

EL DISEÑO DE COMUNICACIÓN VISUAL EN EL IMAGINARIO SOCIAL CUBANO DURANTE EL PERÍODO 1959-1974

Tesistas: Florencia Celentano - Irene Montero

Tutor: Fernando Miranda

Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Udelar
Noviembre, 2018. Montevideo. Uruguay



RESUMEN

La siguiente tesis tiene como objetivo general fortalecer el conocimiento sobre el rol del Diseño de Comunicación Visual en Cuba, en el período 1959-1974. De este modo, trataremos de comprender cómo influyó en esta disciplina el imaginario social producido en la época seleccionada.

Teniendo en cuenta que la sociedad está en constante movimiento, como consecuencia de los acontecimientos históricos que se dan en las distintas épocas, nos dirigimos a promover la reflexión sobre el quehacer del diseñador y los efectos que produce su trabajo en el ámbito social, en un mundo que está regido por distintas normas e instituciones que lo organizan.

La metodología de trabajo consiste en proponer un acercamiento al contexto histórico-social cubano de la época revolucionaria y su implicancia en el Diseño de Comunicación Visual, el recabo de relatos orales a través de entrevistas y, por último, el relevo y análisis de piezas de diseño de la época elegida.

Palabras clave

Revolución cubana, imaginario social, Diseño de Comunicación Visual cubano, significaciones imaginarias, sociedad

ÍNDICE

Introducción	p. 4
Metodología de la investigación	p. 8
Marco teórico	p. 11
Relevo y análisis de la gráfica cubana	p. 18
a. Primer acercamiento al DCV cubano:	
<i>De la publicidad a la gráfica política</i>	
b. Análisis de carteles políticos	
Consideraciones finales	p. 31
Consideraciones a futuro	p. 33
Referencias bibliográficas	p. 35
Anexos	
a. Entrevistados	p. 38
b. Anexo gráfico	p. 40
c. Intercambios con el tutor	p. 49
d. Agradecimientos	p. 51

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo general fortalecer el conocimiento sobre el rol del Diseño de Comunicación Visual en Cuba, en el período 1959-1974.

La elección del tema nace a partir de un viaje que realizamos a Cuba hace algunos años. En el mismo surge la inquietud de investigar y acercarnos al Diseño de Comunicación Visual (DCV) cubano, lo que nos hizo preguntarnos bajo qué parámetros el diseño opera y ha operado en dicho país.

Durante la visita a algunas ciudades percibimos que el DCV difería de lo que estábamos acostumbradas a ver. Notamos poca presencia de cartelería en la vía pública, las vidrieras de los distintos comercios contaban con pocos productos en exhibición y escasos carteles que promocionaran a los mismos.

Lo expuesto anteriormente refleja nuestra experiencia personal y no pretende realizar juicios de valor sobre el DCV cubano. Sin embargo, consideramos relevante mencionarlo, puesto que fue lo que despertó nuestro interés en el tema.

Por lo tanto, en esta investigación nos cuestionamos cómo se desempeñó el DCV en una sociedad que ha sido protagonista de un proceso revolucionario que se mantiene hasta la actualidad. Como sabemos, el movimiento revolucionario promovió un cambio de paradigma en la sociedad cubana. Se sustituyó el régimen capitalista, que se sostenía bajo la dictadura de Fulgencio Batista, por el sistema socialista.

En este contexto, decidimos trabajar con el concepto de imaginario social, abordado principalmente desde la óptica de Cornelius Castoriadis. Entablaremos una relación entre las teorías de Castoriadis y la visión de Emile Durkheim sobre la sociedad.

Existen diversos abordajes del imaginario, analizado por distintos autores como: Gilbert Durand, Jean-Paul Sartre, Cornelius Castoriadis y Carl Gustav Jung, entre otros. Sin embargo, por encima de estudiar el imaginario en sí mismo, nos interesa observar cómo incide éste en las prácticas sociales, las creencias religiosas, la creación de instituciones, la política y la cultura. De este modo, creemos que Castoriadis y Durkheim nos ayudarán a comprender cómo se construye, comporta y transforma una sociedad. En este sentido, consideramos que el DCV contribuye en la construcción del imaginario.

Como sostiene Jorge Frascara (1997): “El diseño de comunicación visual se ocupa de la construcción de mensajes visuales con el propósito de afectar el conocimiento, las actitudes y el comportamiento de la gente.” (p. 23)

Asimismo, María Ledesma (1997) afirma que el Diseño Gráfico, desde su nacimiento, se plantea para sus intérpretes como un ordenador de comportamientos sociales. Dicha autora nos invita a pensar el Diseño Gráfico desde la perspectiva de que “lo que hace y dice” lleva a afirmar que todos sus textos resultan ser “productores de efectos”, en un contexto sociopolítico y económico determinado. (p. 55)

Como se puede ver anteriormente, algunos autores emplean el término Diseño de Comunicación Visual mientras que otros utilizan Diseño Gráfico. Para nosotras, actualmente el concepto de Diseño Gráfico está inserto dentro del Diseño de Comunicación Visual. Como sostiene Joan Costa (2014), la Comunicación Visual se enfoca en el destinatario, en el otro, no solamente en el proceso y producto gráfico (el mensaje y sus técnicas). (p. 95)

Por lo tanto, utilizaremos el término Diseño de Comunicación Visual (DCV), teniendo en cuenta, también, que es el nombre que lleva la carrera que estudiamos. No obstante, en el desarrollo de la tesis veremos que el término Diseño Gráfico (DG) es

utilizado por algunos autores y personas entrevistadas, fruto del período estudiado y las distintas generaciones que nos proporcionaron información.

En efecto, esta investigación tiene como disparador la interrogante: ¿cómo influyó en el DCV el imaginario social producido en el período 1959-1974?

Para responder esta interrogante y poder alcanzar el objetivo general, nos trazaremos los siguientes objetivos específicos:

- a. Contribuir al conocimiento de la historia de Cuba, mediante la descripción de los acontecimientos producidos en la época elegida y el recabo de relatos orales y escritos.
- b. Profundizar en las características que definen al imaginario social. Pretendemos relacionar estos conceptos con el DCV, entendiendo a éste como una práctica social que opera en la cultura.
- c. Visibilizar cómo se construyeron los mensajes visuales de la época con relación a los ideales que se intentaron transmitir en la Revolución cubana, a través del relevo y análisis de piezas gráficas.

Consideramos que establecer la discusión sobre cómo funciona la disciplina del DCV, teniendo en cuenta el contexto sociopolítico y económico en el que se encuentre, genera un antecedente que pretende contribuir y enriquecer el debate acerca del posicionamiento y el rol del diseño en la sociedad.

Teniendo en cuenta que la sociedad está en constante movimiento como consecuencia de los acontecimientos históricos que se dan en las distintas épocas, nos dirigimos a promover la reflexión sobre el quehacer del diseñador y los efectos que produce su trabajo en el ámbito social, en un mundo que está regido por distintas normas e instituciones que lo organizan.

Castoriadis (1989) sostiene que el imaginario es: “creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórico y psíquico) de figuras, formas, imágenes.” (p. 29). En este sentido, el concepto de imaginario destaca la idea de indeterminación a fin de dejar un lugar a la construcción de significaciones colectivas.

Por otra parte, según Castoriadis (1989) si nos referimos a la sociedad como institución, ésta es institución de un mundo de significaciones. Para Castoriadis: “La sociedad da existencia a un mundo de significaciones y ella misma es tan sólo en referencia a ese mundo.” (p. 312). Es decir que, para que la sociedad sea, todo lo que aparece debe formar parte del mundo de significaciones imaginarias y el mantenimiento de ese mundo es lo que conservará unida a una sociedad. Por lo tanto, la forma en la que esté organizada (de esta forma y no de otra) en el mundo de significaciones, hace que dicha sociedad se diferencie de otras sociedades.

En el caso de Cuba, la Revolución ha marcado un antes y un después en la sociedad, provocando grandes cambios a nivel cultural, político y económico. Los ideales que promovió este suceso histórico contribuyeron a la creación de un imaginario social diferente al anterior.

En resumen, estudiar el DCV en dicho contexto es una experiencia enriquecedora para nosotras. Asimismo, observamos que no se han encontrado investigaciones similares al presente trabajo.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Se utilizarán varias herramientas que nos sirvieron de guía para el desarrollo de nuestra investigación.

En primer lugar, se expondrán distintos temas a través de un marco teórico. En él proponemos un acercamiento al contexto histórico-social cubano de la época revolucionaria y un análisis sobre conceptos asociados al imaginario social, para comprender su implicancia en el DCV cubano.

Los mismos conceptos serán articulados con el DCV, entendiendo a éste como una disciplina que se mueve y coopera, junto con otras disciplinas, como sostiene Stuart Hall (2003): “en la promoción de debates sobre la «identidad cultural» y su significado en las formaciones sociales contemporáneas.” (p.11)

Por otro lado, realizaremos un mapeo de piezas gráficas cubanas para visibilizar, con más exactitud, cómo operó el DCV en los primeros quince años de la Revolución. Analizaremos algunas piezas que nos facilitó la Oficina Nacional de Diseño cubano, priorizando así las fuentes primarias.

Decidimos centrarnos en el período 1959-1974 teniendo en cuenta la importancia que tuvo el DCV en esa época. En este sentido, citamos a Jorge Martell, quien formó parte de la generación de diseñadores que participaron en la creación de la gráfica cubana revolucionaria. Martell considera las dos primeras décadas de la Revolución como la época de “Oro” del Diseño Gráfico cubano. (J. Martell, comunicación vía mail, 1º de octubre de 2018).

Sin embargo, nos detendremos a analizar únicamente los primeros quince años, basándonos en el libro *Testimonios del diseño gráfico cubano: 1959-1974*, de Héctor Villaverde, quien también califica este período como la “época de oro”.

Villaverde (2010) sostiene: “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.” (p.15)

Por otra parte, este trabajo contará con testimonios realizados a diferentes personas que, de alguna manera, estuvieron vinculadas a la Revolución cubana.

Utilizaremos las entrevistas como una herramienta técnica de investigación importante para recabar información y poder comprender, a través del diálogo, cómo se vivió el proceso revolucionario.

Con relación a la importancia de rescatar testimonios, traeremos a colación algunos conceptos de identidad. Para ello citamos a Hall, en *Cuestiones de identidad cultural* (2003) señala:

La identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. (p.15)

Respecto a lo anterior, creemos que los ideales que promovió la Revolución se trasladaron a la gente. En el presente trabajo se busca plasmar cómo se vivieron esos años, a partir del testimonio de algunos de sus protagonistas.

La selección de los entrevistados incluye personas que no están ligadas al diseño pero presenciaron las primeras décadas revolucionarias, personas vinculadas al diseño que

vivenciaron aquellos años y, por último, jóvenes cubanos que no vivieron de manera directa estos sucesos pero tienen relación directa con el DCV.

Se hace esta diferenciación teniendo en cuenta los distintos puntos de vista que pueden emerger en cada caso y que pueden otorgar un aporte rico en el resultado de la investigación.

Como sabemos, hasta el día de hoy Cuba sigue sostenida bajo el mismo régimen, con el dominio del Estado y dirigida por una economía centralmente planificada. Sin embargo, no podemos obviar que el país ha ido cambiando en las últimas décadas, lo que generó nuevas experiencias y vivencias en las generaciones más jóvenes. Esto puede ser un disparador para seguir desarrollando el tema en futuras investigaciones, profundizando en el DCV cubano en la actualidad.

MARCO TEÓRICO

Primeramente, creemos que es conveniente contextualizar e indagar sobre nociones como: comunismo, capitalismo y el Hombre Nuevo.

Consideramos oportuno citar a Ernesto «Che» Guevara. Como sabemos, su discurso político ha sido influyente en la construcción de los ideales de la Revolución.

Como sostiene Guevara (1967), el comunismo: “antes que un sistema de reparto social más igualitario, implica en lo esencial un nuevo tipo de sociedad y de hombre.” (p. XII) Este nuevo hombre debe tener conciencia de su ser social rompiendo las cadenas de la enajenación.

Según Guevara, en el capitalismo el individuo actúa cegado por las leyes que éste propone, en donde la mercancía funciona como célula económica de la sociedad. El socialismo, en cambio, no tiene el fin de incrementar la producción material, ni generar conciencia productivista. Como sostiene Marx, la revolución comunista pretende eliminar el trabajo como forma de actividad alienada y desintegradora de la personalidad humana y suprimir la dominación de todas las clases. (p. XIII)

Con relación al capitalismo, Iroel Sánchez (2006) en el artículo de *Revista Sudestada*, expresa:

Nosotros no somos defensores de la escasez, tenemos que lograr condiciones materiales de vida dignas para nuestro pueblo, no podemos encerrarnos en una campana de cristal, aislados del mundo, pero tampoco podemos ser esclavos de necesidades de consumo creadas artificialmente. El capitalismo crea artificialmente necesidades y

después obliga a trabajar para satisfacerlas, con la televisión como una especie de púlpito del consumo, por el que se reciben las orientaciones sobre qué, por qué y para qué comprar, y así ser aceptados en ese mercado en que las personas y las ideas son una mercancía más [...]. Nuestra concepción es que en el conocimiento y la cultura están los instrumentos contra ese vasallaje.

Por consiguiente, en los términos de consumo y capitalismo que planteamos anteriormente, nos preguntamos: ¿Cómo se manifestó el DCV en ese contexto?

Según Francisca López (2010), el proceso revolucionario abrió nuevos caminos y nuevas ópticas a la nación y al pensamiento. De esta manera, la Revolución cubana: “Potenció institucionalmente y en el imaginario popular, el desarrollo de las manifestaciones culturales propias y, como parte de estas, el acontecer y la escritura de la historia” (p. 8). En este sentido, consideramos que debió ser fundamental el rol del diseñador para contribuir en la construcción de la historia de su país.

En este escenario, el diseñador se vio impulsado a amalgamarse a los nuevos cambios de paradigma, por tanto a “Hacer una obra creativa nueva que afirme sus valores culturales y busque una reflexión teórica y crítica que enriquezca el entorno en el que viven.” (p.16)

La disciplina de Diseño conquistó un lugar nunca antes visto dentro de las artes visuales cubanas, experimentando un desarrollo muy amplio que fue alcanzado velozmente. En palabras de Villaverde (2010): “Desde los primeros años de la Revolución, la búsqueda de nuevas expresiones y estilos resultó algo usual, apremiante y generalizado.” (p. 42)

Como resultado, el DCV fue reconocido rápidamente por la comunidad cubana y por otros países a mediados de los sesenta. Algunas de las características fueron: el

innovador uso del color, la utilización de serigrafía como técnica principal de impresión y el contenido social que se vio reflejado en las piezas de diseño.

Para comprender cómo se vivía el proceso de diseño en los primeros años revolucionarios, citamos a Martell:

[...] imagínense un equipo de Diseño y de Redacción, escuchando, quizás por la madrugada el discurso de nuestros líderes, esperando la frase correcta para tomarla y darle la intención desde el punto de vista de la redacción. Mientras, el diseñador iba creando la solución gráfica de esa frase. Entretanto, la imprenta estaba esperando ese “original” para reproducirlo en grandes cantidades, después de hacer el trabajo de cámara y fotolito. En esa misma mañana aparecería el país inundado con estos carteles, haciendo llegar el mensaje a millones de receptores... eso sí es penetración en el mercado. (J. Martel, comunicación vía mail, 16 de setiembre de 2018)

Por otra parte, Idania del Río sostiene que a partir de la Revolución no era necesario vender productos, sino trasladar los ideales del Hombre Nuevo y construir un sistema visual y cultural que apoyara y consolidara ese movimiento social. (I. del Río, comunicación vía mail, 7 de marzo de 2018)

En vista de lo anterior, creemos que el diseño está relacionado a los hechos que se dan en una sociedad determinada. Castoriadis (1994), sostiene que: “[...] toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo”. Es decir, una sociedad es la construcción y creación de un mundo, de su propio mundo. En tanto, su propia identidad está formada por el mundo que ella crea. (p. 69)

De esta manera, podemos destacar que cada sociedad es diferente, crea su propio mundo, el cual puede parecerse o ser muy distinto al de otra sociedad. Hoy en día con un capitalismo triunfante, globalizado y tecnologizado, los mundos tienden a subsumirse en uno más homogéneo que en el siglo pasado y anteriores.

Para nosotras, sin embargo, la Revolución fue un intento de superar a un mundo semicolonial sometido a la explotación de los capitales norteamericanos. Un intento que procuró, y aún intenta sostener, una transformación del imaginario social asociado a la producción capitalista, por uno al servicio de la construcción de un “hombre nuevo”. Un ser humano con una subjetividad distinta, libre de las normas alienantes de las relaciones de producción, saludable y altruista.

Cada sociedad tiene el poder, sostenido en la singularidad de sus integrantes, de construir su identidad, su propio modo de ver e interpretar el mundo creado y el mundo exterior. Para Castoriadis (1994) la identidad está compuesta por una red de significaciones que atraviesan, dirigen y orientan la acción de los miembros de la sociedad determinando las maneras de decir, desear y pensar. Castoriadis relaciona esta red con el concepto de imaginario social: “Imaginarias” porque estas significaciones no son materiales, sino que son creaciones, y “sociales” porque existen sólo si son compartidas por una colectividad. (p. 68)

Por otra parte, Castoriadis (1994) afirma que una sociedad se mantendrá unida a través de su institución, la cual es la suma de sus instituciones particulares como las normas, valores, lenguaje, instrumentos, procedimiento y métodos, con el fin de que los individuos se relacionen con el entorno. (p. 67). En el caso de Cuba, desde el triunfo de la Revolución, se propone un sistema político con una economía centralmente planificada, dirigida y controlada por una institución principal: el Estado, que pretendió generar unidad en la sociedad, eliminando las diferentes clases sociales.

Según Emile Durkheim (1986), el ser humano integra a su vida desde una temprana edad los modos de pensar, de sentir y de actuar, por medio de la educación que recibe en la casa, la escuela y demás estructuras de las que forma parte. Dichos modos son exteriores al individuo y se diferencian de los fenómenos psíquicos, ya que estos existen dentro de la conciencia individual.

Como sostiene Durkheim:

Toda la educación consiste en un esfuerzo continuo por imponer al niño formas de ver, de sentir y de actuar a los cuales no llegaría espontáneamente. Desde los primeros momentos de su vida lo obligamos a comer, a beber, a dormir a horas regulares, lo coaccionamos a la limpieza, la tranquilidad, la obediencia; más tarde, lo obligamos a que aprenda a tener en cuenta al prójimo, a respetar los usos, las conveniencias, le imponemos el trabajo, etc., etc. (pp. 43 y 44)

Los conceptos a los que refiere Durkheim, se relacionan con la red de significaciones que se da en el imaginario social del que habla Castoriadis. Esta red de significaciones forma parte de un estado del grupo, que se repite entre los individuos porque se impone a ellos, como lo explica Durkheim.

En palabras del autor:

Se hace evidente, sobre todo, en las creencias y prácticas que nos son transmitidas ya hechas por las generaciones anteriores; las recibimos y las adoptamos porque, siendo a la vez una obra colectiva y una obra secular, están investidas de una autoridad particular que la educación nos ha enseñado a reconocer y a respetar. (p. 47)

En Cuba, el imaginario social que comienza a surgir con el triunfo de la Revolución, comprende un cambio en los modos de pensar, sentir y actuar a los que refieren Castoriadis y Durkheim. Éste último señala que la educación tiene como objetivo

constituir al ser social: “La constante que el niño padece es la presión misma del medio social que tiende a moderarlo a su imagen y del cual los padres y maestros no son más que representantes e intermediarios.” (p. 44)

De este modo, las formas de pensar, sentir y actuar del nuevo imaginario cubano, tuvieron que ser transmitidas a los niños y adultos mediante la educación. El DCV fue una herramienta que contribuyó a que éstas trascendieran y llegaran a más personas.

Para finalizar podemos decir, como sostienen Bonsiepe y Fernández (2008), que la Revolución provocó una transformación profunda en la sociedad, en la cual la comunicación social se vio afectada por esos cambios, que otorgaron una mirada diferente al DG. “Cambiaron los mensajes y los receptores dejaron de ser potenciales consumidores para convertirse en destinatarios de mensajes políticos, sociales, educativos y culturales”. (p. 125)

La sociedad anterior obtuvo un campo profesional bien adiestrado en la publicidad, los cuales pasaron a trabajar para el Estado. Como sostienen los autores, dichos profesionales: “participaban en mayor o menor medida del ideario que la Revolución propuso”. (p.125)

Asimismo: “Los nuevos contextos en que se desarrollaba el Diseño Gráfico y los contenidos que debían comunicar necesitaron formas diferentes de las que primaban hasta entonces” (pp. 125 y 126). De esta manera, la comunicación visual de la sociedad cubana debió cambiar su rumbo, en cuanto a su contenido y forma, para producir mensajes que respondan al cambio en la subjetividad de este nuevo hombre.

Ahora bien, hemos visto que el DCV cubano se ha transformado con el surgimiento de la Revolución. Volvemos, entonces, a la pregunta de investigación: ¿cómo influyó en el DCV el imaginario social producido en el período 1959-1974?

Esto hace cuestionarnos, ¿cómo se construyeron los mensajes visuales y qué se buscó transmitir?

En el siguiente capítulo presentaremos piezas gráficas, lo que nos permitirá visibilizar y comprender en mayor medida cómo se dan esos cambios en el DCV cubano.

RELEVO Y ANÁLISIS DE LA GRÁFICA CUBANA

Este capítulo se divide en dos secciones, en la primera describiremos aspectos generales del DCV cubano dentro de la época elegida (1959-1974), mediante el relevo de fuentes secundarias, extraídas de la bibliografía más recibida en la disciplina. En segundo lugar, presentaremos un análisis más detallado, a través de las piezas facilitadas por la Oficina Nacional de Diseño cubano, que pertenecen a su acervo.

a. Primer acercamiento al DCV cubano: *de la publicidad a la gráfica política.*

Primeramente consideramos importante realizar una breve puntualización sobre la situación de Cuba en los primeros años que anteceden a la Revolución, principalmente en el marco del DCV.

En la década del cincuenta, el diseño se pensaba en términos de consumo y bajo la consigna de vender un producto. Gui Bonsiepe y Silvia Fernández (2008) afirman que la publicidad y la industria gráfica cubana se vieron influenciadas por la cultura estadounidense. Las empresas norteamericanas, como las publicitarias y editoriales, emplearon nuevas técnicas y tecnologías en el país. (p. 124)

En los productos de consumo, Cuba contaba con un buen acervo de nombres y marcas, representados a través de envases, etiquetas y embalajes, principalmente en habanos, ron y cervezas. En palabras de los autores “estos productos, sus nombres y lemas fueron expresiones de identidad cultural”. (p. 124)

Como se puede ver a continuación, el producto de consumo aparece como elemento central en la imagen. El protagonismo que éste adquiere está dado por la ubicación y el tamaño del mismo.



Figura 1 (Izquierda). *Regalías, El Cuño*. [Cartel]

Figura 2. (Años 50). *Ron Bacardí El Embajador*. [Cartel]

Figura 3. (Años 40-50). *Jabón Rina*. [Cartel]

Recuperado de <https://artesvisuales.blog/general/grafismo-cubano/>

Estos carteles se diferencian de la gráfica que surge con la Revolución. Respecto a esto, Nelson Ponce dice:

[...] La nacionalización y la intervención del Estado en todos los sectores económicos de la sociedad hizo que la competencia entre productos y servicios fuera disminuida a cero, por tanto, la publicidad se hizo innecesaria. En cambio, la propaganda política y los mensajes de bien público adquirieron una gran relevancia. (N. Ponce, comunicación vía mail, 11 de marzo de 2018)



Figura 4 (Izquierda). (1961). *Muerte al invasor*. [Cartel]

Figura 5. Rivadulla. E. (1959). *26 de Julio*. [Cartel]

Figura 6. Mederos. R. (1969). *Fnl de viet nam del sur*. [Cartel]

Recuperado de <https://artesvisuales.blog/general/grafismo-cubano/>

En el primer relevamiento que realizamos (ver anexos gráficos), observamos que el cartel fue una de las principales herramientas de comunicación y encontramos similitudes en la mayoría de los carteles políticos, como son: el uso de las manos, las armas y la figura humana (figuras 4, 5 y 6). Estos elementos representaron la idea de lucha y de compromiso revolucionario. En la figura 6 también se puede ver reflejado el concepto de Solidaridad. Esta pieza muestra el apoyo de los cubanos a la lucha del pueblo vietnamita contra el invasor estadounidense.

Según Flor de Lis López, integrante de la Oficina Nacional de Diseño cubano, la imagen que se observa en la figura 5, fue considerada el primer cartel político de la Revolución. El mismo fue diseñado en la madrugada del 31 de diciembre para el 1ero de enero, fecha en la que Fulgencio Batista huyó de Cuba y triunfó la Revolución. Los colores rojo y negro hacen referencia al movimiento 26 de Julio que encabezó la lucha guerrillera. En palabras de López: “Estos carteles se pegaron en La Habana cuando entró triunfante la Caravana de la Libertad, con Fidel, Camilo y el Che al frente.” (F. López, entrevista vía mail, 26 de noviembre de 2018).

No obstante, en los carteles culturales (ya sea cine, teatro o espectáculos musicales) comienzan a aparecer variables. Para nosotras, en dichos carteles se refleja mayor libertad para crear. Se observa que se utilizan trazos curvos, colores vibrantes, llamativos y planos, y la ilustración como lenguaje visual principal. A continuación se visualizan algunos ejemplos:

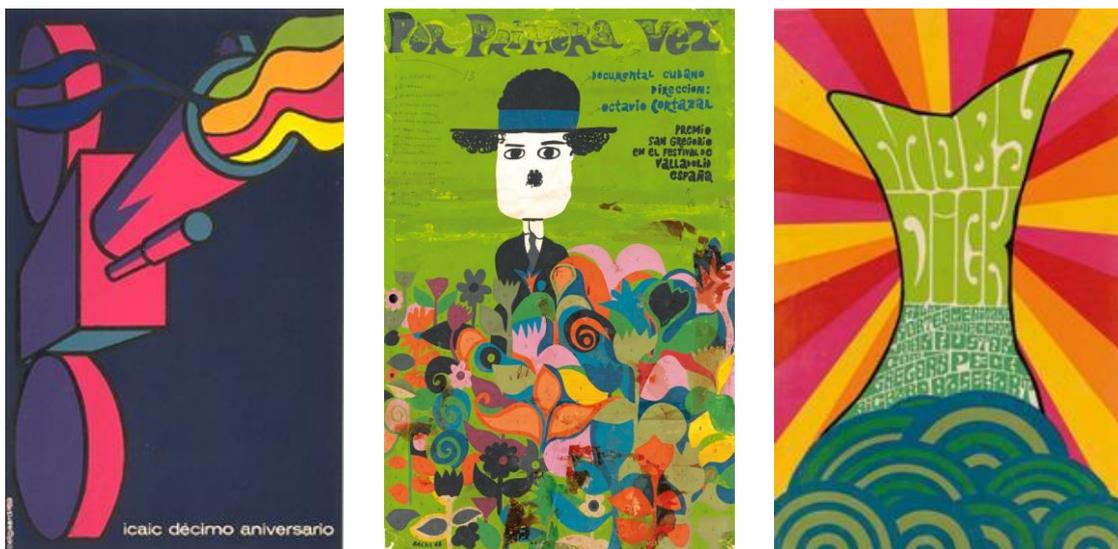


Figura 7 (Izquierda). Rostgaard, A. (1969). *ICAIC décimo aniversario*. [Cartel]. En *Testimonios del diseño gráfico cubano*. Villaverde, H. (2010). La Habana, Cuba: Ediciones La Memoria

Figura 8. Muñoz Bachs, E. (1968). *Por primera vez*. [Cartel]. <http://cartelcubano.org/artworks/8/>

Figura 9. Reboiro, A. (1968). [Cartel]. En *Historia del diseño en América latina y el Caribe*. Bonsiepe, G. & Fernández, S. (2008). Editora Blucher

Consideramos que la cultura cubana tomó referencias gráficas de otras partes del mundo. Algunas influencias que nutrieron el campo visual cubano fueron el Op Art, Arte Psicodélico, el Arte Conceptual, los afiches polacos, el diseño ruso y el diseño norteamericano. Como sostiene Gerardo Lebrede:

En Cuba se desarrolló, en la década del 60 y 70, un fuerte movimiento cartelístico [...]. Este movimiento tuvo una gran influencia de la gráfica polaca de entonces, incentivada por el intercambio entre los

profesionales de ambos países [...]. Las características fueron muy particulares desde el punto de vista formal y conceptual, pues se caracterizó por una retórica muy peculiar [...]. (G. Lebrede, comunicación vía mail, 10 de abril de 2018)

Teniendo en cuenta el relato de Lebrede, observamos que el cartel del décimo aniversario de ICAIC (figura 7) responde a dicha retórica, mediante el uso de la metáfora. Su autor, Alfredo Rostgaard, utiliza la metáfora de la cámara como un arma de fuego que se dispara. De este modo, se consideró el arte un arma de la Revolución.

Es importante destacar que el cine y el ICAIC defendieron los valores de la Revolución (F. López, entrevista vía mail, 26 de noviembre de 2018). De este modo, se considera que muchos de los carteles culturales también son políticos, puesto que están defendiendo una ideología.

En resumen, en esta sección observamos la intención del diseñador de plasmar la lucha y el sentido de alerta. En algunos carteles políticos se puede ver representado a través del puño apretado (figura 4) y la figura del Hombre Nuevo portando un arma, en posición de defensa (figura 6).

En algunos carteles políticos se puede ver reflejada la influencia del diseño soviético, puesto que la Revolución rusa también dio lugar a la creación del Hombre Nuevo socialista. Esto implicó la necesidad de difundir las ideas revolucionarias que se reflejaron principalmente por el uso de la figura humana como elemento central y la utilización del texto para transmitir un mensaje claro y directo.

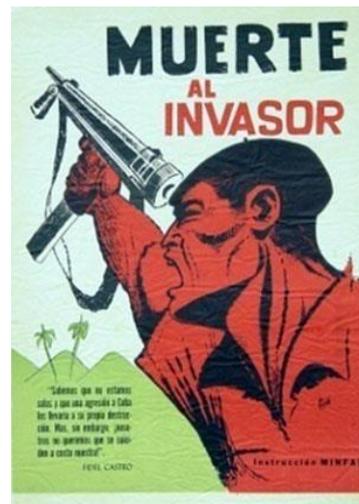


Figura 10. Ródchenko. A. (1924). *Lengiz*. [Cartel]
<https://historia-arte.com/obras/la-propaganda-de-rodchenko>

Figura 11. (1961). *Muerte al invasor*. [Cartel]
 Recuperado de <https://artesvisuales.blog/general/grafismo-cubano/>

Como hemos mencionado, el diseño ruso significó una influencia para la gráfica política cubana. En este sentido, podemos establecer una relación entre los carteles superiores (figuras 10 y 11).

El cartel publicitario de Alexandr Ródchenko fue realizado para la Imprenta Estatal de Leningrado, Lengiz (ленгиз). El pañuelo que lleva en la cabeza la escritora y cineasta, Lilya Brik, nos indica que es una chica de la clase trabajadora, que está animando a las personas a que nutran sus mentes, mediante el grito: “libros”. La tipografía adquiere un protagonismo importante, puesto que el cartel está diseñado para que los ojos y la mano de la joven dirijan nuestra mirada hacia el texto.

Por otra parte, en el cartel Muerte al Invasor también se utiliza el texto como elemento significativo. Este cartel surge como expresión de rechazo hacia las invasiones de algunos países que pretendían destruir la Revolución cubana.

Para nosotras, ambos carteles utilizan la figura humana como elemento central para que el receptor se sienta identificado. Retomando a Hall (2003), podemos decir que la identificación se forma sobre el reconocimiento de algunas características compartidas con otra persona o grupo. (p.15)

A partir de estas observaciones, se hace evidente que las construcciones imaginarias se van dando en relación con el contexto histórico-social. Como sostiene Castoriadis (1989), el hombre existe -en y a través- de la sociedad, y para que la sociedad exista, todo lo que aparece debe formar parte del mundo de significaciones imaginarias (p.312). Asimismo, podemos decir que la sociedad siempre es histórica, en palabras del autor: “No existe lugar ni punto de vista alguno exterior a la historia y a la sociedad (...)” (p. 30)

b. Análisis de carteles políticos

En la presente sección estudiaremos los símbolos y los mensajes visuales presentes en las imágenes, con respecto a las significaciones imaginarias sociales que desarrolla Castoriadis.

Como se pudo ver en el marco teórico, las significaciones imaginarias sociales construyen un mundo propio para una sociedad determinada. De esta forma, la sociedad puede ser percibida como una creación y por tanto como institución. En este sentido, para Castoriadis (1989) lo simbólico es: “la forma de ser bajo la cual se da la institución” (p. 38). El autor señala que todo lo que se nos presenta, en el mundo social-histórico, pasa por una red simbólica: el trabajo, el amor, el consumo, la guerra, todos los actos materiales. Castoriadis expresa que un poder instituido, una religión, una cierta organización de la economía, son sistemas simbólicos validados por una sociedad. Es decir que: “éstos consisten en atribuir a determinados símbolos (a

determinados significantes) unos significados (representaciones, órdenes o incitaciones a hacer o a no hacer) (...) y en hacerlos valer como tales (...).” (p. 38)

Desde esta óptica, alguna de las características que trajo aparejadas la Revolución, como son: la nueva organización de la economía, la centralización del Estado, la lucha por la igualdad de clases, la libertad y dignidad, la solidaridad y la independencia, conformaron un sistema simbólico en la sociedad cubana.

La imagen que vemos a continuación muestra varios símbolos que representan la idea de Hombre Nuevo, como la bandera que porta en sus manos y el sombrero de campesino. Flor de Lis López, señala que en 1968 se conmemoró el centenario del comienzo de las guerras de independencia en Cuba. El 26 de julio de 1953 se inicia el último período de las luchas por la independencia de Cuba, que finalizan el 1ero de enero de 1959.



Figura 12. R. Martínez (1968). Cortesía Oficina Nacional de diseño cubano [Cartel]

El cartel, diseñado por Raúl Martínez, pertenece a la OSPAAAL (Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina). Este organismo tenía una revista Tricontinental y en cada número se adjuntaba un cartel impreso en offset. Los textos de los carteles aparecen en varios idiomas (francés, inglés, español y árabe) debido a que la revista se enviaba a tres continentes y varios países.

En esta pieza se observa el símbolo de la estrella, que adquiere gran jerarquía debido a su reiteración en el afiche. Ésta es la estrella solitaria de la bandera cubana. Dicho símbolo se hizo muy presente en la gráfica cubana en las décadas del sesenta y setenta. (F. López, entrevista vía mail, 22 de noviembre de 2018)

Respecto a lo anterior, podemos decir que parte de la red simbólica a la que hace referencia Castoriadis, también se refleja a través de los mensajes visuales presentes en los carteles políticos de la época.

Roland Barthes (1992) trata de comprender la estructura de una imagen a través de la relación entre los distintos mensajes que la misma puede contener, denominando *denotado* al mensaje literal y *connotado* al mensaje simbólico. (p. 34). Para el autor, el mensaje denotado tiene una función naturalizadora, mientras que el connotado es cultural.

En relación a lo antedicho, Barthes (1992) señala que existe otro nivel de mensaje, el mensaje de sustancia lingüística, que se relaciona con el texto que puede aparecer en una imagen. (p. 30), como se puede ver en el siguiente cartel realizado para la Crisis de los Misiles por la Unión de Jóvenes Comunistas. Éste se realiza como muestra de que sólo se tiene que dar la orden y la juventud la seguirá. Para ello, se utiliza el mensaje lingüístico “Comandante en jefe: ordene” y un segundo mensaje “Unión de Jóvenes Comunistas”. Para poder descifrar ambos mensajes se requiere, no sólo

tener dominio sobre el idioma español, sino poseer un saber cultural con relación al movimiento de jóvenes comunistas.

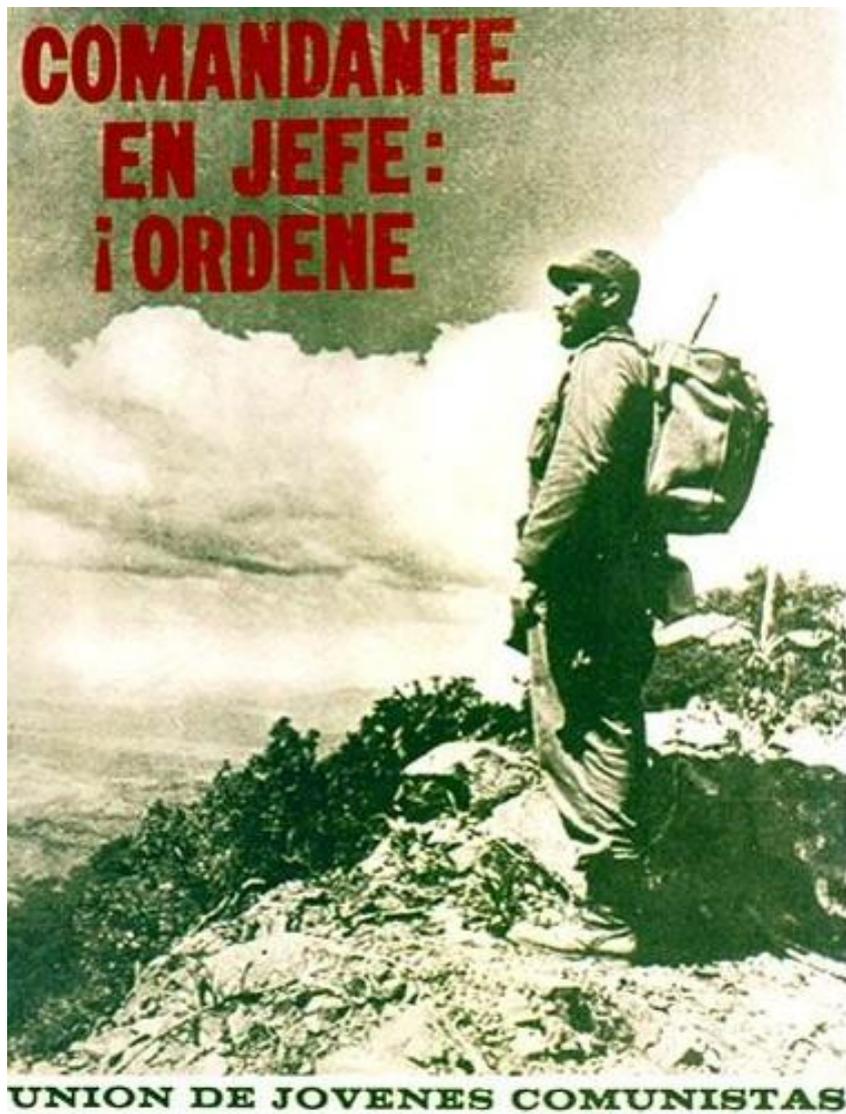


Figura 13. J.Ayús. (1962) *Comandante en jefe: ordene*. Cortesía Oficina Nacional de Diseño. [Cartel]

Por otra parte, podemos ver la imagen de Fidel, y su reconocimiento también requiere de un saber cultural. Su postura y el lugar desde donde observa reafirman la idea de liderazgo e invita a que los jóvenes acompañen sus ideas.

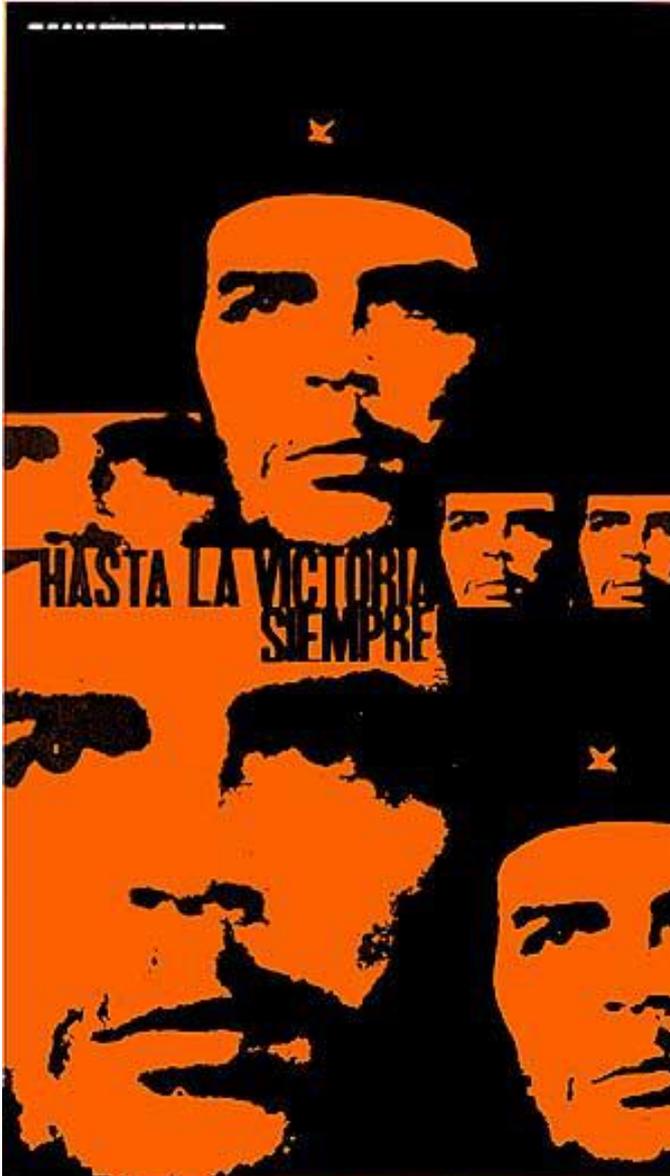


Figura 14. A.Pérez (1970) Cortesía Oficina Nacional de Diseño. [Cartel]

El cartel del “Che” (figura 14) se realiza como homenaje en el año de su muerte. La imagen utilizada es la conocida foto realizada por Alberto Korda en 1961. Al igual que Fidel, éste se transformó en un símbolo que representa al Hombre Nuevo, comprometido con la mayoría y priorizando el bienestar del pueblo por encima de sus intereses personales.

Consideramos que el uso del recurso de redundancia, que se puede ver reflejado en la repetición del rostro, representa la idea de que a pesar de su muerte, el Che y sus

ideales se multiplican y se expanden. La frase Hasta la Victoria siempre es una frase utilizada por el Che, de su propia autoría.



Figuras 16. F. Beltrán. (1969). COR (Comité de Orientación Revolucionaria).

Cortesía Oficina Nacional de Diseño. [Cartel]

Figuras 17 y 18. COR (Comité de Orientación Revolucionaria).Cortesía

Oficina Nacional de Diseño. [Cartel]

Las figuras 17 y 18 responden a la importancia de la participación en las zafras del pueblo. La juventud tuvo un papel preponderante, dado a que podrían sobrellevar mejor la tarea de los cortes de caña. Las zafras han sido importantes para impulsar la economía del país, especialmente la zafra de 1970, que pretendía alcanzar 10 millones de toneladas de azúcar, en un período en que el precio era alto en el mercado mundial.

La figura 17 muestra a un machetero con cañas de azúcar en sus manos, de las que sale humo al igual que las torres de los centrales azucareros. El texto *Norma de corte* se refiere a la cantidad de caña que tenía que cortar un machetero y *Norma estable en*

la molida significa mantener la norma fijada al momento de moler la caña para hacer el azúcar.

En la figura 18 se observa un brazo con un machete, esta herramienta es fundamental para el corte manual de caña. La frase *Ahora que el corte ha comenzado a optimizar* tiene como finalidad obtener mayor productividad y se refleja mediante el corte de caña en tres partes de una sola vez.

El cartel de Beltrán (fig. 16) invita al ahorro, elemento necesario para un país que debió sacar adelante su economía e incitar al pueblo a no malgastar los recursos. (F. López, entrevista vía mail, 26 de nov. de 2018). Para finalizar este capítulo, queremos destacar que se percibe a un diseñador consciente y comprometido con la transformación de la sociedad cubana, como se puede ver en los afiches analizados anteriormente.

CONSIDERACIONES FINALES

En primer lugar, podemos concluir que los carteles fueron una herramienta importante para generar conciencia e impulsar el sentido del compromiso. Estos carteles se diferencian de las imágenes publicitarias pre-revolucionarias, puesto que representan la voluntad de renunciar a los deseos y libertades privadas, reforzando la idea de igualdad que promueve el socialismo. En palabras de Darwin Fornés:

Como todos estaban comprometidos, era una gráfica muy coherente con los sentimientos de sus creadores. Las nuevas ideas estaban basadas en los derechos del hombre, en el odio al capitalismo, en la solidaridad con los pueblos del tercer mundo, en la equidad económica, en producir y construir la utopía, la cubanía. (D. Fornés, comunicación vía mail, 1º de agosto de 2018)

No obstante, cabe destacar que también existieron otras tipologías de diseño que adquirieron gran importancia. Como sostiene Flor de Lis López:

Es cierto que al triunfo de la Revolución y en los años subsiguientes, el cartel jugó un papel fundamental en la comunicación con las masas, pero también fue fundamental la creación del Instituto del Libro, como nunca antes se produjeron textos de todo tipo subsidiados por el Estado y al alcance de millones de cubanos. Junto a esto la Campaña de alfabetización que logró que todos los cubanos para el año 1961 ya supieran leer y escribir. (F. López, comunicación vía mail, 26 de noviembre de 2018)

Por otra parte, consideramos que el rol del DCV consistió principalmente en transmitir mensajes y significados generados por algunas organizaciones como: el Partido Comunista, el ICAIC, el Consejo Nacional de Cultura, entre otras. Entendemos que esto se vio reflejado a través de la utilización de pocos colores (principalmente colores planos), el uso tipográfico para reforzar los mensajes (teniendo en cuenta que éstos debían ser transmitidos de manera masiva, clara y directa) y la utilización de pocos elementos en las composiciones.

Dichos mensajes se plasmaron mediante la reproducción serigráfica como medio principal, producto de los pocos recursos con los que se contaba. De acuerdo a esto, Lebrede señala que a partir del triunfo de la Revolución, el bloqueo económico hacia Cuba produjo un freno en el desarrollo de las comunicaciones, se volvió escasa la obtención de papel, películas, etc., por lo que se recurrió a otros medios alternativos. (G. Lebrede, comunicación vía mail, 29 de octubre de 2018).

En síntesis, creemos que el DCV se ocupa de transmitir mensajes a sus destinatarios, para generar algún efecto en ellos. Como sostiene Ledesma (1997) el DG se encarga de producir efectos de percepción, de recepción y comportamientos, para ello crea su propio sistema de significaciones y desarrolla códigos específicos. (p. 54)

Los destinatarios se identifican y pertenecen a una sociedad determinada, por tanto el DCV puede definirse como una práctica social. Ledesma (1997) señala que el diseño: “Es una fuerza social que actúa sobre la vida simbólica de la sociedad [...] que constituye los modos de habitar del hombre (p. 85).” Como vimos anteriormente, Castoriadis relaciona esta vida simbólica con el trabajo, el amor, el consumo, la guerra y todos los actos materiales.

Finalmente, consideramos que el DCV es una disciplina que contribuye a consolidar la red simbólica de la sociedad o, por el contrario, a cuestionarlas, a fin de construir nuevas formas de pensar y habitar el mundo.

CONSIDERACIONES A FUTURO

Estimamos que este trabajo puede ser un disparador para abordar el tema desde la actualidad. Como sostiene Stuart Hall (2003), en la modernidad tardía, las identidades están en un constante proceso de cambio y transformación. Para Hall los procesos de globalización y de migración, que forman parte de dicha modernidad, generan la fragmentación, transformación y mutación de la identidad de los pueblos, que alteraron la condición relativamente «estable» de poblaciones y culturas. (p. 17)

Podemos decir, que las identidades se relacionan con lo que sucede en la historia, la lengua y la cultura: “no en «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos.” (pp. 17 y 18)

El DCV se ha ido transformando en esta modernidad tardía. Como sostiene Fornés: “El discurso se ha mantenido pero el sentimiento general de la sociedad es diferente y también lo son los productos de diseño, [...] ahora hay un sentido mayor de lo comercial, aunque no sea tan fuerte como en otros países” (D. Fornés, entrevista vía mail, 14 de marzo de 2018). Asimismo, Lebrede señala: “El diseño cubano ha mutado de manera gradual después de 1990, y con mayor fuerza en los últimos 10 años,

asumiendo lenguajes más contemporáneos, mutación resultante de una apertura en las comunicaciones con el exterior” (G. Lebrede, entrevista vía mail, 10 de abril de 2018)

A partir del anuncio de estos cambios, nuevos estudios podrían ocuparse de dichas transformaciones, teniendo en cuenta no sólo los procesos de globalización a los que refiere Hall, sino también los movimientos migratorios y el incremento de intercambios que se han dado en Cuba en los últimos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arfuch, L., Cháves, N., y Ledesma, M. (1997). *Diseño y comunicación: Teoría y enfoques críticos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós SAICF

Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. (C. Fernández, trad.). Varios países: Paidós

Bonsiepe, G. & Fernández, S. (2008). *Historia del diseño en América latina y el Caribe*. Editora Blucher

Castoriadis, C. (1989). La institución imaginaria de la sociedad. En E. Colombo (Ed.). *El imaginario social*. (B. Weigel, trad.). (pp. 27-55). Montevideo, Uruguay: Nordan comunidad.

Castoriadis, C. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad 2*. (M. A. Galmarini, trad.). Barcelona, España: Tusquets editores.

Castoriadis, C. (1994). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. (A.L. Biccio, trad.). Barcelona, España: Gedisa

Costa, J. (2014). Diseño de Comunicación Visual: *el nuevo paradigma*. Recuperado de: <https://revistes.uab.cat/grafica/article/viewFile/v2-n4-costa/pdf>

du Gay, P. & Hall, S. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. (H. Pons, trad.). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu

Durkheim, E. (1986). *Las reglas del método sociológico*. D.F., México: Fondo de cultura económica

Frascara, J. (1997). *Diseño gráfico para la gente: Comunicaciones de masa y cambio social*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.

Guevara, E. (1967). *El socialismo y el hombre nuevo*. La Habana, Cuba: Ediciones políticas

López, F. (2010). Prólogo. Rensoli, R.J. (Ed.). En *La historiografía de la Revolución Cubana: Reflexiones a 50 años*. (pp.7-11). La Habana, Cuba: Editora Historia

Sánchez, I. (2006). Los valores que la Revolución ha defendido han sobrevivido en las condiciones más adversas. *Revista Sudestada*. Recuperado de: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/313/entrevista-a-iroel-sanchez-los-valores-que-la-revolucion-ha-defendido-han-sobrevivido-en-las-condi/>

Villaverde, H. (2010). *Testimonios del Diseño Gráfico cubano 1959-1974*. La Habana, Cuba: Ediciones La Memoria

Relevo gráfico

1960s Cuban Film Posters-Voices of East Anglia. Recuperado de:

<http://www.voicesofeastanglia.com/2012/06/1960s-cuban-film-posters.html>

21 Vintage Political Posters from Cuba. Recuperado de:

<http://www.50watts.com/filter/cuba/21-Vintage-Political-Posters-from-Cuba>

Archivo de la Oficina Nacional de Diseño cubano

Bonsiepe, G. & Fernández, S. (2008). *Historia del diseño en América latina y el Caribe*. Editora Blucher

Cartel cubano. Recuperado de: <http://cartelcubano.org/artworks/8/>

El grafismo cubano en estos años. Recuperado de:

<https://artesvisuales.blog/general/grafismo-cubano/>

La propaganda de Rodchenko. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/la-propaganda-de-rodchenko>

Mederos y el cartel revolucionario. Recuperado de:

<https://blogs.elpais.com/ilustrados/2014/02/med.html>

Muñoz Bachs: El cine ilustrado. Recuperado de:

<http://www.yoelmagazine.com/2008/11/muoz-bachs-el-cine-ilustrado.html>

Rivadulla, E. (Comp.). (1997). *El cartel de la OSPAAAL: arte de la solidaridad* (S. Gianni & E. Bandera, trad.). Varese, Italia: Arterigere Srl.

Villaverde, H. (2010). *Testimonios del Diseño Gráfico cubano 1959-1974*. La Habana, Cuba: Ediciones La Memoria

ANEXOS

a. Entrevistados

Camila Berazain

La Habana, Cuba, 1989.

Graduada en DCV en el Instituto Superior de Diseño, ISDI.

Actualmente docente en FADU, en licenciatura en

Diseño de Comunicación Visual

Darwin Fornés

La Habana, Cuba.

Diseñador gráfico e ilustrador

Graduado del Instituto Superior de Diseño (ISDI)

Flor de Lis López Hernández

La Habana, Cuba.

Licenciada en Historia del Arte y Master en gestión e innovación del diseño

Profesora del Instituto Superior de Diseño

Gerardo Lebreo

La Habana, Cuba, 1989.

Se graduó en Academia Nacional de Artes Plásticas y en Instituto Superior

de Diseño ISDI, en Diseño de Comunicación Visual

Idania del Río

La Habana, Cuba, 1981.

Estudió Diseño de Comunicación Visual en el Instituto Superior de Diseño (ISDI) y Dirección de Arte en la Escuela Internacional de Cine y TV

Jorge Martell

La Habana, Cuba, 1948.

Diseñador Gráfico y Artista de la Plástica.

Presidente de la Sección de Diseño Gráfico de la Asociación de Artistas de la Plástica de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)

Luis Parodi

Montevideo, Uruguay,

Exiliado en Cuba en el año 1973.

Actualmente dirige la cárcel Punta de Rieles

Marina Cultelli

Montevideo, Uruguay,

Exiliada en Cuba en el año 1972. Docente y Artista.

Directora de cine y teatro en Universidad de la República

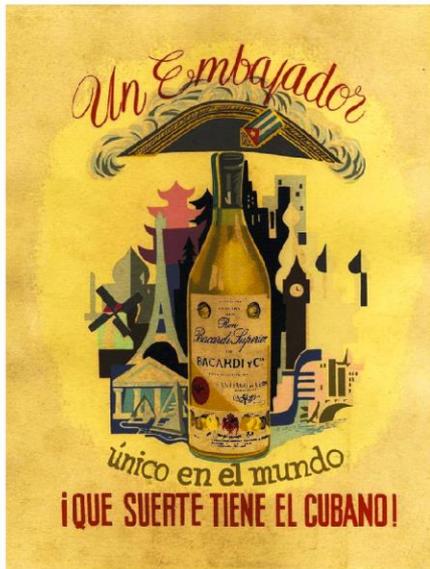
Nelson Ponce

La Habana, Cuba, 1975.

Graduado en DCV en el Instituto Superior de Diseño, ISDI

b- Anexo gráfico

1950-1960

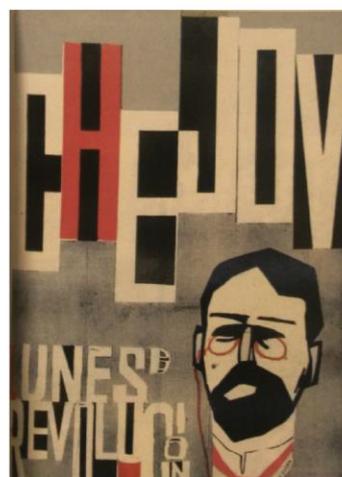
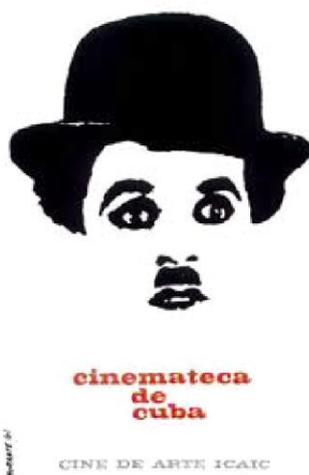


1950

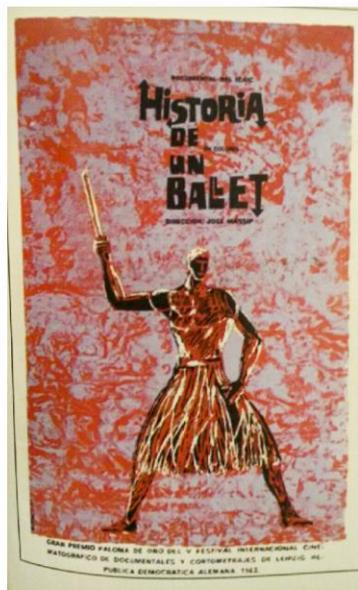
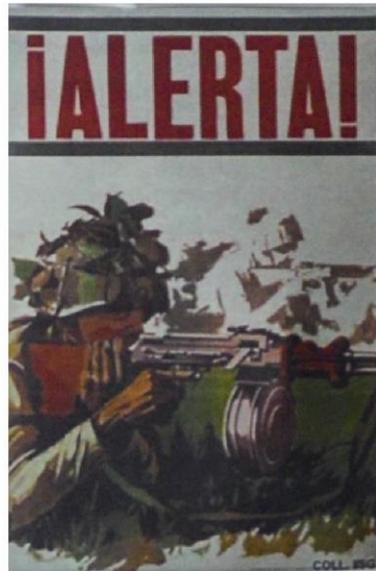
1960-1970



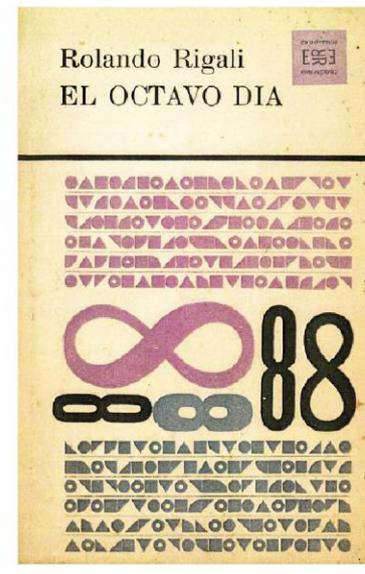
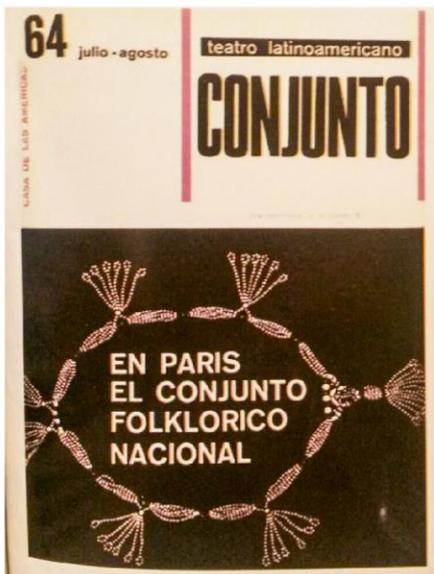
1960



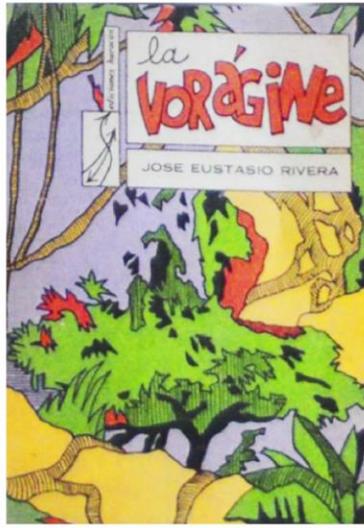
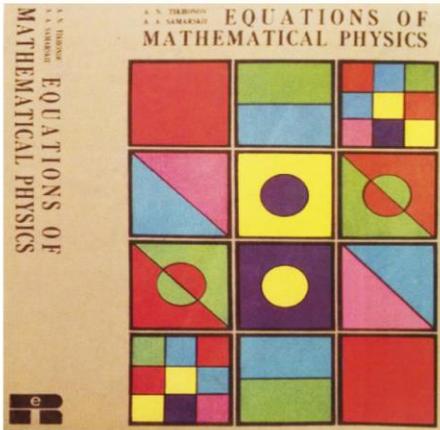
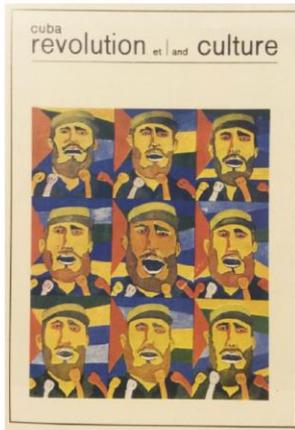
1961



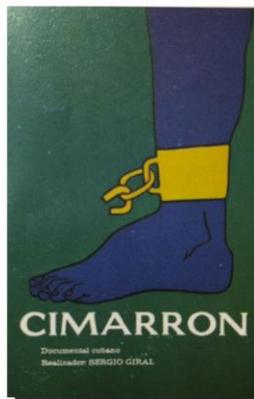
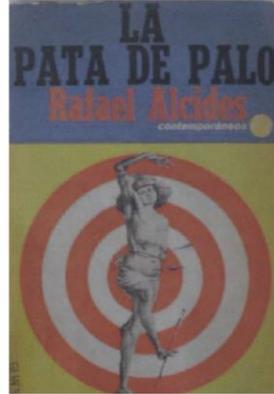
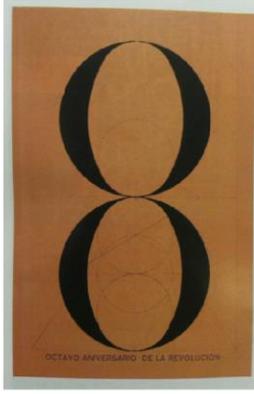
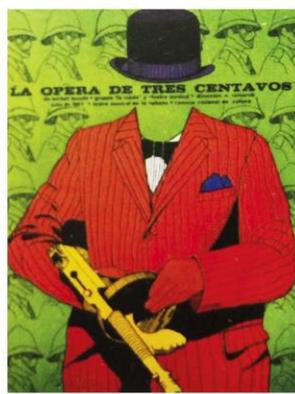
1962



1963-1964



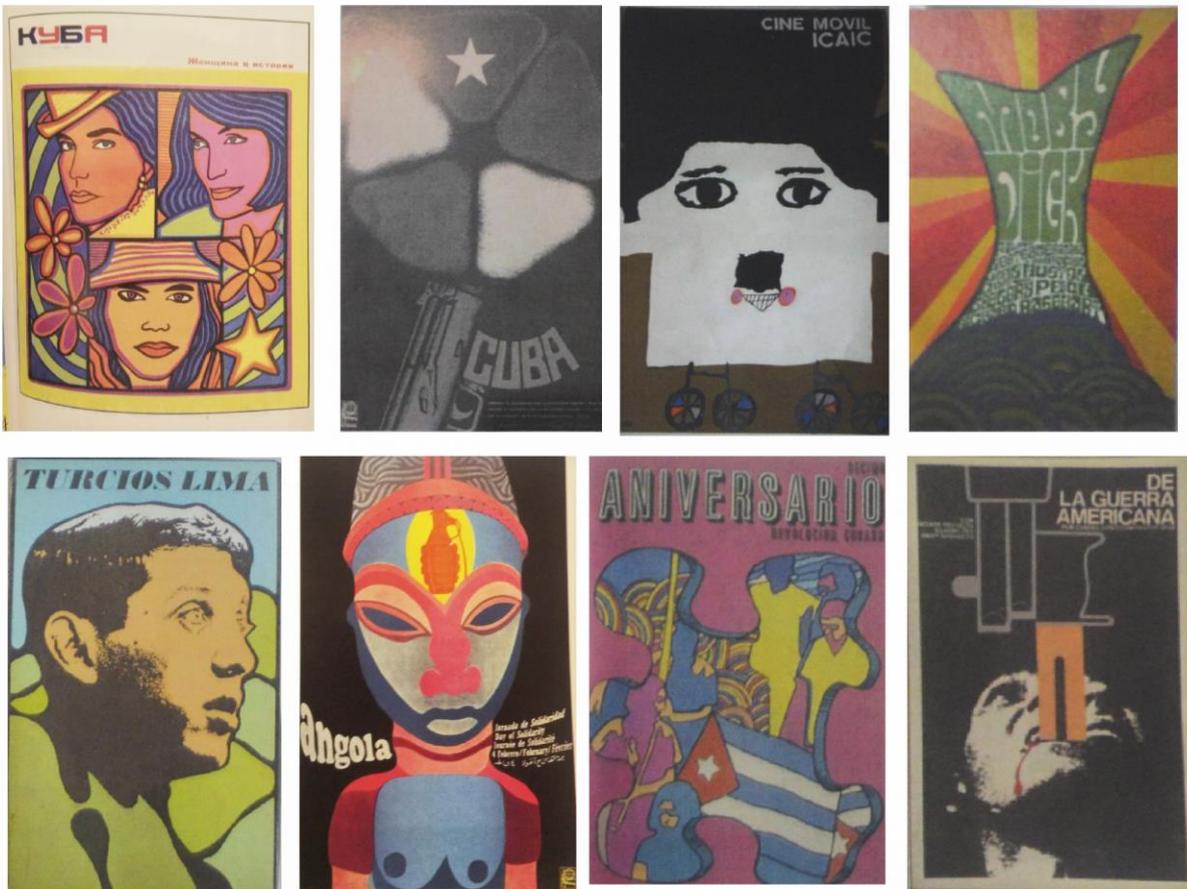
1965 - 1966



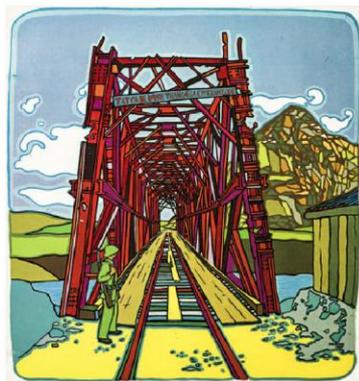
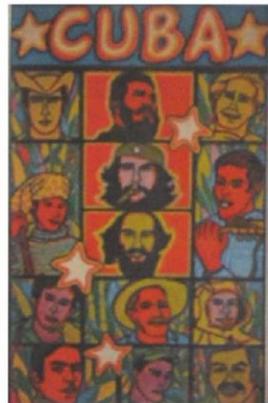
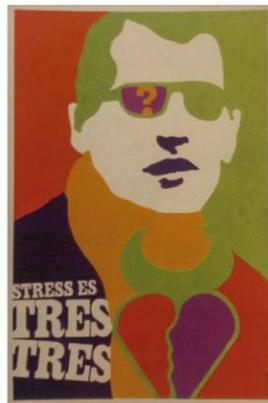
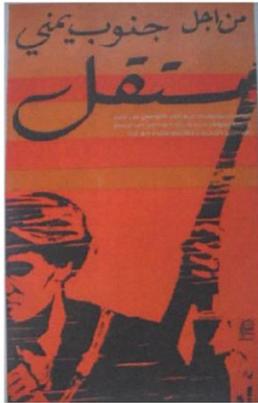
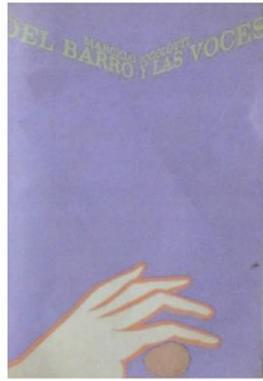
1967



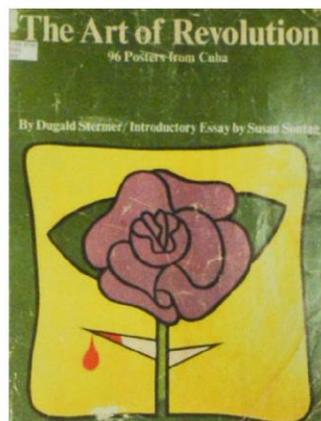
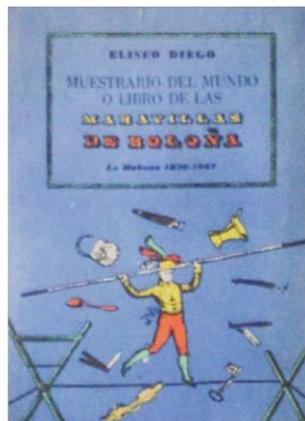
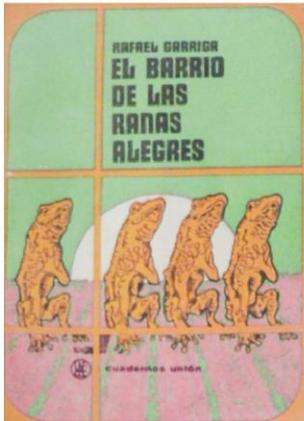
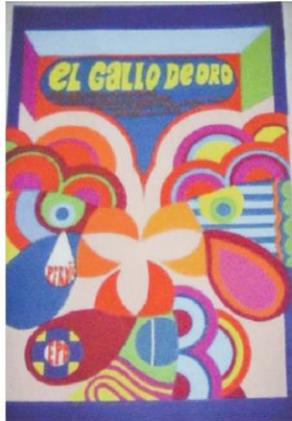
1968



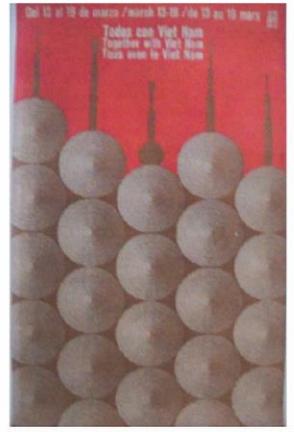
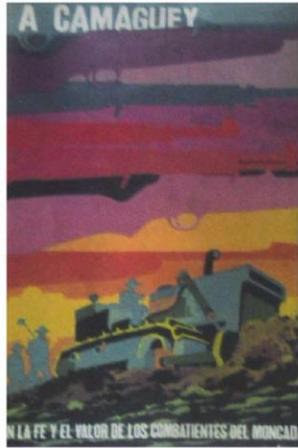
1969



1970-1974

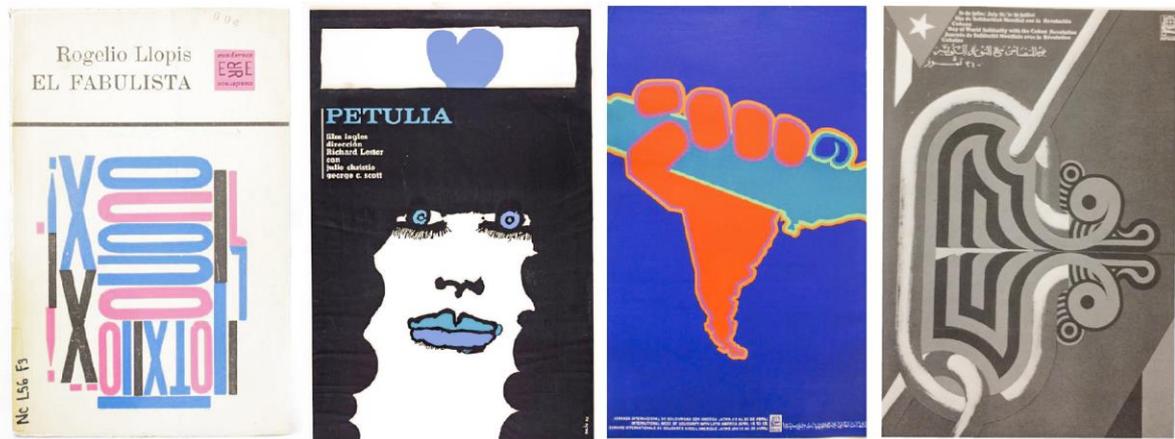


1970

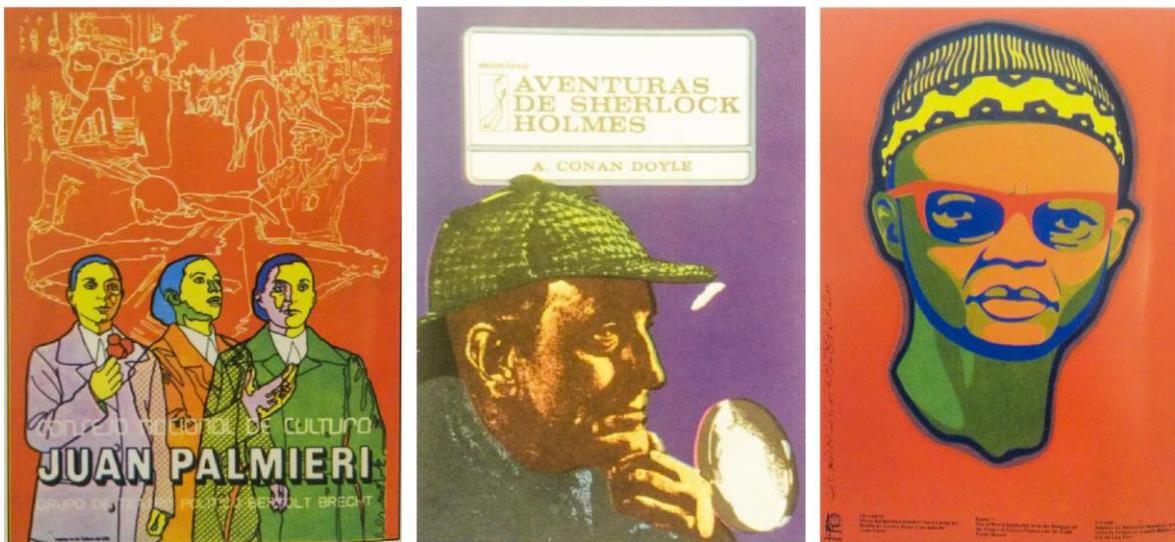




1972



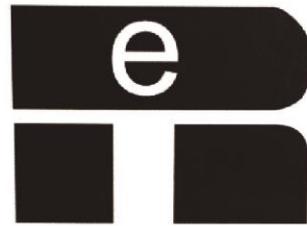
1973



1974



1959-1974



1965



1962



1970



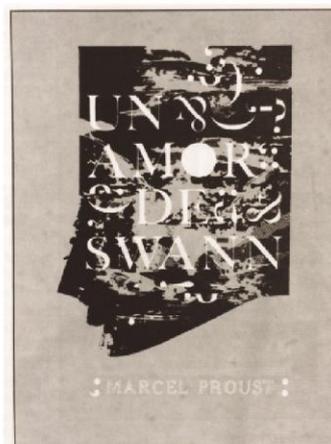
1968



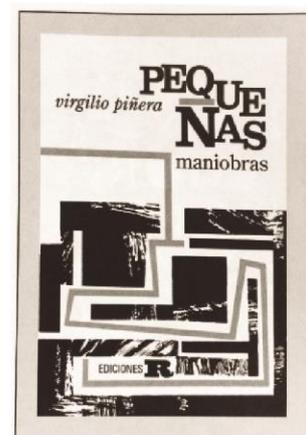
1965-1966



1959-1974



1963



1963

c. Intercambios con el tutor

- Encuentro del 20 de julio de 2018

En esta primera instancia se realizaron las presentaciones personales y la elección del tema. El trabajo de tutoría fue recibido y aceptado.

En base a esto, se tomaron algunas decisiones metodológicas, entre ellas la realización de una serie de entrevistas. Así, Fernando nos facilitó el contacto de personas que estuvieron exiliadas en Cuba en la época elegida, lo que constituyó un aporte de testimonios directos respecto al contexto a estudiar.

En el mismo encuentro, se efectuó una revisión y adecuación de preguntas que se le realizarían a las personas a entrevistar.

A su vez, se nos brindó material bibliográfico de autores que hacían referencia a la identidad y al imaginario social.

- Encuentro del 5 de octubre de 2018

En este encuentro conversamos sobre el relevo y análisis de piezas gráficas cubanas. Se profundizó en la importancia de rescatar fuentes primarias para darle mayor valor a la investigación y obtener un resultado relevante que constituyera un antecedente, a su vez, para futuros estudios.

Por otra parte se corrigieron algunas citas y se sugirió por parte del tutor que se justifique la elección de los autores, como es el caso de Ernesto "Che" Guevara, teniendo en cuenta que su discurso tuvo gran peso en la construcción del imaginario

social cubano. En sentido general, se rescata la importancia de contextualizar las citas.

- Encuentro del 9 de noviembre de 2018

El último encuentro tuvo que ver con la toma de resoluciones y decisiones finales. Se resaltó lo que restaba definir, en vista de la entrega final.

Para ello dialogamos principalmente sobre las conclusiones finales y reflexionamos acerca de las consideraciones a futuro.

Nuestro tutor hizo hincapié en la relevancia de finalizar la tesis con una posible apertura a futuras investigaciones, teniendo en cuenta que nosotras resaltamos el interés por estudiar el DCV cubano contemporáneo con relación a los movimientos migratorios y a los procesos de globalización actuales, de los que habla Stuart Hall

d. Agradecimientos

A todos los entrevistados: Luis Parodi, Darwin Fornés, Nelson Ponce, Idania del Río, Gerardo Lebrede, Marina Cultelli, Camila Berazain, Jorge Martell y Flor de Lis López. A quiénes nos brindaron información sobre el tema y nos orientaron durante el proceso: Sebastián Suárez, Magalí Pastorino y Richard Danta. A nuestro tutor por su involucramiento con la propuesta y por facilitarnos contactos que fueron fundamentales para el desarrollo del trabajo: Fernando Miranda. A Flor de Lis por proporcionarnos material gráfico cubano de los primeros años revolucionarios.

