

“

EL CARTEL CINEMATOGRAFICO DE LOS AÑOS 60.

”



AUTORA:

Laura Maria Pérez Cuervo

Licenciada en Relaciones Internacionales
del Instituto Superior de Relaciones Internacionales

Raúl Roa García

ORCID ID: 0000-0002-6524-6234





Recibido: 25 de enero de 2025

Aprobado: 25 de febrero de 2025

Conflicto de Intereses:

La autora declara que no existen conflictos de intereses relacionado con el artículo.

Derechos de Autor:

Los derechos de autor son mantenidos por los autores, quienes otorgan a la Revista Política Internacional los derechos exclusivos de primera publicación. Los autores podrán establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del trabajo publicado en esta revista (por ejemplo, publicación en un repositorio institucional, en un sitio web personal, publicación de una traducción o como capítulo de un libro), con el reconocimiento de haber sido publicada primero en esta revista. En cuanto a los derechos de autor, la revista no cobra ningún tipo de cargo por el envío, el procesamiento o la publicación de los artículos.

Contribución de Autoría:

No aplica

Agradecimientos:

No aplica

Financiación:

No aplica

PrePrint:

No publicado

Cómo citar (APA, séptima edición):

Perez Cuervo, L.M. (2025) El Cartel Cinematográfico de los 60. Revista Científica Universitaria Ad Hoc.

La producción de carteles para el cine en las décadas anteriores al triunfo revolucionario cubano, fundamentalmente desde los años cuarenta -período en el que se produce una mayor incidencia del cine latinoamericano en el país- hasta inicios de la década de los sesenta, respondía a las pretensiones de las compañías distribuidoras que importaban películas a Cuba.

En un inicio, los filmes que se mostraban en las salas cubanas de cine provenían principalmente de Estados Unidos, México, España o Argentina, acompañados de sus afiches impresos por las productoras de películas. En su función comercial, los diseños de estos carteles -por encargo de las distribuidoras de filmes- posicionaban en un primer plano a los principales actores de las películas acompañados de algún que otro elemento de fondo representativo de lo cubano. [\(Anexo 1\)](#)

Como señalara Graziella Pogolotti en su artículo El cartel cinematográfico: arte y crónica de nuestro tiempo, publicado el 7 de marzo de 1979 en el periódico Granma: "A un cine comercial había correspondido una publicidad destinada a vender noventa minutos de evasión". Por lo regular, en la superficie de impresión se le otorgaba un espacio significativo a viñetas, estrellas, óvulos y escenas del filme en los que predominaban imágenes eróticas de mujeres como gancho publicitario para atraer una mayor venta en las taquillas.

Sin embargo, a medida que escaseaban estos carteles, por su rápida circulación, los representantes de las casas distribuidoras en Cuba se vieron obligados a disponer de diseñadores cubanos para compensar la demanda. En este contexto, se destacó el diseñador e impresor cubano Eladio Rivadulla, quien realizó trabajos para varias distribuidoras de filmes latinoamericanos, y fue pionero en la introducción de la serigrafía o silk-screen dentro de la cartelística cubana. [\(Anexo 2\)](#)

De acuerdo con lo expresado por Jesús Vega, en su libro El cartel cubano de cine (1996), decir que la tradición cartelística cinematográfica

cubana tuvo su momento inaugural a partir del triunfo de la Revolución es hacer honor a la verdad. Ya en 1960, los cambios sociales que comenzaban a producirse demandaban una nueva visualidad.

En este contexto, la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el 24 de marzo de 1959, propició el inicio de la edición de los carteles del nuevo cine cubano con un lenguaje renovado, peculiaridades propias y desligado de pretensiones comerciales. Por tal motivo, el horizonte temporal de este ensayo se circunscribe dentro de la década de los años 60.

Con la declaración del carácter socialista por Fidel Castro, y la imposición del bloqueo económico estadounidense Cuba comienza a vivir importantes cambios en todos los ámbitos: político, social, cultural y económico. Esto influyó directamente en los carteles, desde su forma de producción y técnica, hasta su representación y el propio sentido y finalidad.

El cartel cinematográfico de los años 60

El cartel cinematográfico que se configura en el ICAIC es una gráfica sin precedentes. Con el triunfo revolucionario, se libera de su cometido estrictamente comercial, para convertirse en un fenómeno cultural accesible para todo el pueblo. Sobre esto Alejo Carpentier expresó:

Más que afiche, más que cartel, más que anuncio, es una siempre renovada muestra de artes sugerentes, funcionales, si se quiere, ofrecida al transeúnte (...). Los artistas cubanos del cartel, del afiche, libres de la idea fija de la incitación comercial, tratan de llevar un arte a la calle, allí donde todos lo vean. El cartel (...) es galería permanente, abierta a todos, puesta en las murallas, ostentosa en las esquinas, usándose en él todas las técnicas de la figuración: montaje, collage, reproducciones de imágenes paralelas, pop, op, y hasta, cuando vienen bien, remedos de viejos estilos, interpretados, transfigurados, en función de un título, de un contenido, de un

mensaje determinado (Carpentier, 1969, págs. 90-91).

Con el cartel para el filme *Historias de la Revolución* (Anexo 3), que tuvo su estreno mundial a finales de diciembre de 1960, se inició la edición de los carteles del nuevo cine cubano. En una entrevista concedida por su autor, Eduardo Muñoz Bachs, a Jesús Vega, le relata:

Fue el primer cartel que realicé en mi vida (...) Vi la película y escogí un fotograma donde predominaba el color negro, y sólo a través de una abertura se podía ver una figura humana corriendo afuera. Tal abertura era la aspillera del famoso tren blindado que descarriló el Ejército Rebelde en Santa Clara. Me gustó la imagen por su intensidad y su nivel de representación y de ahí salió el cartel de la primera película realizada por el ICAIC (Vega, 1996).

Este es un cartel de marcada simplicidad, carente de textos abrumadores, que exhibe lo fundamental con medios expresivos sobrios y revela la incorporación de un componente desestimado hasta entonces: el artístico.

Sucesivamente, el 6 de febrero de 1961, salió a la luz un impreso en serigrafía para la conmemoración del primer aniversario de la Cinemateca de Cuba, diseñado por Rafael Morante Boyerizo (Anexo 4). En este gráfico se distingue el empleo de la línea y la preferencia a la ilustración en lo formal. Asimismo, en 1962, Morante diseñó el cartel *Muerte al Invasor* para el documental de Santiago Álvarez. Ante la escasez de papel y cartulina, que impedía su impresión -de mutuo acuerdo con Eladio Rivadulla- adaptó su diseño para que su reproducción en serigrafía se hiciera en hojas de periódicos viejos.

Los soportes, sobre los que se realizó la impresión, fueron obtenidos de los archivos del diario "El Mundo", con la condición de que las partes relacionadas con las noticias fúnebres no quedaran visibles en la superficie del ejemplar. Como resultado se logró que las imágenes reflejadas de los mercenarios, al ser impreso, simularan

muñecos de papel. (Anexo 5)

En 1964 ocurre una ampliación del grupo de diseñadores. En este año, dos importantes figuras se integran al cartel cinematográfico: Antonio Fernández Reboiro y René Azcuy. La presencia de estos creadores, junto a las sucesivas incorporaciones de Alfredo Rostgaard, Raúl Oliva (1965) y Antonio Pérez (Ñiko) (1968), constituye un hecho decisivo respecto a la maduración de una línea de comunicación en la que el símbolo y los estilos ampliarán sus horizontes.

En esta nueva configuración visual de simbolismo gráfico, Reboiro diseña el cartel para la película japonesa *Harakiri* (Anexo 6). Aquí el símbolo se manifiesta en el desgarramiento del espacio blanco por una mancha roja con un fuerte registro dramático que sugiere el ritual de un samurái. Además, se percibe el significado general acentuado lingüísticamente por los caracteres japoneses empleados en el título que, dividido en sílabas, encierra el centro del diseño.

De igual forma, el año 1964 estará marcado por la presencia de la pintura en el cartel cinematográfico. En este sentido, cabe destacar el dibujo de René Portocarrero para la producción cubano-soviética *Soy Cuba*, de Mikhail Kalatosov. (Anexo 7)

Entre 1965 y 1967, Rostgaard logra aglutinar un grupo de muy buenos trabajos en los cuales hace alusión al símbolo político, entre ellos: *Hanoi, martes 13* (Anexo 8), *Now* (Anexo 9) (dos documentales del director Santiago Álvarez), y *La Muerte de un burócrata* (Anexo 10). Asimismo, en este año se debe destacar el trabajo realizado por René Azcuy en *Marilyn Monroe in memoriam* (Anexo 11), no sólo por la calidad y acertado empleo de la fotografía sino por la exaltación de un símbolo, en este caso, el de una expresión sensual que abarca el espacio del cartel.

En 1968, el pintor Raúl Martínez diseña el icónico cartel *Lucía* (Anexo 12) para el filme de Humberto Solás. Este es un afiche vinculado al estilo de pintura pop

que refleja, de manera evidente, a la mujer como el tema central de la película. En los tres segmentos que se divide el cartel, se muestran los rostros de las protagonistas. El primero muestra a una dama aristocrática representada por Raquel Revuelta. En el segundo, aparece Eslinda Núñez como una joven perteneciente a la pequeña burguesía. Mientras que, en la tercera fracción, se exhibe a Adela Legrá como la Lucía campesina.

Dentro de la progresión estilística del cartel cubano se puede advertir una confluencia de disímiles estilos entre los que se destacan: Alfredo Rostgaard con el cartel *El robo* (Anexo 13), en el que asumió la preponderancia del efecto óptico, y en otras ocasiones las influencias artísticas del pop en ICAIC *Décimo Aniversario* (Anexo 14); Raúl Oliva Baluja, en *Sao Paulo! Sociedad anónima* (Anexo 15), combina la tipografía con la tendencia rítmica; Antonio Reboiro acudió a las líneas art-deco de *Moby Dick* (Anexo 16); Ñiko González experimentó con el empleo de símbolos en *Trapezio* (Anexo 17); mientras que Eduardo Muñoz se aventuró con elementos del arte pop en *Por primera vez* (Anexo 18) (Campos, Monografías, s.f.).

En tal sentido, en la misma entrevista otorgada por Eduardo Muñoz a Jesús Vega, al formularle la pregunta ¿Qué era lo que unía a los diseñadores en la época de los sesenta y setenta? ¿Y qué los diferenciaba? contestó:

Nos unía, en primer lugar, el hecho de que éramos todos artistas, nos gustaba nuestro trabajo y nos atraía realizar carteles. Lo que nos diferenciaba era el estilo de cada cual. Por ejemplo, Azcuy trabajaba al principio con el dibujo y luego con la fotografía, en blanco y negro con algún detalle de color, Ñiko era más frío, más geométrico, trabajaba más con medios mecánicos como el cartabón. Reboiro utilizaba mucho más el grabado, grabado floreado. Por su parte, Rostgaard era más fantasioso, más imaginativo y Morante lo mismo (Vega, 1996, págs. 71-77).

Sin dudas, el cartel cubano de cine en su

devenir histórico -y concretamente en la década de los 60- logró independizarse de su obsolescencia y función meramente informativa. En la actualidad, desde los más icónicos hasta los más modernos, adornan galerías, centros laborales, escuelas, establecimientos comerciales, calles principales, avenidas, fachadas e interiores de los hogares.

Por mérito propio, se ganó su lugar dentro del Patrimonio Cultural de la Nación y ha sido inscrito en los Registros Nacional y Regional del Programa Memoria del Mundo de la Unesco. Esto confirma el alto valor artístico que adquirió el cartel cinematográfico cubano, y que ostenta todavía hoy al verse convertido en todo un fenómeno cultural nacido con la Revolución.

REFERENCIAS

- Artes Plásticas. (16 de agosto de 2021). Muñoz Bachs, uno de los imprescindibles: <http://www.cnap.cult.cu/noticias-arte-cubano/munoz-bachs-uno-de-los-imprescindibles/>
- Bartolomé, Á. et al. (2022). El cartel del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) como construcción de la imagen de la Revolución Cubana.: <https://doi.org/10.24137/raeic.9.e.16>
- Campos, R. M. (2014). *Carteles de la Revolución Cubana. Arte y comunicación*. La Habana: Ediciones Logos.
- Campos, R. M. (s.f.). *Monografías. El cartel de cine cubano en serigrafía. Apuntes históricos*: <https://www.monografias.com/trabajos88/cartel-cine-cubano-serigrafia-apuntes-historicos/cartel-cine-cubano-serigrafia-apuntes-historicos>
- Carpentier, A. (1969). Una siempre renovada muestra de artes sugerentes. *Cine Cubano*.
- Cinema23. (s.f.). El cartel en el cine cubano: <https://cinema23.com>

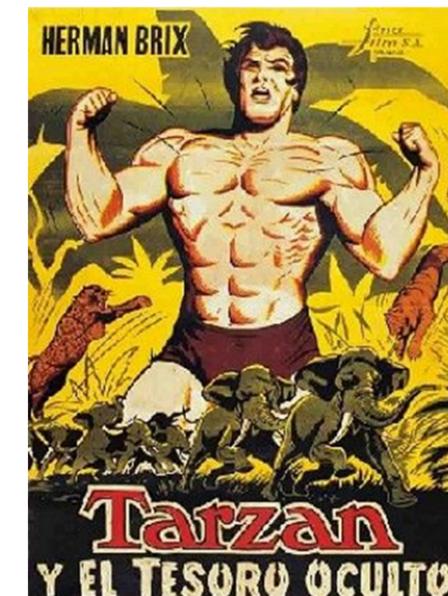
com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/#:~:text=Desde%20la%20d%C3%A9cada%20de%201940,de%20la%20nueva%20cinematograf%C3%ADa%20cubana.

- CubaNow. (07 de agosto de 2018). Carteles cinematográficos. Memoria de Cuba y el mundo: <http://www.cubanow.cult.cu/2018/08/07/carteles-cinematograficos-memoria-de-cuba-y-el-mundo/>
- Delgado, G. V. (2014). El cartel cubano. Internacionalismo y expresión artística 1959-1975. La Habana: Ediciones Logos.
- HabanaRadio. (08 de diciembre de 2021). Cuatro décadas del cartel de cine en el Festival de La Habana: <http://www.habanaradio.cu/culturales/cuatro-decadas-del-cartel-de-cine-en-el-festival-de-la-habana/>
- Monografías. (s.f.). El cartel cubano: símbolo cultural y comunicativo de un nuevo momento histórico: <https://www.monografias.com/trabajos96/cartel-cubano-simbolo-cultural-y-comunicativo-nuevo-momento-historico/cartel-cubano-simbolo-cultural-y-comunicativo-nuevo-momento-historico>
- Muñiz, M. (2003). La publicidad en Cuba mito y realidad. La Habana: Ediciones Logos.
- Pastrana, L. A. (2010). Un grito en la pared: algunas consideraciones generales sobre el cartel desde el principio de la Revolución hasta la década del setenta del siglo XX. *Arte y políticas de identidad* (Vol. 2, págs. 63-80). La Habana: Ministerio de Cultura.
- Pogolotti, G. (07 de marzo de 1979). El cartel cinematográfico: arte y crónica de nuestro tiempo. Granma.
- Suarez, A. (06 de agosto de 2018). Cubarte. Sara Vega o la pasión por el cartel cubano: <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/sara-vega-o-la-pasion-por-el-cartel-cubano/>
- Vega, J. (1996). El cartel cubano de cine. La Habana: Letras Cubanas.

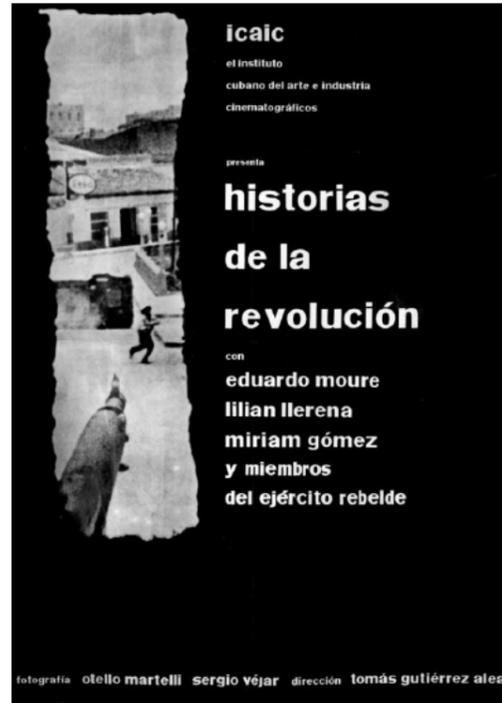
ANEXOS



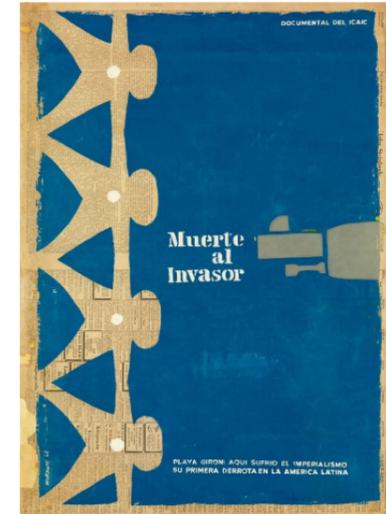
Anexo 1: Cartel representativo del cine de los años 40 en Cuba.



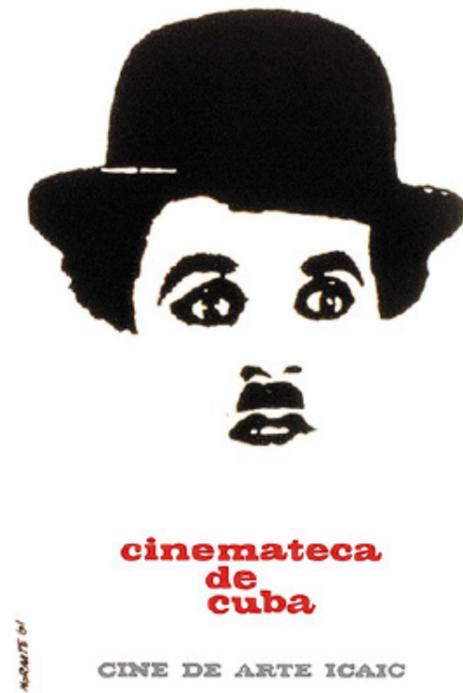
Anexo 2: Cartel diseñado por Eladio Rivadulla para la película Tarzan y el tesoro oculto en 1942.



Anexo 3: Historias de la Revolución por Eduardo Muñoz Bachs, 1960.



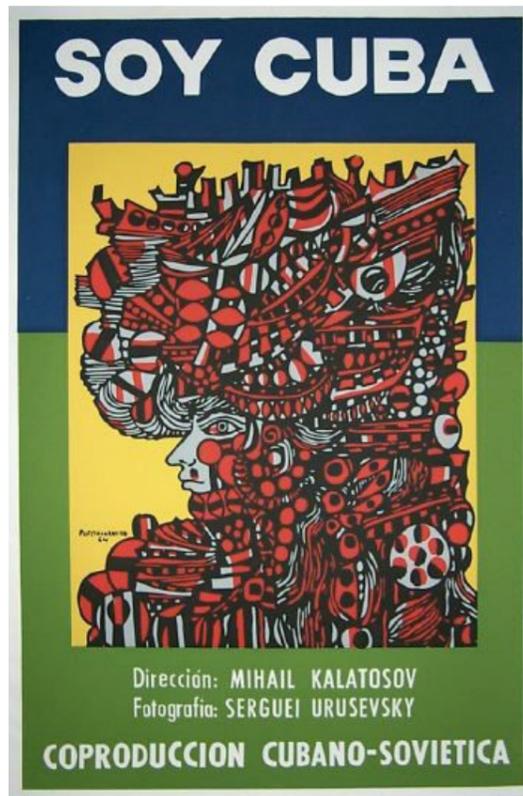
Anexo 5: Muerte al Invasor, por Rafael Morante Boyerizo, 1962.



Anexo 4: Cinematoteca de Cuba, por Rafael Morante Boyerizo, 1961.



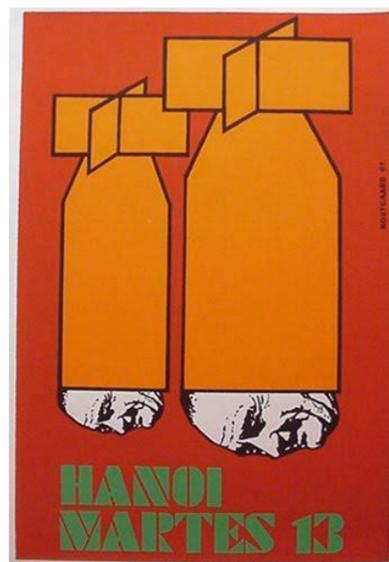
Anexo 6: Harakiri, por Antonio Fernández Reboiro, 1964.



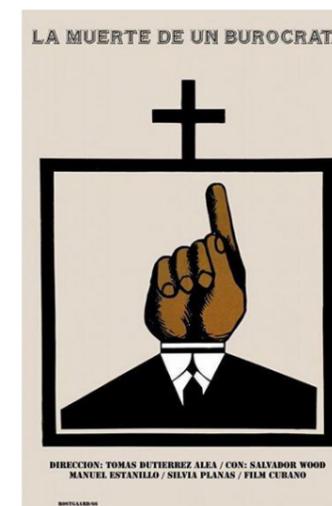
Anexo 7: Soy Cuba, por René Portocarrero, 1964.



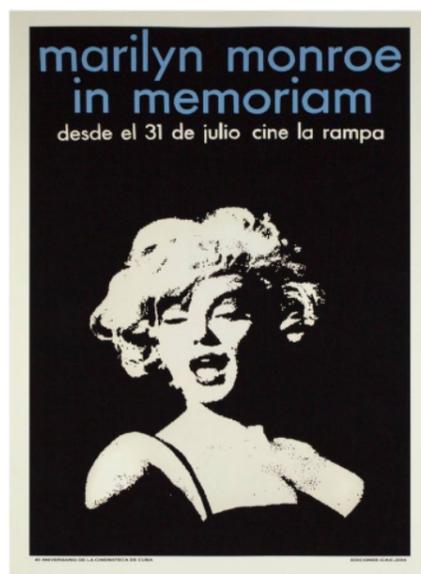
Anexo 9: Now, por Alfredo Rostgaard, 1965.



Anexo 8: Hanoi, martes 13, por Alfredo Rostgaard, 1967



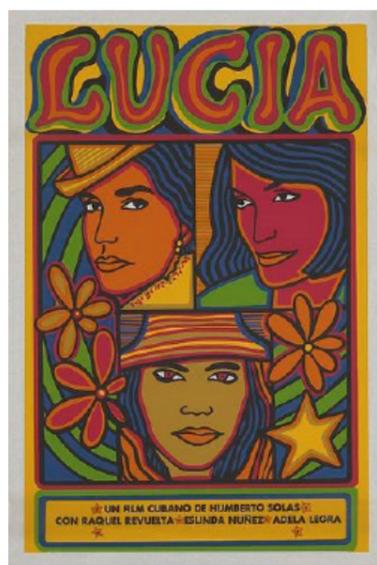
Anexo 10: La muerte de un burócrata, por Alfredo Rostgaard, 1966.



Anexo 11: Marilyn Monroe in memoriam, por René Azcuy, 1967.



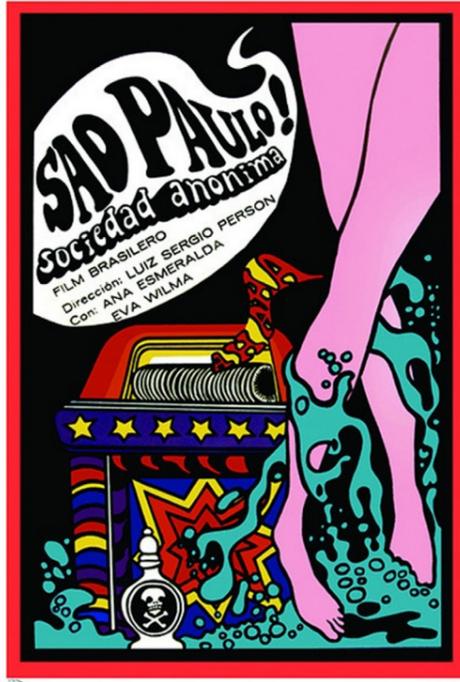
Anexo 13: El robo, por Alfredo Rostgaard, 1965.



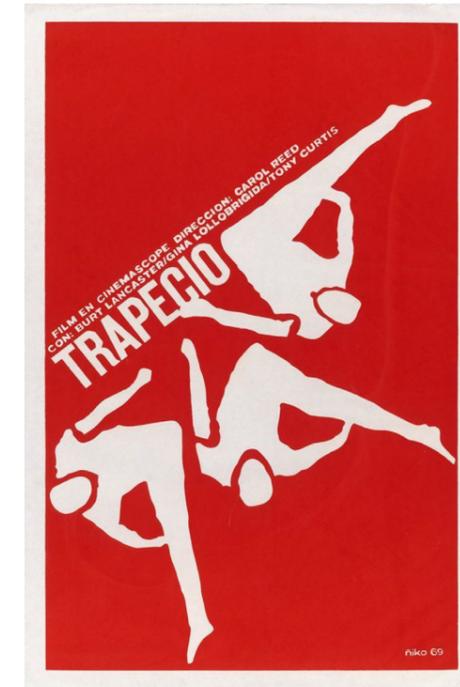
Anexo 12: Lucía, por Raúl Martínez, 1968.



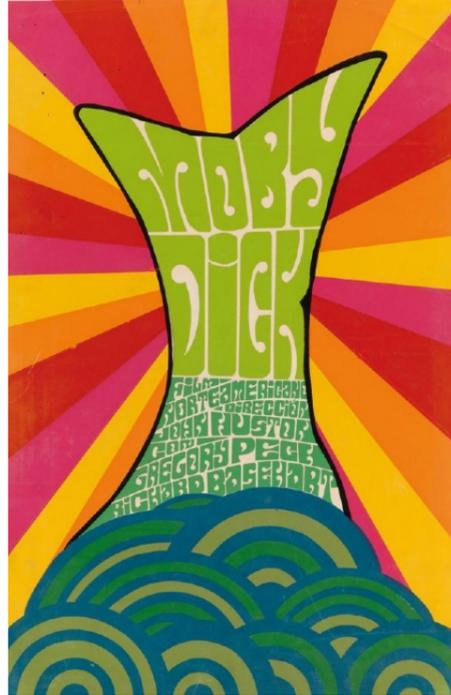
Anexo 14: ICAIC Décimo Aniversario, por Alfredo Rostgaard, 1969.



Anexo 15: Sao Paulo! Sociedad anónima, por Raúl Oliva Baluja, 1965,



Anexo 17: Trapecio, por Ñiko González, 1969.



Anexo 16: Moby Dick, por Antonio Reboiro, 1968.



Anexo 18: Por primera vez, por Eduardo Muñoz Bachs, 1968.