
García, Raymundo, 198
Gaytón, Silvio, 118
Gispert, Eduardo, 261
Glasser, Milton, 27, 44, 73
Goethe, Johann Wolfgang von, 77
Gómez, José Antonio, 198
Gómez, Máximo, 244

González Bermejo, Ernesto, 176, 183
González Freyre, Eulalio, 99
González Rostgaard, Alfredo Juan vea
Rostgaard
González, Heriberto, 109
González, Reynaldo, 98, 131
Goodman, Benny, 27
Górka, Wiktor, 206
Gory vea López Marín, Rogelio
Guerra, Félix, 182, 186
Guerra, Ramiro, 79, 84
Guerrero, Roberto, 19, 66, 69, 79, 80, 83,
172, 174, 177, 178, 189, 190, 191, 203
Guevara, Alfredo, 35, 54, 55, 56, 58, 61,
112, 141
Guevara, Ernesto *Che*, 102, 109, 136, 150,
176, 182, 187, 204, 205, 209, 220, 224, 225,
226n., 229, 231, 233, 241, 248, 250, 263
Guillén, Nicolás, 157, 169, 170, 191
Guingui vea Muñoz Ordoqui, Eduardo
Gutiérrez Alea, Tomás (*Titón*), 42n., 133
Gutiérrez Serrano, Raúl, 37n., 101, 253n.

Haya, María Eugenia (*Marucha*), 209
Hernández, Andrés, 245
Hernández, Melba, 215, 261
Hernández, Miguel, 62
Herrera Ysla, Nelson, 112
Herrera Zapata, Julio, 144, 145, 146, 147,
148, 165, 166

Ibarra, Jorge, 203
Inclán, Clemente, 140

Infante, Pedro, 111
Ionesco, Eugène, 76

Jamís, Fayad, 97, 166, 167, 169, 170
Jané, Pablo, 101
Jara, Víctor, 146
Jimeno, Isavel, 162, 163
Jodlowski, Tadeusz, 44, 103
Juan, Adelaida de, 20, 91, 95, 101
Juanes, 193
Juanita vea Marcos, Juanita

Kafka, Franz, 62
Kanevsky, Iván, 134
Kapr, Albert, 255
Katzumie, Masaru, 73
Kennedy, John F., 235
Klee, Paul, 27
Konstantinov, 240
Korda, Alberto, 37, 66, 88, 172, 173, 181,
187, 225, 226, 231, 233, 247, 248, 250,
263
Korda, Luis, 66
Kropotkin, Pietr, 62
Kurosawa, Akira, 37

Labañino, Pablo, 79
Labrada, 198
Lam, Wifredo, 157
Le Parc, Julio, 158, 161, 163, 212
Leal, César, 79
Lecuona, Ernesto, 73
Leiseca, Marcia, 203

Lenica, Jan, 44, 73
Lenin, Vladimir Ilich, 240
Lennon, John, 229
León, Argeliers, 84
Lezama Lima, José, 43n., 62, 157, 170
Lissitzky, El, 74
Lizama, Aldo, 252
Llanusa, José, 240, 241
Llopiz, Laura, 54
Lockwood, Lee, 248
López Castro, Rafael, 162
López Marín, Rogelio, (*Gory*) 185
López, César, 167
López, Holbeín, 115, 117, 128
Lubalin, Herb, 44, 73
Lucci, José, 68, 117, 140
Luis, Justo, 145
Lumumba, Patricio, 231
Lutz, Hans Rudolf, 179, 181

Maccio, Rómulo, 158
Maceo, Antonio, 67
Machadito, 247
Maiakovski, Vladímír Vladimírovich, 62, 188
Malevich, Kazimir, 64
Marais, Jean, 32
Marcos, Juanita, 29, 129
Marín, 79, 83
Martell, Jorge, 208, 211
Martí, José, 62, 66, 67, 105, 193
Martin, David Stone, 44
Martín, Isidro, 43n.
Martínez Furé, Rogelio, 84
Martínez Pedro, Luis, 37, 64, 101, 170, 263, 265
Martínez Sopeña, René, 243
Martínez Villena, Rubén, 68
Martínez, Ángel, 108
Martínez, Olivio, 29, 48, 83, 192, 196, 197, 198, 200, 220, 221, 228, 231, 232, 233, 234
Martínez, Raúl, 19, 20, 21, 37, 45, 59, 65, 68, 69, 71, 77, 123, 144, 145, 146, 148, 149, 152, 158, 165, 171, 172, 180, 181, 185, 188, 199, 203, 222, 239, 242, 243, 244, 245, 254, 255, 257, 258, 261, 263, 264, 265, 268, 269
Martínez, Rodolfo, 247, 253
Martorel, Antonio, 162
Marx, Carlos, 62, 239, 240
Massaguer, Conrado, W., 43, 213
Massip, José, 133
Masvidal, Francisco, 239, 252, 256
Masvidal, Mario, 38, 243, 253n., 255
Matta, Roberto, 222, 234
Mayito, vea García Joya, Mario
Mazola, César, 78, 79, 86, 100, 104, 110, 180, 203, 208, 209, 211
Mederos, René, 19, 137, 198, 213, 214, 215, 216, 217, 230
Mendive, Manuel, 159
Menéndez, Aldo, 79, 109
Menéndez, Guillermo, 19, 137, 198, 213, 214, 215, 230
Menéndez, José (*Pepe*), 20, 144, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 269

Menocal, Armando, 67, 100
Mesa, Diego, 17n.
Milanés, *Pablito*, 178, 189
Milián, Raúl, 27
Millares, Armando, 243
Modigliani, Amadeo, 27
Molinet, María Elena, 117
Monal, Isabel, 84, 95
Mondrian, Piet, 64
Monroe, Marilyn, 128
Montoto, Alfredo, 260
Monzón, Giselle, 54
Mora, Darío, 97, 171
Mora, Pericles, 145
Morales, Freddy, 173, 177
Morante, Rafael, 34, 48, 59, 64, 77, 86, 115, 116, 117, 119, 121, 128, 130, 144, 145, 151, 172, 176, 177, 187, 239, 242, 243, 249, 250, 252, 256, 258, 261, 265
Moré, *Benny*, 27, 93
Moreira, Juan, 249
Morejón, Nancy, 261
Moreno, Enrique, 200
Moreno, Ricardo, 71n.
Morín, 85
Mroszczak, Josef, 103
Müller Brockmann, Josef, 174n.
Muñiz, Mirta, 193
Muñoz Bachs, Ana María, 26, 29, 30
Muñoz Bachs, Eduardo, 19, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 51, 83, 97, 114, 115, 124, 126, 127, 128, 131, 138, 161, 177, 178, 198, 242
Muñoz Díaz, Fabián, 19, 25, 29, 54, 138
Muñoz Ordoqui, Eduardo, 25
Nagel, Otto, 28
Negrete, Jorge, 111
Neruda, Pablo, 67, 68
Néstor vea Coll, Néstor
Nicola, Noel, 267
Nodarse, Alfredo, 170
Norlin, Jane, 222
Nuez, René de la, 68, 69, 70, 172, 189, 191
Núñez Jiménez, Antonio, 173
Núñez, Guillermo, 163
Ñiko ver Pérez, Antonio
O'Reilly, Fernando vea Pérez O'Reilly, Fernando
Oliva, Raúl, 109, 119, 211
Oraá, Francisco de, 170
Oraá, Pedro de, 78, 79, 82, 88, 91, 92
Oraá, Rolando de, 78, 79, 80, 82, 86, 88, 89, 90, 91, 97, 103, 250
Ortiz, Fernando, 245
Otero, José Antonio, 118
Otero, Lisandro, 76, 172, 174, 176, 183, 250
Pacheco, Pablo, 254, 260
Padilla, Carmen, 260
Padilla, Heberto, 57
Padrón, Ernesto, 198
Paine, Thomas, 62
Palau, Marta, 163

Papiol, José, 30, 192, 198, 208, 213, 232, 241
París, Rogelio, 122
Peláez, Amelia, 24, 102, 106
Peña, Umberto, 20, 23, 24, 79, 80, 83, 86, 93, 109, 120, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 158, 159, 160, 162, 165, 166, 180, 188, 199, 203, 211, 242
Pereira, Manuel, 186
Pérez O'Reilly, Fernando, 109, 116, 210, 211
Pérez Sentenat, Gloria, 101, 105
Pérez, Antonio (*Ñiko*), 29, 34, 46, 109, 119, 129, 136, 139, 158, 159, 198
Pérez, Asela, 198, 230
Pérez, Faustino, 192, 196, 197, 198, 220, 228
Pérez, Gabriel, 101
Pérez, Marcos, 198
Pérez, Matías, 211
Pí, Agustín, 241, 253
Piatti, Celestino, 27
Picasso, Pablo, 27, 28, 65, 67
Pimenta, Fernando, 162
Pineda Barnet, Enrique, 123
Piniella, Germán, 191
Pinochet, Augusto, 183
Piñeiro, Ignacio, 76
Piñeiro, Manuel, 245, 246, 247
Piñera, *Toni*, 207
Piñera, Virgilio, 69, 76, 77
Pirole, 181
Pogolotti, Graziella, 267

Pogolotti, Marcelo, 202
Pol, Santiago, 162
Ponce, Nelson, 50, 127, 144, 152, 154, 156, 157, 236
Ponciano, 82
Porro, Ricardo, 140
Portocarrero, René, 24, 105, 124, 128, 222
Posada, José Guadalupe, 102
Posada, José Luis (*Gallego*), 90, 180, 182, 188
Potrillé, Eduardo, 198
Pozo, Alberto, 208
Preminger, Otto, 45
Pucha vea Carrillo Guerrero, Mercedes
Pulido, Pedro, 129

Quintana, Roberto, 120

Reboiro, 29, 33, 34, 46, 51, 107, 116, 122, 123, 126, 127, 129, 130, 136, 138, 140, 141, 180
Reymena, Ricardo, 79, 86
Rivadulla, Eladio, 111, 120, 121, 132, 133, 134, 207, 234, 239, 243, 252, 256, 259
Rivera, Hugo, 163
Rivero, Raúl, 186
Roa, Raúl, 57, 188, 245
Rodchenko, Alexandr Mijáilovich, 64
Rodríguez Alemán, Mario, 29, 115
Rodríguez Feo, José, 170
Rodríguez Peña, Jesús, 145, 200
Rodríguez Rivera, Guillermo, 176
Rodríguez, Asenneh, 105

Rodríguez, Carlos Rafael, 239
Rodríguez, Francisca Teresa, 101
Rodríguez, Mariano (impresor), 104
Rodríguez, Mariano, 24, 69, 222
Rodríguez, Rolando, 239, 245, 246, 249,
250, 251, 252, 253, 254, 259
Rodríguez, Severino, 209
Rodríguez, Silvio, 142
Roldán, Amadeo, 93
Romañach, Leopoldo, 92
Romero, Perfecto, 224
Rosquete, Ibis, 71n.
Rousseau, Henri, 27
Rostgaard, Alfredo, 19, 31, 32, 45, 97, 116,
121, 122, 126, 144, 145, 146, 153, 158, 159,
174, 180, 199, 208, 220, 221, 222, 223, 229,
230, 232, 234, 235, 236, 237, 238
Rubido, Carlos, 239, 243, 252, 256
Ruiz, Sergio, 77

Saint Just, 62
Salas, Osvaldo, 108, 172, 173
Salas, Roberto, 173
Salinas, Fernando, 199, 208
Salsamendi, *Chiqui*, 203
Sánchez León, Miguel, 79
Sánchez y Galarraga, Gustavo, 73
Sánchez, Marcos Tulio, 234
Sandoval, Mario, 198, 224
Santamaría Cuadrado, Abel, 156, 217
Santamaría Cuadrado, Ada (*Adita*), 156,
157, 203, 211, 212

Santamaría Cuadrado, Haydée, 109, 142,
143, 147, 156, 158, 161, 162, 203
Santos, Kaloian, 55
Sardá, José María, 105
Sartre, Jean Paul, 60, 62, 68, 76
Sarusky, Jaime, 76, 174, 189, 203
Saura, Antonio, 118, 210
Schellenberg, Walter, 263
Schwitters, Kurt, 74
Segre, Roberto, 199
Serrano, Helena, 226
Sese Seko, Mobuto, 223
Seurat, 265
Servando, 170
Shann, Ben, 44
Sibelius, Jan, 105
Sierra, *Paco*, 251
Silva, Federico, 163
Siqueiros, David Alfaro, 193
Smith, Eugene, 186
Soldevilla, Loló, 65
Sontag, Susan, 126
Steinberg, Saul, 27, 44, 45,
Suárez, Ana Luisa, 109, 209, 210
Suárez, Marieta, 263
Suárez, Renilde, 219
Swierzy, Waldemar, 44, 73, 206

Tejada, José Joaquín, 32
Tiziano, 67
Tomaszewski, Henrik, 44, 73, 103
Toro, Manuel del, 243

Torres, Camilo, 230
Torriente Brau, Pablo de la, 66
Traba, Marta, 261
Trotski, Leon, 62
Trujillo, Humberto, 198

Uz, Enrique de la, 181, 184

Valdés Vivó, Raúl, 263
Valdés, Fernando, 198
Valdés, Miguelito, 27
Valdés, Oscar, 129
Vallejo, René, 239
Vanegas, 102
Vega de Castro, Luis, 129
Vega, Sara, 111
Veitía, Ángel, 209
Velazco Alvarado, 162
Venegas, Guiomar, 235
Vent Dumois, Lesbia, 109, 144, 155, 162n.
Verde, Emeria, 29
Vesa Figueras, Marta, 80, 81, 83, 86, 91, 92,
94, 95, 96, 101

Vigón, Ricardo, 79
Vilaseca, Salvador, 240
Villa, José Manuel (*Villita*), 78, 79, 80, 82,
88, 92, 93, 94, 95, 102, 105, 180, 221, 236,
243
Villapol, Nitza, 258
Villaverde, Héctor, 18, 30, 31, 54, 66, 78,
79, 86, 96, 101, 103, 106, 159, 167, 172,
186, 212, 236, 238, 242, 251, 256, 270
Villita vea Villa, José Manuel
Vitier, Cintio, 62

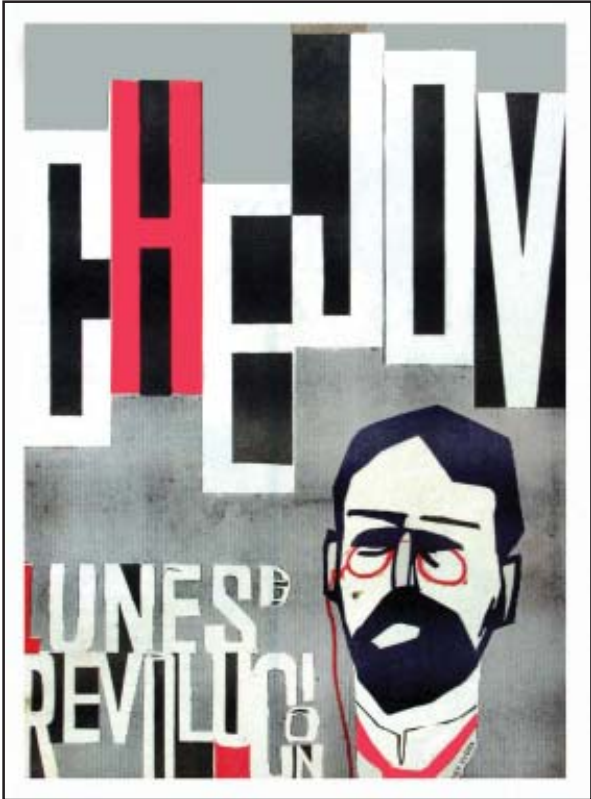
Warhol, Andy, 44
Williams, Tennessee, 76
Wolf, Henry, 44

Yelín, Saúl, 29, 32, 33, 34, 115, 116, 137,
141

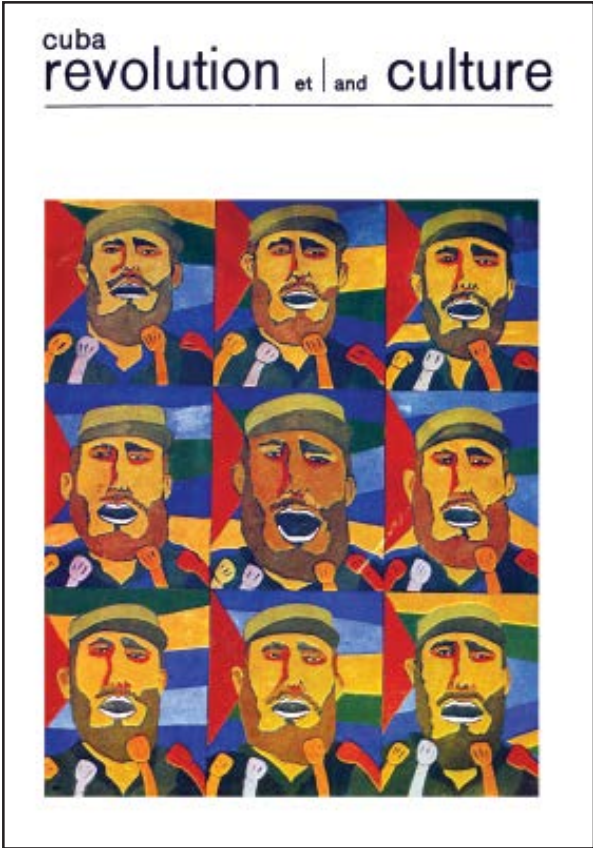
Zarza, Rafael, 79, 86, 89, 228
Zelek, Bronislaw, 206
Zumbado, Héctor, 203



ANEXO GRÁFICO



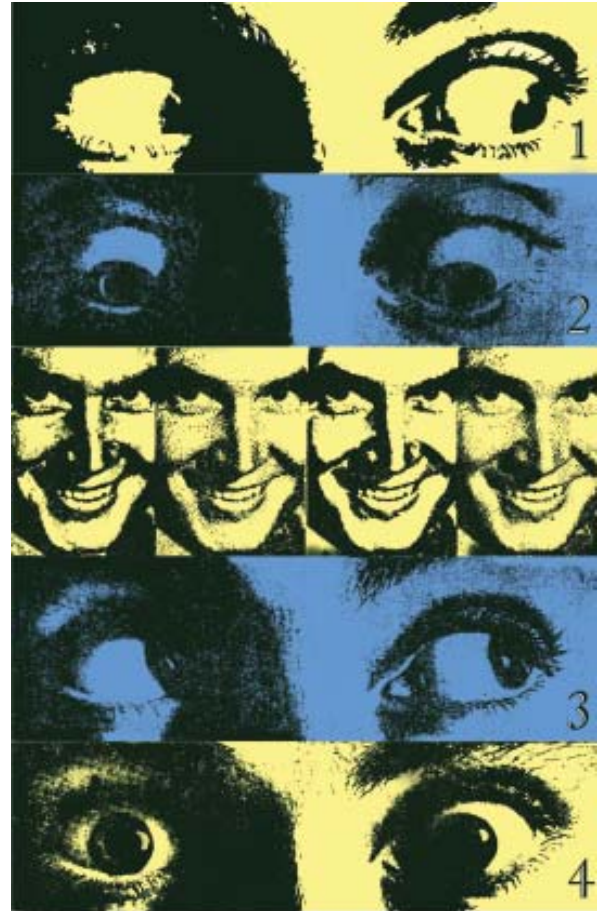
Tony Évora / 1961
Diseño de portada de *Lunes de Revolución*



Raúl Martínez / 1966
Ilustración de portada de la revista
Revolution et/and Culture

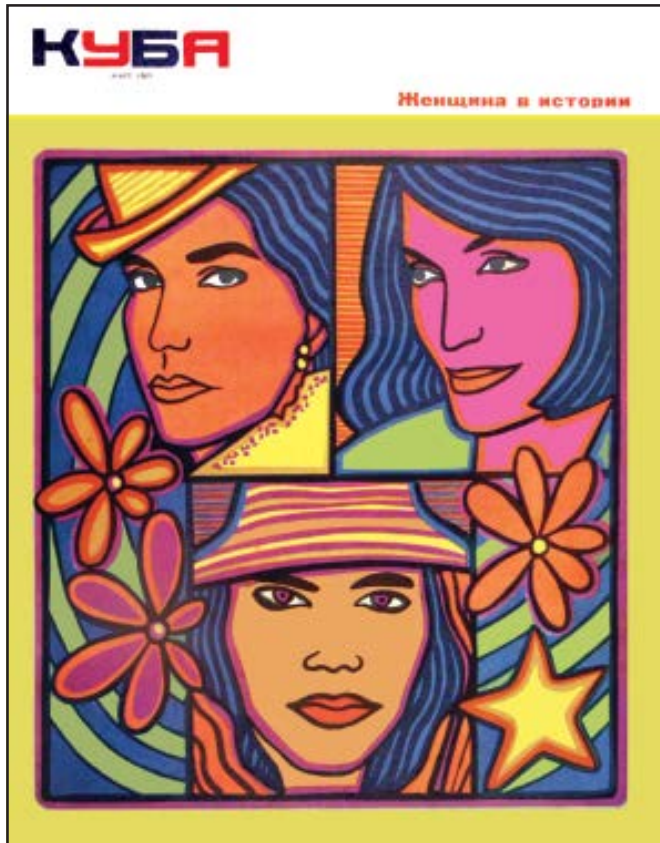


Héctor Villaverde / 1966
Portada de la revista *Unión*
UNEAC



(1)humm...(2)humm...(3)humm...(4)¿humm...?

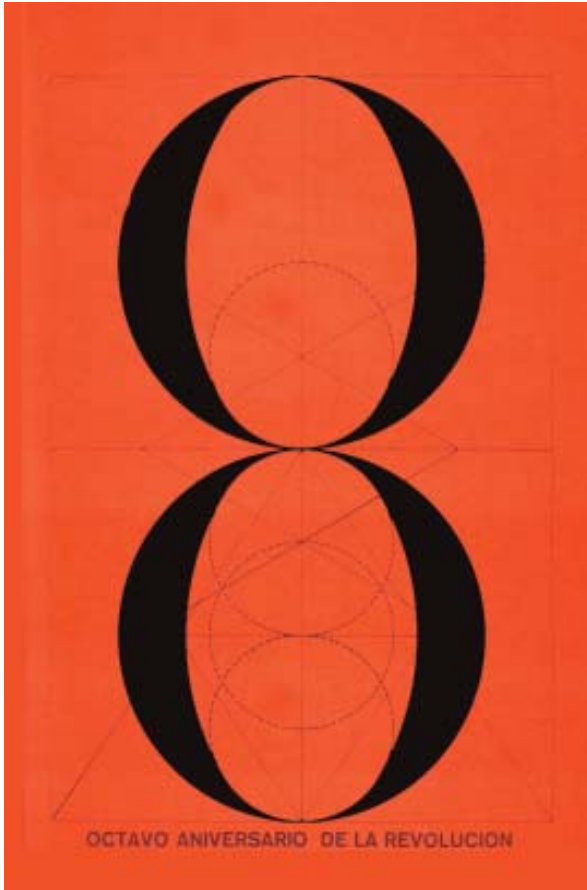
Héctor Villaverde / 1966
Diseño de contraportada de *El Caimán Barbudo*



Raúl Martínez / 1969
 Portada de la revista *Cuba* en idioma ruso,
 con ilustración basada en el cartel
 que el mismo diseñador realizara para el filme *Lucía*



Raúl Martínez / 1968
 Diseño de cubierta
 Instituto del Libro



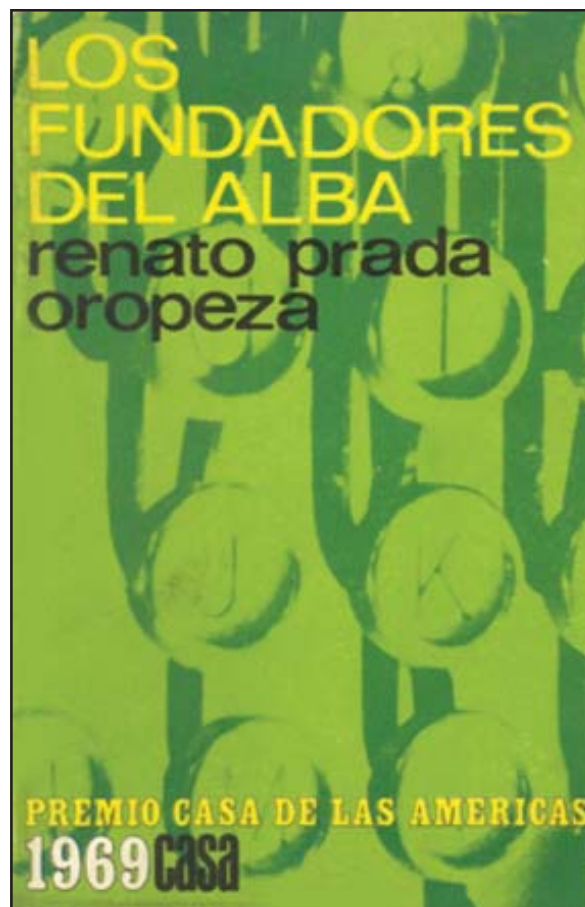
Alfredo Rostgaard / 1967
Ilustración para la revista *Revolution et/and Culture*



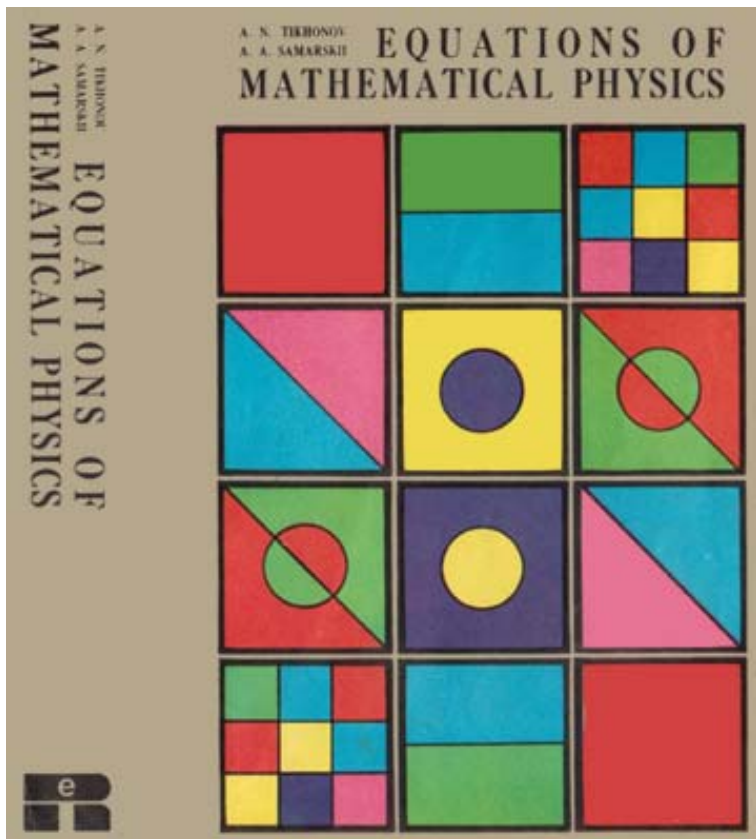
Frémez / 1967
Ilustración para la revista *Revolution et/and Culture*



Umberto Peña / 1964
Revista *Conjunto*
Casa de las Américas



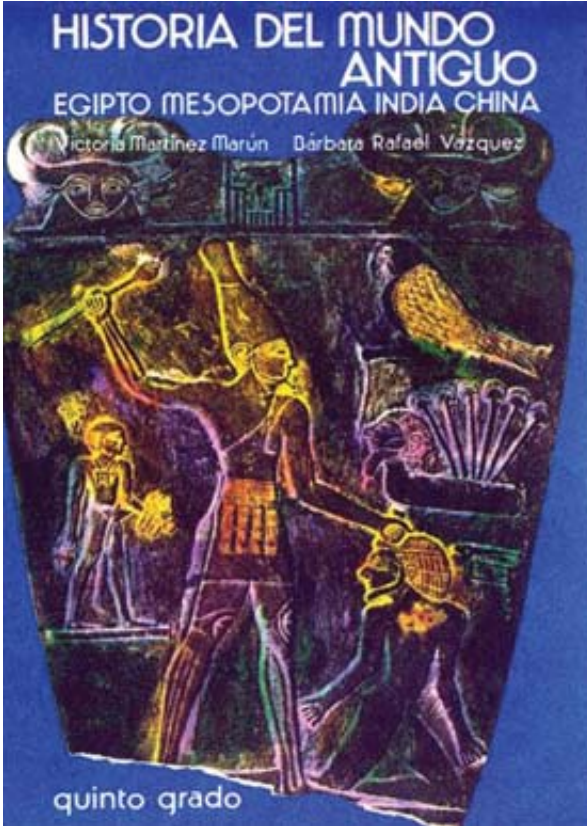
Umberto Peña / 1969
Diseño de cubierta
Casa de las Américas



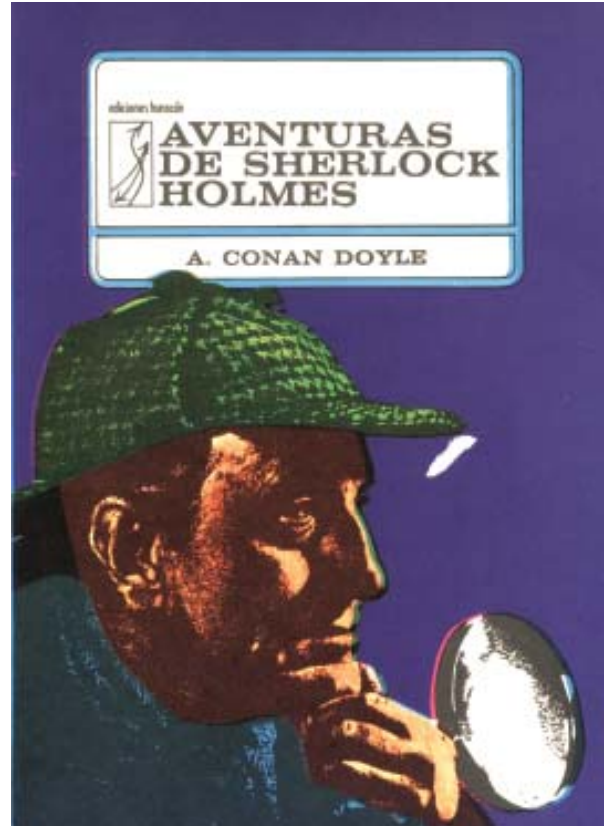
Eladio Rivadulla / 1965
Diseño de cubierta
Ediciones Revolucionarias



Rolando de Oraá / 1967
Diseño de cubierta
Ediciones Unión, UNEAC



José Manuel Villa / 1971
Diseño de cubierta
Editorial *Pueblo y Educación*



Carlos Rubido / 1974
Diseño de cubierta
Ediciones *Huracán*

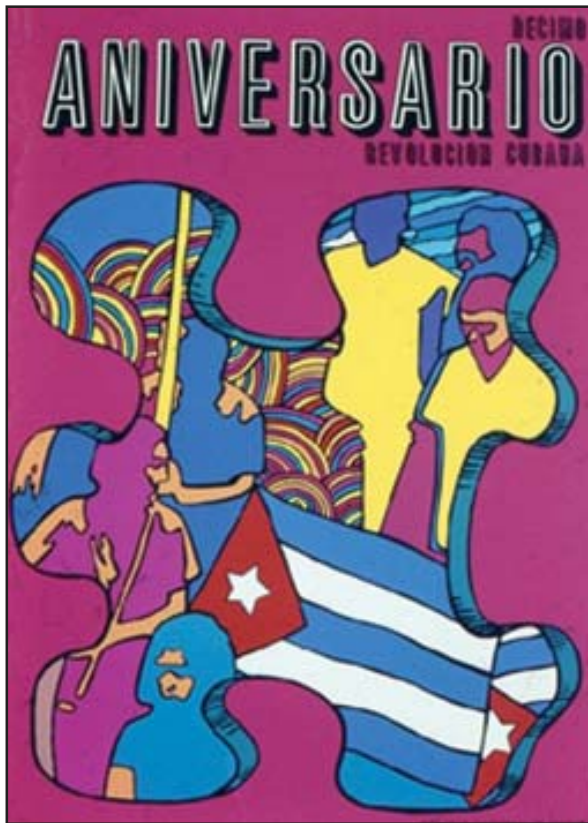


Anónimo / 1962
Cartel editado por la Central de Trabajadores
de Cuba (CTC)

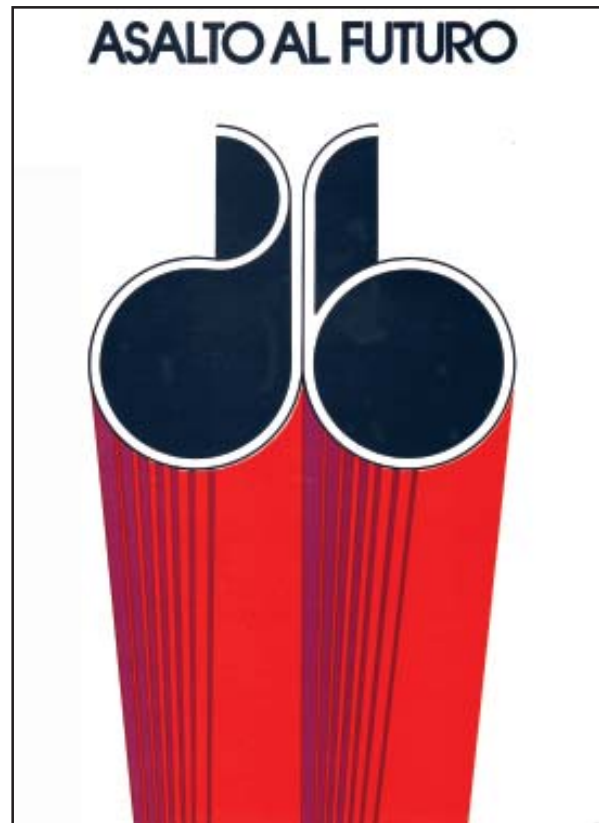


Jesús Forjans / 1962
Cartel de la Casa del Orientador Revolucionario (COR)

CARTELES



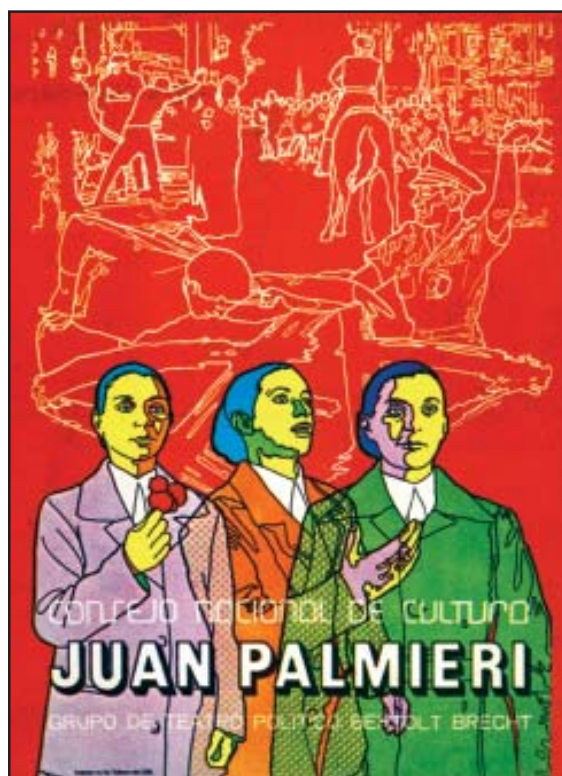
César Mazola / 1969
Cartel del Consejo Nacional de Cultura (CNC)



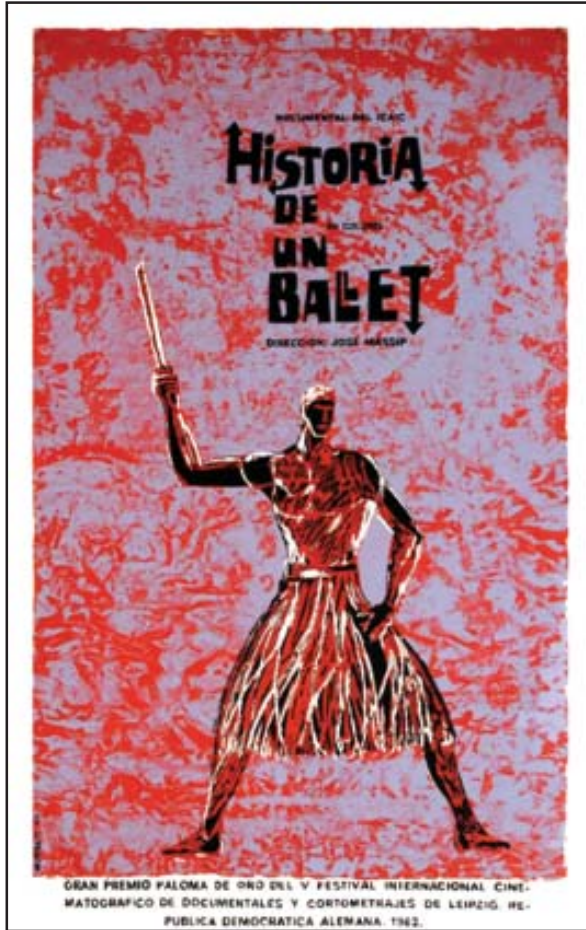
Ramón González / 1973
Cartel del DOR



Héctor Villaverde / 1967
 Cartel del Consejo Nacional de Cultura (CNC)



Rolando de Oraá / 1974
 Cartel del Consejo Nacional de Cultura (CNC)



Rafael Morante / 1962
Cartel del ICAIC



René Azcuy / 1969
Cartel del ICAIC



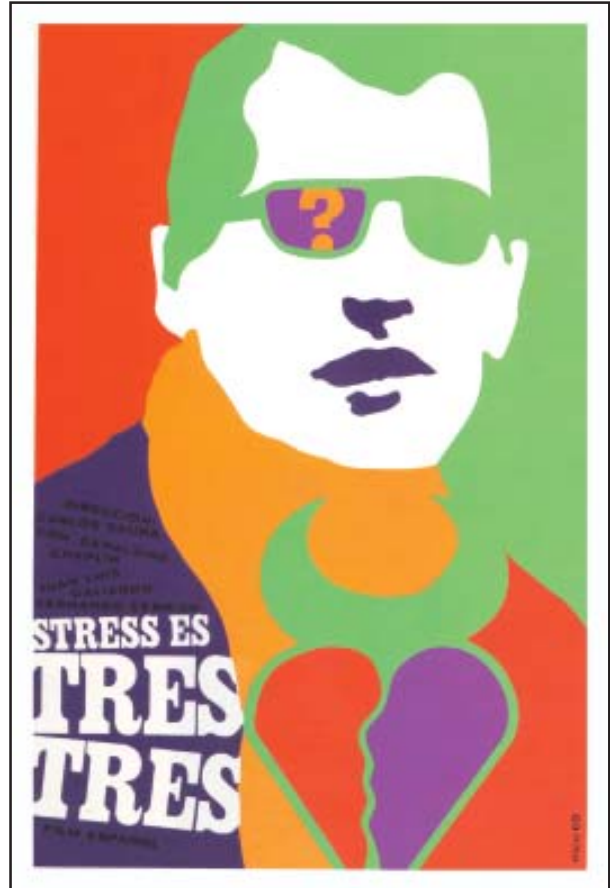
Eduardo Muñoz Bachs / 1962
Cartel del ICAIC



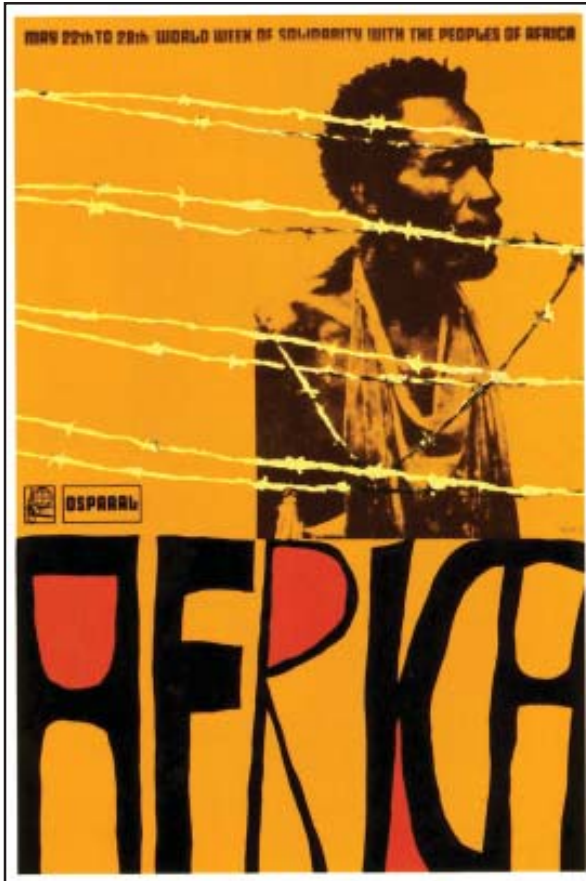
Eduardo Muñoz Bachs / 1971
Cartel del ICAIC



Alfredo Rostgaard / 1969
Cartel del ICAIC



Antonio Pérez (Ñiko) / 1969
Cartel del ICAIC



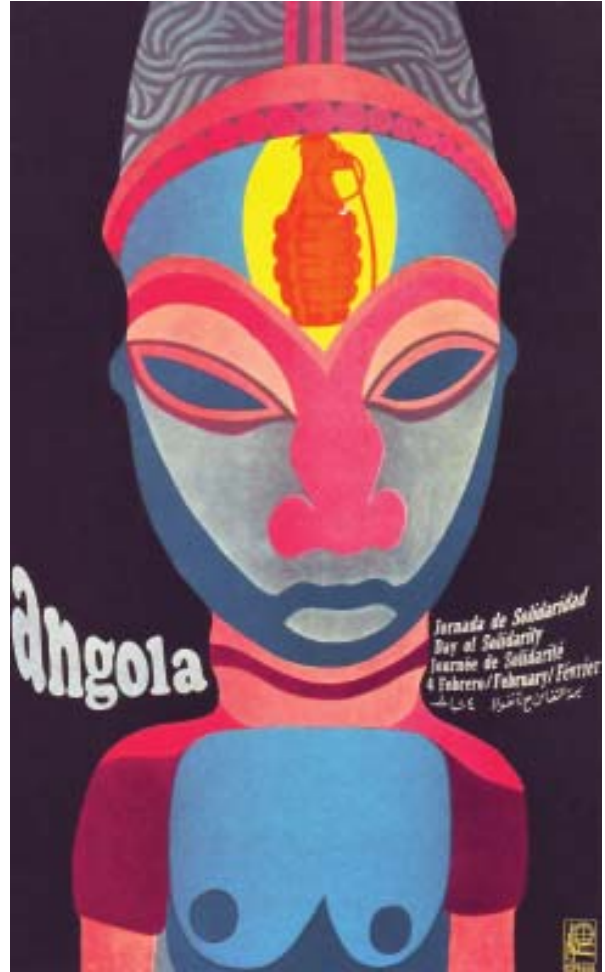
Tony Évora / 1967
Cartel de la OSPAAAL



René Mederos / 1969
Cartel del DOR



Rafael Zarza / 1969
Cartel de la OSPAAAL



Daysi García / 1969
Cartel de la OSPAAAL



Faustino Pérez / 1970
 Cartel de la OSPAAAL



Olivio Martínez / 1974
 Cartel de la OSPAAAL







