

## Eduardo Castillo

Profesor e Investigador / Universidad Diego Portales  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Escuela de Diseño  
Santiago / Chile

# EL CARTEL EN CHILE: UNA TRADICIÓN PENDIENTE

[POSTER ART IN CHILE: AN UNRESOLVED TRADITION]

**resumen\_** El devenir del cartel en el medio chileno implica reconocer a autores o exponentes por sobre una *tradicción o escuela*. Bajo esta premisa, podemos encontrar intentos de sistematizar su enseñanza en lo realizado al interior de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile entre los años 30 y los 50, con resultados que pudieron adquirir su mayor visibilidad pública en la transición de los años 60-70, justamente cuando oficios como el de grafista o dibujante publicitario –nociones en boga hasta entonces– daban paso al diseño gráfico como profesión en el medio chileno.

Con posterioridad a su momento de mayor importancia, el cartel tuvo una etapa de declive entre la segunda mitad de los 70 y los años 80, para recobrar alguna vigencia en la década de los 90, y tener un rumbo incierto en los últimos años.

**palabras claves\_** Chile | cartel | diseño | gráfica

**abstract\_** The future of Poster Art in Chile is dependent on the recognition of poster artists and designers rather than definition by tradition or school. Attempts to systematize teachings of this art were common in the Faculty of Applied Arts of the University of Chile between 1930 and 1950, and the results could be seen in the 60s and 70s, at the same time that graphic design and advertising came to be a common profession in Chile.

After its time of glory, Poster Art had a period of decline between the mid 70s and mid 80s. It would regain its relevance in the 90s and go on to its uncertain path of today.

**keywords\_** Chile | poster | design | graphic

**INTRODUCCIÓN\_** Cualquier visión panorámica sobre la presencia del cartel en el medio chileno, debe reconocer de antemano la existencia de momentos puntuales asociados a autores individuales, y el sino de la discontinuidad como un rasgo de nuestra cultura gráfica. Desde tal perspectiva, no necesariamente debemos entender los intervalos como silencios, sino más bien como la imposibilidad de construir una visualidad a largo plazo. En otras palabras, por más esmero que pongamos en seguir la pista a estilos o influencias, éstas siempre decantaron en autores u oficinas, muy lejos de cualquier sentido colectivo, que no obstante, pudo darse en otras expresiones cuando el cartel vivía su mejor momento en el país.

**ALGUNOS PRECURSORES DEL MEDIO LOCAL\_** A nivel local, la instalación de mensajes en el espacio público, impresos sobre papel y utilizando los muros como soporte, encuentra antecedentes en los albores de la vida independiente<sup>2</sup>; también debemos consignar la realización de anuncios tipográficos con mayor énfasis visual, destinados al espacio público de mediados del XIX<sup>3</sup>; mas fue con la incorporación de la litografía a color, en la segunda mitad de dicho siglo, que el cartel daría sus primeros pasos en el país.<sup>4</sup>

Mientras la enseñanza del dibujo pudo encontrar caminos bajo un enfoque técnico y artístico durante el XIX<sup>5</sup>, la enseñanza de imprenta mantuvo hasta bien avanzado el siglo XX su carácter oral, basada en la relación maestro/aprendiz entablada al interior de los talleres.<sup>6</sup> El desarrollo de carteles como oficio, en nuestro medio, adquiere notoriedad en la transición al siglo XX cuando dibujantes que provenían de una formación académica (Bellas Artes), o formados directamente en el medio de imprenta, como autodidactas, se involucraron en la naciente publicidad gráfica, necesaria para la nueva vida urbana de ciudades como Santiago y Valparaíso. Dos precursores cuyo trabajo es representativo de este escenario son Luis Fernando Rojas y Alejandro Fauré.

Rojas (1857-1911) asistió a la Academia de Bellas

Artes, a donde llegó tras demostrar tempranamente sus habilidades como dibujante.<sup>7</sup> En 1871, a la edad de catorce años, entró de alumno interno al Instituto Nacional, donde estudió dibujo con el profesor Julio Bianchi. Tres años después, se integró al curso que impartía el pintor Cosme San Martín, en la Escuela Nocturna de Artesanos, y tras obtener algunos reconocimientos por sus trabajos en distintos concursos de la época, en 1875 se incorpora a la Academia. Prontamente, logró destacar entre sus compañeros gracias a su talento e interés, pero un incidente con su profesor, el pintor italiano Juan Mochi, lo motivó a abandonar los estudios.<sup>8</sup> Rojas provenía de una familia modesta y tras abandonar la Academia, se dedicó a la realización de numerosos encargos, consistentes en retratos a lápiz o carbón y otros trabajos que le permitieron, desde entonces, apoyar económicamente a su madre viuda. En 1875, aprendió la técnica de la litografía gracias a la generosa ayuda del impresor Alberto Saling, y con estos conocimientos realizó su primer encargo importante: el desarrollo de numerosas ilustraciones para El Correo de la Exposición, periódico que había aparecido con motivo de la Exposición Internacional de 1875 realizada en la Quinta Normal.

Entre el último cuarto del siglo XIX y la primera década del siglo XX, Luis Fernando Rojas realizó un destacado aporte al desarrollo de la comunicación impresa en el medio chileno. A su labor como ilustrador editorial, sumó la práctica del humor gráfico y la realización de numerosos avisos publicitarios. Sin embargo, no disponemos, a la fecha, de imágenes de carteles debidos a su autoría, mas destaca por haber sido uno de los precursores a nivel local en los códigos de la publicidad moderna, mediante la combinación dinámica entre imagen y texto. Testimonio de ello fue lo realizado para algunos productos de la época como Té Ratanpuro o Cigarrillos Pepe Vila<sup>9</sup>

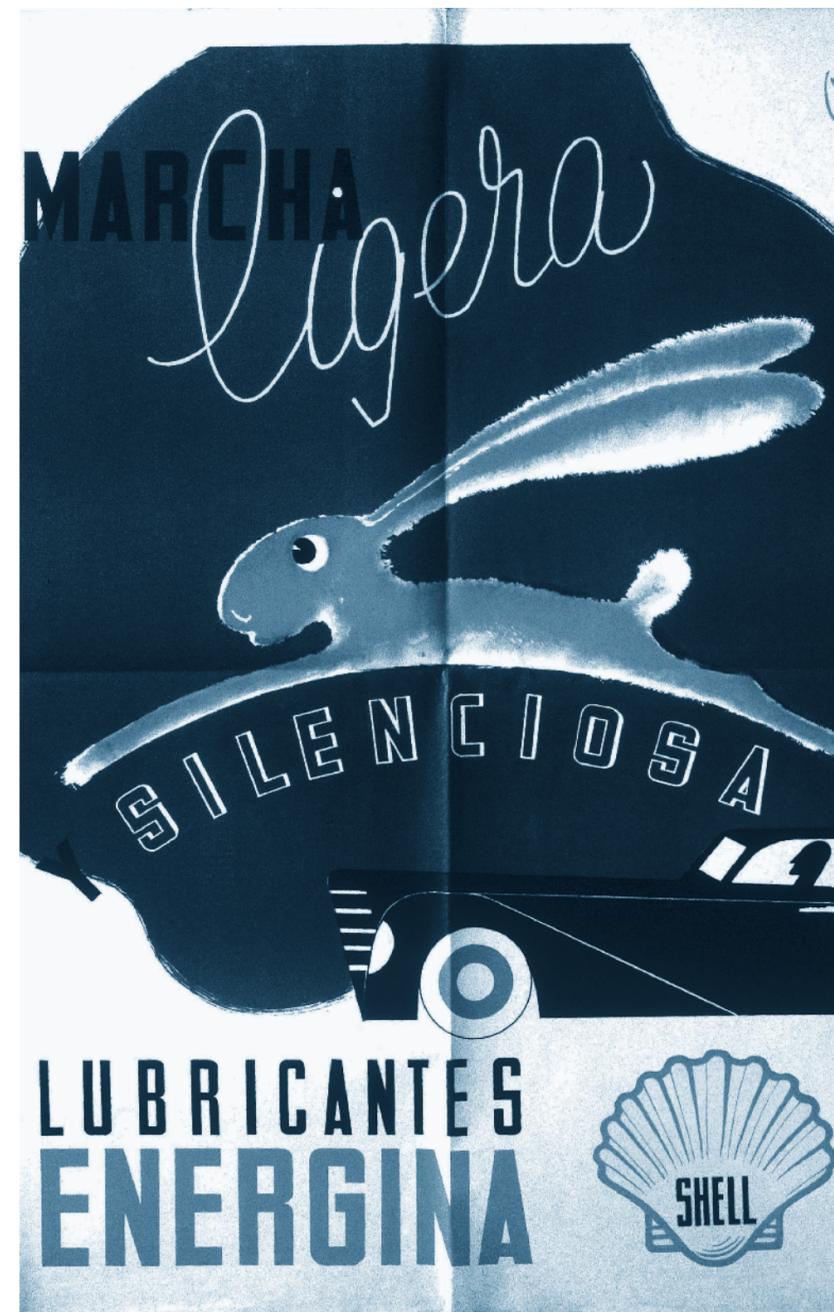
Alejandro Fauré (1865-1912) era un hijo de inmigrantes franceses llegados a Valparaíso, y al igual que Rojas, empezó tempranamente su trabajo



Alejandro Fauré, afiche para la Imprenta Barcelona, 1902.t



Fernando Ibarra, egresado de la Escuela de Artes Aplicadas, cartel para la campaña municipal de Sergio Larraín, 1938.



Francisco Otta, cartel publicitario, 1940.

gráfico al ingresar en 1880, a la edad de quince años, como aprendiz de dibujante a la Litografía Gillet, destacado establecimiento del puerto. Su formación autodidacta comprendió además del dibujo litográfico, la práctica del grabado en metal, la pintura y la acuarela.<sup>10</sup> Posteriormente, se traslada a Santiago, donde trabajó para la Imprenta Barcelona, que había iniciado actividades en 1891 y era una de las principales empresas del rubro, en el escenario previo al Centenario de la República. Sin ir más lejos, fue esta imprenta la primera entidad del país en convocar a “un concurso de afiches para premiar los esfuerzos del arte en favor de la industria”.<sup>11</sup>

El trabajo de ambos grafistas respondió a distintas influencias provenientes de Europa; mientras Rojas se mostraba más cercano a la ilustración satírica francesa<sup>12</sup> y al realismo<sup>13</sup> -que le valió aportar a la conformación del imaginario republicano-<sup>14</sup>, Alejandro Fauré mostró la influencia de la gráfica asociada a la Revolución Industrial y del art nouveau, en particular, del artista checo Alphonse Mucha, con un desfase breve respecto a este último. Ambos, además ejercieron la ‘redacción artística’ de distintas publicaciones<sup>15</sup>, precedente de lo que varias décadas después sería la figura del Director de Arte en el medio editorial chileno.



Fernando Marcos, cartel para el Partido Socialista, 1939.

Cartel de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, 1916.

**LOS CONCURSOS DE LA FECH** Si los concursos organizados por la Imprenta Barcelona fueron los primeros eventos en su tipo a nivel nacional, la consolidación del sentido público y masivo del cartel tuvo lugar con los carnavales realizados por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, FECH. A partir del año 1916, la Federación se tomó el espacio público –siempre en el mes de octubre- con la celebración de la Fiesta de la Primavera. Como parte de esta actividad, la FECH inició la realización de un concurso anual de carteles, que fue ganado por el pintor Otto Georgi en su primera versión. Entre 1917 y 1919, el premiado fue otro pintor: Isaías Cabezón. Respecto a los carteles de Cabezón, el autor Héctor Fuenzalida señala:

 Llenan las vitrinas, las murallas de Santiago, incitando a la farándula. Corren por todos los sitios públicos del país, anunciando la primavera con sus colores...<sup>16</sup>

mas los códigos utilizados en estos carteles festivos le debían bastante al afiche francés de fines del XIX y su imaginería de mujeres, baile y arlequines recordaban el trabajo de Henri de Toulouse-Lautrec y Jules Cheret.<sup>17</sup> En el medio local, la influencia de estos artistas mantuvo protagonismo hasta comienzos de los treinta, cuando otros autores llamarán la atención de los cartelistas locales. Para el escultor y docente Romano de Dominicis, el carácter incipiente del cartelismo local pudo quedar de manifiesto en los concursos de la FECH:

Recordando esas primeras tentativas en este género de las artes


 gráficas, nos es posible advertir ahora, cierta desorientación que reinaba en ellos. Fácilmente caían, artistas y jurados, en el error de confundir lo gráfico con lo pictórico... La afluencia de carteles europeos con fines de propaganda comercial, nos ha hecho ver claro en ese problema...<sup>18</sup>

**LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS** Si el siglo XIX dio lugar a los albores del grafismo comercial y sus protagonistas fueron personas formadas en las Bellas Artes, o directamente en el medio de imprenta, en el siglo XX los esfuerzos de instalar una enseñanza orientada hacia este ámbito tomaron un rumbo más claro. En 1928, y a instancias de Carlos Isamitt, quien asume la dirección de la Escuela de Bellas Artes y da inicio a una importante reforma en la enseñanza artística, tiene lugar la apertura de la Sección Vespertina de Arte Decorativo y de un curso de afiche que imparte el pintor Isaías Cabezón, quien venía llegando de Europa y gozaba de amplio reconocimiento en la práctica de este medio, tras lo realizado en años anteriores. La apertura del curso tenía por objeto capacitar a los estudiantes para el ámbito de la publicidad gráfica, entregando nocimientos en un área hasta entonces desvinculada de los estudios formales:

El desarrollo intenso actual de la industria, ha multiplicado la demanda de especialidades artísticas que en otros tiempos se cultivaron sólo por tradición de familia. La educación artística moderna se preocupa hoy de estas necesidades, ampliando las ramas de su enseñanza en este sentido.<sup>19</sup>



Kitty Goldmann, cartel publicitario, circa 1945.

Cartel de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, 1916.

El curso de afiche se verá interrumpido a fines del mismo año producto del cierre de la Escuela de Bellas Artes que fue decretado por el Ministro de Educación, Pablo Ramírez, a causa de tensiones políticas del período que se tradujeron en diferencias profundas entre los artistas. Pese a esta situación, la Sección Vespertina logró continuar sus actividades y se trasladó a una antigua casona ubicada en el barrio Avenida Matta, que había sido adquirida por Isamitt durante su dirección, para el fomento de estas actividades. Así, este grupo de cursos, dirigido por el profesor José Perotti, pasó a comienzos de los años treinta a conformar la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, entidad que por espacio de cuatro décadas buscaría conjugar la formación artística al sentido práctico o utilitario, impostando –además- un carácter popular-local a su producción, sobre todo en su primera etapa extendida hasta fines de los años cincuenta.

El curso de afiche, iniciado en 1928 por Isaías Cabezón e inactivo entre 1929-30, reinició sus actividades en 1931 a cargo de la pintora Ana Cortés. Si bien la artista no se dedicó a la realización de carteles, logró motivar el interés por este medio de comunicación en varias generaciones de grafistas que pasaron por su cátedra, durante casi tres décadas. En cuanto a los contenidos, el trabajo del curso se orientó acorde al quehacer de la Escuela de Artes Aplicadas; en cuanto al lenguaje, el in-flujo de los maestros europeos del cartel se había tornado demasiado evidente en 1934, en palabras del profesor del plantel, Romano de Dominicis:

 ...nos queda mucho por hacer en la materia. Desde luego, independizarnos del afiche europeo, cuya influencia benéfica se ha tornado odiosa esclavitud. Las técnicas gráficas tienen infinitas posibilidades de las cuales pueden desprenderse innumerables modalidades estilísticas. El conocerlas, permitiría a nuestros cartelistas liberarse de la manifiesta tiranía de Cassandre y Loupot...<sup>20</sup>

 ...los concursos, desde entonces, se han venido haciendo más frecuentes, y así hemos visto exposiciones de afiches nacionales para colectas públicas, congresos, ferias, turismo, Cajas de Previsión, etc. Y al hacerse más intensa esta actividad gráfica, hubo artistas que se especializaron en ella y formaron talleres de propaganda con éxito. Actualmente, funcionan en Santiago numerosos talleres de publicidad, algunos de ellos muy bien encaminados en el sentido artístico y comercial.<sup>21</sup>

Para Ana Cortés, el afán proveniente de los concursos de la FECH había sido -pese a todo- la instancia que consolidó la presencia pública del cartel en el medio local:

 ...los concursos, desde entonces, se han venido haciendo más frecuentes, y así hemos visto exposiciones de afiches nacionales para colectas públicas, congresos, ferias, turismo, Cajas de Previsión, etc. Y al hacerse más intensa esta actividad gráfica, hubo artistas que se especializaron en ella y formaron talleres de propaganda con éxito. Actualmente, funcionan en Santiago numerosos talleres de publicidad, algunos de ellos muy bien encaminados en el sentido artístico y comercial.<sup>21</sup>

Estos talleres formados en gran parte por egresados de Artes Aplicadas, se abocaron no sólo al afiche, sino también a la producción de letreros y distintos objetos publicitarios de formato diverso. Otro rasgo importante en estas primeras ‘agencias’ fue la introducción al medio local de la impresión en serigrafía, donde Luis Oviedo ocupó un lugar protagónico desde su taller, Estudios Norte. Según Julio Bórquez, quien fuera alumno de Ana Cortés,

 los concursos nacionales eran patrocinados por empresas e instituciones, se veían afectados por jurados no idóneos, con bases ambiguas y otras irregularidades...<sup>22</sup>

Es decir, el problema no estaba ni en los referentes ni en las técnicas, pues por un lado, el trabajo de los grafistas locales evidenciaba que los principales exponentes del cartel en el mundo eran conocidos en nuestro país, durante la primera mitad del XX; por otra parte, la imprenta local podía obtener buenos resultados, y ello había sido demostrado por establecimientos como la Imprenta Barcelona y también por la Imprenta Universo, que en 1927 se promocionaba como “la única empresa en Chile que se ha especializado en la confección e impresión de afiches y carteles.”<sup>23</sup> El problema de fondo era la búsqueda del lenguaje propio de este medio:

 Para hacer un affiche, se necesita más que gusto artístico o talento de dibujante. El buen afiche es el resultado complejo de un conjunto de: inspiración, adaptación al gusto del público que debe alcanzarse, conocimientos de la técnica gráfica de reproducción, etc.<sup>24</sup>

**EL APORTE EXTRANJERO EN LA MEDIANÍA DEL SIGLO XX** A causa de la situación política que se vive en Europa a fines de los años treinta, arriban a nuestro país numerosos inmigrantes. Entre ellos, venían algunos grafistas que aportaron una mirada distinta al cartel. Uno de ellos fue el checo Francisco Otta, pintor, quien además desempeñó labores de docencia por largos años en establecimientos como la Escuela Nacional de Artes Gráficas, la carrera de Diseño de la Universidad de Chile, el Instituto Profesional de Santiago y la Universidad Tecnológica Metropolitana. Respecto al escenario de mediados del siglo XX, el testimonio de Otta da claras luces:

 Nadie tomaba en serio el cartel... éramos muy pocos los que realmente hacíamos afiches; y prácticamente no existía letrística. Se encargaban los trabajos a los calígrafos profesionales, que estaban instalados en uno de los tres kioscos frente al juzgado de [calle] Compañía. Las tarjetas de visita, diplomas o invitaciones se hacían in situ, en caligrafía inglesa, con rúbricas, ‘colitas de chanchito’ y todo lo demás.<sup>25</sup>

A propósito de un término utilizado por Otta: ‘letrística’, esta había sido una de las principales debilidades del trabajo realizado por los egresados de Artes Aplicadas: el conocimiento tipográfico y la rotulación manual de caracteres.<sup>26</sup> Al ser esta Escuela un plantel dirigido por artistas, la tipografía no había sido un aspecto protagónico, lo que implicó descuidar aspectos claves como la adecuada legibilidad de la información o la importancia del texto, en trabajos que se mostraban excesivamente inclinados a la imagen pictórica o ilustrativa.

El abordar con propiedad este aspecto deficitario en el cartelismo local fue uno de los aportes de la austriaca Kitty Goldmann, quien había estudiado arte publicitario en Viena. Si en la imagen pudo desenvolverse sin problemas -desde la síntesis hacia lo ilustrativo- mediante un trazo gestual, en el texto, demostró un gran conocimiento de distintas familias tipográficas y estilos de caracteres adecuados para diversos mensajes. Para Goldmann, el problema estaba en el público:

 Chile era grande pero tenía relativamente pocos habitantes y pocos consumidores, el tiraje era pequeño y la unidad del cartel era cara...<sup>27</sup>

El italiano Giulio di Girólamo fue otro de los inmigrantes que arribaron al país a causa de la guerra. También proveniente de una formación artística, en sus carteles pudo desenvolverse desde la imagen pictórica -que utilizó para temas como la promoción del turismo-, hasta el realismo socialista, que utilizó para algunos trabajos como el cartel para el cuarto Centenario de la ciudad de Concepción. No en vano, di Girólamo había realizado varios trabajos en la Italia del Duce antes de emigrar a Chile; es decir, era uno de los pocos conocedores cercanos de los códigos del cartel político. Lejos de la academia, la estética de éste último, pudo llegar al país mediante las colectividades extranjeras y la fraternidad con los pueblos en conflicto.

Fernando Marcos (1919), pintor muralista y docente, que fue alumno de la Escuela de Artes Aplicadas a mediados de los años treinta, recuerda que conoció la gráfica de la república española gracias a su padre, un inmigrante y partidario de esta causa que participaba en distintas actividades solidarias. Marcos señala, de manera particular, una muestra de carteles republicanos que visitó en su época de estudiante, donde pudo apreciar que la afinidad política con la Unión Soviética devenía en la influencia del realismo socialista sobre la gráfica republicana. Algunos años después, como militante de las juventudes socialistas <sup>28</sup>,realizó una serie de carteles para esta colectividad donde además de abordar los códigos antes mencionados, incorporó algunas citas al muralismo mexicano, anticipando en tres décadas los nexos entre el mural y el cartel que tendrán su expresión más clara a comienzos de los años setenta.

**EL AUGE DEL CARTEL EN LA TRANSICIÓN DE LAS DÉCADAS DEL ‘60 AL ‘70** A partir de los años sesenta, y en relación al contexto social, cultural y político de la época, la práctica del cartel se alejará progresivamente de su dependencia respecto al medio artístico, para vincularse en mayor grado a la comunicación de masas y a una actividad que se asentaba a nivel profesional por entonces: el diseño gráfico. En términos productivos, innovaciones relevantes fueron la incorporación de las primeras imprentas offset para imprimir a cuatro colores, en forma simultánea, y de la fotoserigrafía, que en base al principio de la emulsión sensible a la luz permitió integrar la imagen fotográfica al cartel, a diferencia de la serigrafía tradicional, donde todos

los elementos a imprimir debían ser trazados a mano. Respecto a la nueva visión del cartel del período, Jorge Leiva escribía en la revista En Viaje a fines de los años sesenta:

 Se dice que para tener éxito en este difícil medio es necesario ser artista, sicólogo, sociólogo y, sobre todo, pensando en que es arte de masas, tener ese dominio de elementos populares que sólo se adquiere frecuentando bares o viajando en ferrocarril, en coches de tercera.<sup>29</sup>

Por otra parte, ahora se cuestionaba la credibilidad antes indiscutida de los artistas en este medio de comunicación:

 El hecho de ser confeccionados por pintores, tampoco es siempre una garantía de calidad, porque a menudo los pintores que hacen afiches no buscan elaborar una composición en función de las leyes particulares de este modo de expresión.<sup>30</sup>

En el período, dos influencias tendrán especial importancia en el devenir del cartel; éstas fueron el póster y la gráfica cubana. Respecto al primer caso, decía el mismo autor:

 La nueva moda sopla desde hace unos tres o cuatro años desde la costa oeste norteamericana, desde San Francisco, la capital de los hippies, que son la más inquietante comunidad cultural de los últimos tiempos.<sup>31</sup>

En términos conceptuales, el póster reivindicó la dimensión artística en el cartel, otorgando valor a éste solo por el hecho de ser bello y abrir una ventana a la imaginación, al tiempo que ello suponía un gesto de rebeldía ante la cultura de masas y el mundo del consumo. En términos estéticos, otorgó nueva visibilidad a códigos provenientes del art nouveau, que se conjugaron a recursos de la época como la fotografía en alto contraste y la distorsión formal de los textos, que en muchos casos fueron llevados al borde de la legibilidad.

La periodista Luisa Ulibarri señalaba a comienzos de los años setenta:

 La moda del póster llegó a Chile hace cosa de cinco años. La trajo el pintor Guillermo Núñez. Instaló un ‘poster shop’.. en pleno corazón de Providencia, con Beatles, manzanas, autos y diseños propios.<sup>32</sup>

Por otra parte, la masificación de estos impresos gracias a los nuevos alcances de la serigrafía, también estuvo asociada a objetivos políticos de comienzos de los años setenta, como la democratización del arte:

 Patricia Israel y Guillermo Núñez, los destacados pintores nacionales... creen que esta moda puede ser aprovechada entre nosotros más allá de lo puramente comercial... siendo una buena ocasión para hacer llegar a la mayor cantidad de gente reproducciones en afiches de algunos de los mejores cuadros de la pintura chilena. Por el momento, es nada más que una buena idea y un buen encauzamiento para este entusiasmo gráfico, porque el póster como se le conoce actualmente en otras partes, es la mayoría de las veces sólo una foto gigante de algún ídolo popular.<sup>33</sup>

Efectivamente, pese a la rebeldía hippie el póster se vinculaba a una dimensión comercial (objeto decorativo que se compraba), destinado al coleccionismo y al espacio privado de la juventud, por sobre el sentido público y masivo del cartel que estuvo fuertemente asociado al denominador político del período: el gobierno de la Unidad Popular. Esto último, nos lleva al segundo referente enunciado atrás: la gráfica cubana, lenguaje que en los años sesenta irrigoó la visualidad a nivel regional, arribando a nuestro país un importante número de carteles impresos en serigrafía que difundían el ideario revolucionario.

Contemporáneo al póster, el cartel cubano orientó fuertemente su mensaje a criticar el capitalismo y la sociedad de consumo estadounidense; sin embargo, en términos visuales apeló a un lenguaje ecléctico que iba desde el realismo socialista al pop art y la sicodelia, pasando por el cartel polaco. Si a nivel internacional la circulación del cartel cubano fue un importante medio de comunicación política, dentro de la isla el mayor referente fue la valla, impreso en serigrafía de gran formato e instalado en el espacio público para difundir a las masas el discurso oficial. Ello era descrito en los siguientes términos por un diario de izquierda chileno a comienzos de los años setenta:

La serigrafía ha realizado esta objetivación de un lenguaje, en este caso del lenguaje revolucionario... es un nuevo estilo de comunicación que actualiza los problemas, las aspiraciones, los triunfos de todo un pueblo... implica un cambio de actitud en el creador, quien al revelar plásticamente la empresa colectiva que es la construcción de una nueva sociedad, desarrolla sin limitaciones formales el lenguaje que hace posible el diálogo, siempre renovado, con el pueblo.14

El periodo de mayor actividad para el cartel en Chile reconoce, además de los dos referentes anteriores, la importancia del muralismo practicado por las brigadas muralistas (Ramona Parra, Elmo Catalán), y también del grabado que a nivel local reconocía una tradición entre artistas de izquierda (Pedro Lobos, José Venturilli, Santos Chávez, Carlos Hermosilla). Por otra parte, la visibilidad pública adquirida por el cartel se debió más a la labor de autores individuales u oficinas, por sobre cualquier planificación centralizada de la comunicación visual, como era el caso cubano. Sobre este punto, el diseñador Vicente Larrea señala: "Nunca fuimos los publicistas de la Unidad Popular, porque nunca hubo una central de propaganda del gobierno que nos ordenara qué hacer".35

A nivel académico, el proceso de Reforma Universitaria tuvo entre sus consecuencias que a partir de la Escuela de Artes Aplicadas surgiera una nueva carrera: el Diseño, cuyos primeros egresados empezaron a desempeñar su labor a comienzos de los años setenta. Sin embargo, el concepto de esta actividad profesional ya circulaba con antelación en el medio chileno de manera informal, y no en vano, fueron dos egresados de Artes Aplicadas los primeros en instalar una oficina de diseño propiamente tal en el país: José Messina y Francisco Moreno, que desde su estudio Messina y Moreno -fundado en 1963- realizaron una labor pionera en distintos ámbitos como el diseño editorial (revista Auca) y los carteles y programas para el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, ITUCH, a comienzos de los años sesenta.

Dos referentes de la época más activa del cartel en Chile, dado su entronque con los contenidos del período, son Waldo González y Vicente Larrea, que además reconocen la particularidad de haber sido profesor y alumno y el haber formado parte de las últimas generaciones de la Escuela de Artes Aplicadas, entre la segunda mitad de los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta. González estudió entre 1953 y 1957, y tras su paso por el plantel, obtuvo el grado de Licenciado en Artes con mención en Afiche y Propaganda. Al finalizar sus estudios, se incorporó como académico durante una década. A comienzos de los años setenta ocupará un lugar importante, no sólo por su labor pedagógica en su curso de Dibujo Aplicado, sino además por su trabajo profesional, que alcanzó gran visibilidad pública entre 1971 y 1973. En sus carteles pudo responder a la inquietud proveniente de Artes Aplicadas por vincular la gráfica a lo popular-local, y si bien es posible reconocer otras influencias, como la gráfica cubana, el pop art y algunos rasgos de la gráfica hippie, las imágenes producidas por González también citaron

fuertemente a expresiones como el mural, el grabado y las artesanías tradicionales.

En la campaña realizada por Waldo González y Mario Quiroz para la Polla Chilena de Beneficencia se propuso un alejamiento de los estereotipos de bienestar impuestos por la publicidad estadounidense, pues “era necesario establecer un diálogo entre gobernantes y gobernados mediante una imagen que generase mayor cordialidad entre el emisor y los receptores del mensaje”<sup>36</sup> El proyecto fue dirigido a las capas sociales más modestas y cuando salió a la calle “el primer cartel de Polla desapareció de todas partes, la gente se lo llevó a sus casas e incluso hubo que triplicar la impresión”.<sup>37</sup> Sin embargo, la repercusión de estos trabajos tuvo consecuencias no previstas: González, en rigor, no era cercano a la izquierda o la actividad política, sino que depositó en aquella gráfica “la intención de encontrarme con mi pueblo”;<sup>38</sup> pero la asociación de los carteles de la Polla Chilena al período de la UP, le significó un difícil pasar durante el régimen militar, viéndose obligado a centrar su actividad en la docencia.

Vicente Larrea estudió en Artes Aplicadas entre 1961 y 1965. Respecto a la formación adquirida, asigna importancia a las enseñanzas del profesor Waldo González y a partir de 1963, inicia su trabajo gráfico en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile donde se dedica a la realización de material gráfico, como folletos y carteles y adquiere especial interés el trabajo realizado para las Escuelas de Temporada.<sup>39</sup> Sobre su paso por el Departamento, diría: “Había que documentarse y tener interés por las cosas. Había que motivar a la gente usando sus elementos, para que cada pueblo se sintiera identificado con el afiche. Fueron 4 años en los que hice trabajos para todo Chile.”<sup>40</sup> Larrea, destacaba también la metodología aprendida: “Allí conocí un grupo de periodistas que me enseñaron a recuperar información para elaborar artículos y comunicados”<sup>41</sup> sistema que posteriormente llevó a su propio quehacer gráfico. La labor en el Departamento de Extensión Cultural también le permitió conocer a un autodidacta que sería clave en su formación: Rafael Vega-Querat, diseñador independiente y profesor de diagramación en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, quien contaba con una amplia experiencia profesional y además, mantenía estrecho contacto con un circuito internacional de diseño y tipografía.

En 1967, Larrea instala su primera oficina en el centro de Santiago y Carlos Quezada (amigo y estudiante de cerámica en Artes Aplicadas) le cuenta sobre la formación de un conjunto folklórico: Quilapayún, solicitándole además el diseño de su primera carátula: Canciones Folklóricas de América, álbum que la agrupación realizó junto al cantautor Víctor Jara. Surgía así el vínculo de Larrea con la Nueva Canción Chilena. Este movimiento musical representó una instancia clave para el reconocimiento profesional del diseño gráfico en el país, donde la estrecha relación entre músicos, productores y diseñadores determinó los alcances del proyecto. Vicente Larrea señala que, en esa época ya existía plena conciencia respecto a los alcances de la comunicación de masas y “la intención de hacer bien el trabajo que habíamos elegido”.<sup>42</sup> Esto último, demostraba una mirada de la profesión distinta a la mayoría de los grafistas formados en Artes Aplicadas entre los años treinta y cincuenta. “No somos artistas”<sup>43</sup> dirá Larrea, en una entrevista del año 1971.

Los cerca de 300 carteles en los que trabajó junto a un equipo conformado además por su herma-

no Antonio Larrea y Luis Albornoz, entre otros colaboradores, transformarán esa producción en uno de los referentes de la transición entre las décadas del sesenta y setenta. Para Luisa Ulibarri “el afiche Larrea enfatiza en la búsqueda del elemento latinoamericano. Usa mucho el color, la fotografía, y como trabajo previo, la documentación.”<sup>44</sup> Respecto a las influencias externas, Vicente Larrea señala a la gráfica hippie, el cartel cubano, la película El Submarino Amarillo, y muy en particular, el trabajo del ilustrador judío-lituano Ben Shahn.

Paradójicamente, en la época del reconocimiento del diseño a nivel universitario uno de los damnificados sería justamente el cartel, donde los profesores y estudiantes, animados ahora por una visión objetiva y más cercana a la ciencia-tecnología<sup>45</sup> que a los métodos ‘eccléticos’ y ‘subjetivos’, criticaron duramente la enseñanza gráfica impartida por la Escuela de Artes Aplicadas en sus últimos tiempos. Una publicación emitida a comienzos de los setenta por la carrera de Diseño Gráfico, señalaba respecto a los planes de estudio vigentes en los años cincuenta:

“no es posible hacer un ‘ramo’ del afiche y que además dure dos años, ya que bien sabemos que el afiche por su condición de instrumento, no se puede impartir aislado de un contexto ideológico determinado, es decir de sus contenidos y sistemas de comunicación...”46

**EL OCULTAMIENTO DEL TRAZO**
Entre la segunda mitad de los años setenta y la década de los ochenta, el cartel resignará el protagonismo alcanzado en los años previos, donde tras los sucesos de septiembre de 1973 toda la visualidad identificada con el periodo de la Unidad Popular es objeto de censura o sospecha, y a la destrucción de carteles y murales por parte de funcionarios del régimen militar, se suma la numerosa quema de material gráfico por particulares que temían conservar dichas piezas.<sup>47</sup>

Por otra parte, la nueva orientación del país, determinada por la instauración de un modelo económico de carácter neoliberal, determinará el ascenso de medios de comunicación como la televisión y la expansión de la industria publicitaria en el país, donde el cartel ya no ocupará un lugar de primera línea. Acorde al cambio de escenario, el Estado dejará de ser el principal cliente para los diseñadores, pasando a ocupar este lugar la empresa privada, que destinó amplios recursos a ámbitos como la imagen corporativa.

Durante esta época, el carácter regional de la visualidad del cartel, a comienzos de los años setenta, dio paso a la instalación de un nuevo enfoque para el Diseño Gráfico, que apelando al uso de la retícula y de tipografías procedentes de la escuela Suiza (Helvética, Univers), buscó tomar distancia de lo local y asumir un carácter más neutral, “producto de la sinonimia con que el Régimen Militar interpretó la relación entre ‘izquierda’ y ‘popular’...”<sup>48</sup>. El racionalismo vino a ser el correlato visual de una época donde la ‘llamada al orden’ fue consigna oficial y donde la forma cerrada, el alto contraste, los bordes regulares y la geometría exacta definieron gran parte de lo realizado por los diseñadores chilenos.

**EL REGRESO DEL CARTEL EN LOS AÑOS 90**
La apertura cultural, comercial y tecnológica que representó para el país el retorno a la democracia, pudo devolver alguna vitalidad al cartel en los inicios de la década, donde distintos diseñadores aportarán a un renovado impulso a este medio de comunicación. El diseñador Guillermo Tejeda, que

durante la segunda mitad de los años 70 se radicó en España, fue uno de los primeros en proponer una revaloración del trazo y el sentido artístico en el cartel, recordando su experiencia profesional y académica en Barcelona durante la época pos-trancco, donde se desempeñó como docente en las escuelas Massana y Elisava. El cartel diseñado por Tejeda para el concierto organizado por Amnistía Internacional en Chile, durante 1990, es un reflejo del cambio de escenario que el país vivía por entonces, ya que lejos de reivindicar lo local, la imagen gestual representaba una visión abierta al mundo desde el país, a propósito del slogan del evento: “Desde Chile, un abrazo a la esperanza”.

Además del retorno del trazo, Julián Naranjo fue uno de los principales diseñadores del medio chileno que volvió a asignar protagonismo a lo latinoamericano y lo popular-local en el cartel. Para Naranjo, quien ha mantenido un interés permanente por el cartel a lo largo de su trayectoria, el valor de éste radica en que la experiencia del autor puede “ser transmitida desde una perspectiva más personal, cosa que no sucede con otras áreas de la comunicación visual”<sup>49</sup>, como la imagen corporativa, uno de los ámbitos donde este profesional se ha destacado mayormente. “Siendo un admirador del afiche polaco y del cubano”<sup>50</sup> las influencias de Naranjo también pasaron por el diseño gráfico estadounidense (Milton Glaser), país donde realizó la primera etapa de su labor profesional, y el cartelismo japonés, destacando entre sus referentes a Shigeo Fukuda. A propósito del interés de Naranjo por el cartel, ha sido justamente este medio el que le ha reportado un amplio reconocimiento internacional, siendo premiado en distintos concursos y desempeñando una frecuente labor como jurado en eventos como la Bienal del Cartel en México.

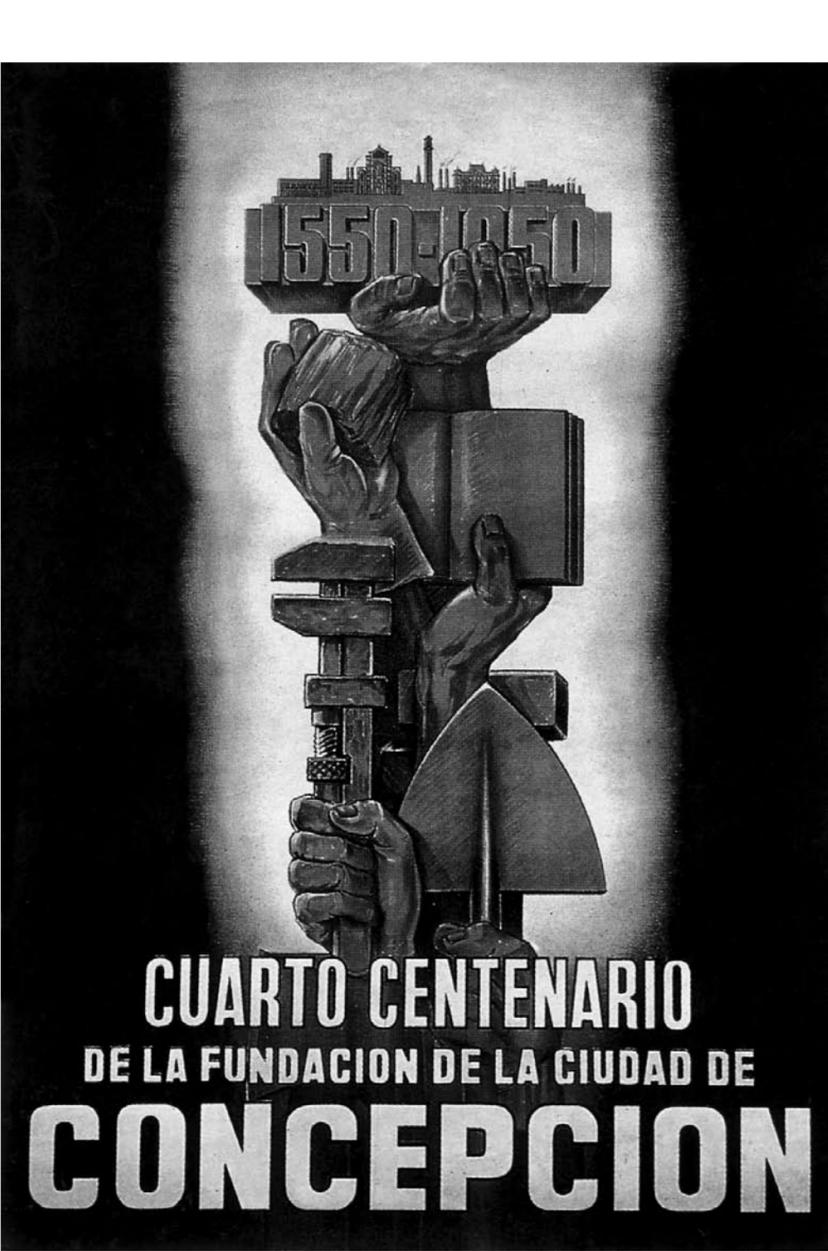
Si los casos de Tejeda y Naranjo reivindicaron la autoría individual en el cartel, a nivel colectivo, cabe destacar lo realizado por el colectivo Bloc Diseño, integrado por los diseñadores Geraldine Gillmore, Carlos Bravo y Leonardo Ahumada, más el arquitecto Ezio Mosciatti, grupo que en la transición de los años ochenta y noventa realizó trabajos que también revalorizaron el cartel en el medio local, mediante el retorno del trazo y un carácter expresionista que también reconocía la influencia del cartel polaco. Entre los trabajos más destacados, estuvieron los carteles diseñados para la compañía teatral La Troppa, que también recuperaron una dimensión proveniente de los años setenta y lo realizado por los hermanos Larrea: la colaboración estrecha entre diseñadores y artistas, recordando los años de la Nueva Canción Chilena.

**PREMISAS FINALES**
¿Está muerto el cartel en Chile? Quizá su pérdida de terreno en el ámbito del consumo no representa algo negativo del todo, ya que pese a ello puede consagrarse a su finalidad última: comunicar, y este vínculo con el lenguaje visual y escrito, sumado a su aprendizaje y desarrollo, nos lleva a repensar su importancia al interior de las escuelas, en cuanto su dimensión educativa se mantiene intacta y es tal vez, desde el espacio académico, donde corresponde hacer algo al respecto. En palabras del académico Oscar Ríos<sup>51</sup> -uno de los docentes que más interés ha dedicado a este medio de comunicación en el país- el cartel es, tarde o temprano, ‘una celebración de la cultura local’.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Caselli, Pedro: *Historia del diseño gráfico en Chile*. Santiago, Escuela de Diseño Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC, 2004.
- Blandhard Chessi, Enrique: *Galería nacional: el dibujante Rojas*. El Peneca,

- año 2 núm. 113, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1911.
- Castillo, Eduardo (compilador): *Cartel Chileno 1963-1973*. Santiago, Ediciones B Chile, 2004.
- Castillo, Eduardo: *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2006.
- Contardo, Oscar: *La UP tiene una deuda con Disney*. El Mercurio, Santiago, 7 de septiembre 2003.
- Cortés, Ana: *Ensayo para una reseña de la historia del afiche en Chile, su importancia y progreso*. Revista de Arte, año III núm. 15, Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, 1937.
- Fuenzalida, Héctor: *El pintor Isaias Cabezón. Colección artistas chilenos* núm. 16, Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, 1961.
- Godoy, Alejandro: *Historia del Afiche Chileno*. Santiago, Universidad Arcis, 1992.
- Leiva, Jorge: “Posters en Chile”. En *Viaje*, núm. 420, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, octubre 1968.
- León, Silvia: “Los Larrea”. *Ritmo*, núm. 314, Santiago, Editorial Lord Cochrane, septiembre 1971.
- Naranjo, Julián: *48 afiches carteles posters de Julián Naranjo*, Santiago, La fábrica del libro, 2004.
- R.D.D.: “Movimiento artístico nacional. Afiches”. *Revista de Arte*, año I núm. 3, Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, octubre-noviembre 1934.
- Sin autor: “Afiches”. *Zig-Zag*, núm. 1169, Santiago, Empresa Zig-Zag, 16 de julio 1927.



Giulio di Girolamo, cartel conmemorativo para el IV Centenario de la ciudad de Concepción, 1950.

- Sin autor: "Alejandro Fauré", en *Noticias Gráficas*, año X núm. 114, Santiago, Editores Lüer y Paye, diciembre 1912.
- Sin autor: "Avisos Comerciales" en *Revista de Educación*, año 1 núm. 1, Santiago, Ministerio de Educación Pública de Chile, diciembre 1928.
- Sin autor: "Los affiches", en *Chile Ilustrado*, núm. 1, Santiago, Imprenta Barcelona, mayo 1902.
- Sin autor: "Surgimiento de la gráfica política", en *Última Hora*, Santiago, 15 de octubre 1972.
- Sin autor: "Un nuevo triunfo", en *Zig-Zag*, núm. 1174, Santiago, Empresa Zig-Zag, 20 de agosto 1927.
- Ulbarri, Luisa: "¿se sirve ud. un póster?", en *Paloma*, núm. 14, Santiago, Editora Nacional Quimantú, 1972.

#### ► ACLARACIONES DEL AUTOR

- Fue el caso de la pintura mural política, practicada por las Brigadas Muralistas, que se nutrió bastante de la visualidad proveniente del cartel a comienzos de los años setenta.
- Referente de ello son los 'bandos', hojas impresas con largos bloques de texto, que eran dispuestos sobre los muros en tiempos de una escasa población lectora.
- Al respecto, podemos señalar los anuncios dedicados al teatro o la visita de compañías circenses.
- Un temprano precedente fue el cartel realizado para la Viña Cousiño Macul, en 1879, por la Litografía de Eduardo Cadot, que ya insinuaba los códigos impuestos a fines del siglo XIX por un precursor del afiche, el francés Jules Cheret. Este antecedente permanece hasta hoy como hecho puntual, al carecer de más información sobre otros impresos similares en el período.
- En la orientación técnica podemos mencionar la apertura, en 1849, de la Escuela de Artes y Oficios, cuyo primer director, el ingeniero francés Jules Jarriez, señalaba: "El dibujo será pues uno de los ramos más importantes de nuestra enseñanza. Los alumnos consagrarán a su estudio hora i media diaria sin contar el tiempo que hayan de emplear en trazar todas las máquinas confeccionadas en los talleres". Jarriez, Jules: Discurso pronunciado a la apertura de la Escuela de Artes y Oficios, el día 17 de septiembre de 1849". En: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1849, p. 124. Respecto a la orientación artística, durante el mismo año, la apertura de la Academia de Pintura buscaba: "la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introducción a todos los ramos de artes que suponen su conocimiento". Decretos de Gobierno, "Reglamento de la Academia de Pintura". En: *Ibid.*, p. 4.
- Valga considerar que el primer 'gran proyecto' de educación gráfica a nivel oficial fue la fundación, en 1940, de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, a instancias del gobierno de Pedro Aguirre Cerda. Con anterioridad, la enseñanza tipográfica tuvo lugar en establecimientos como la Congregación Salesiana, la Casa Nacional del Niño y los Talleres de Prisiones, donde bajo una tutela religiosa, benéfica, o incluso policial, esta educación era vista más que nada como una alternativa para la "regeneración del pueblo" o la superación de la pobreza en los sectores populares.
- Rojas dio a conocer su habilidad en el Santiago de la segunda mitad del XIX, mediante un dibujo basado en un grabado de una caja de pañuelos que había sido obsediada a su madre. Este novel trabajo circuló entre la admiración de distintas personas, hasta llegar a manos de Diego Barros Arana, quien valoró el talento del joven dibujante y desde entonces respaldó su labor. Ver: Blanchard Chessi, Enrique: Galería nacional: el dibujante Rojas. El Peneca, año 2 núm. 113, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1911, p. 2.
- Ibid.*
- Ver: Álvarez Caselli, Pedro: *Historia del diseño gráfico en Chile*.



Guillermo Tejeda, cartel para concierto de Amnistía Internacional, 1990.

- Santiago, Escuela de Diseño Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC, 2004.
- Sin autor: "Alejandro Fauré", en *Noticias Gráficas*, año X núm. 114, Santiago, Editores Lüer y Paye, diciembre 1912, pp. 272-273.
  - Sin autor: "Los affiches", en *Chile Ilustrado*, núm. 1, Santiago, Imprenta Barcelona, mayo 1902.
  - Esta tuvo entre sus máximos exponentes al ilustrador francés Honoré Daumier (1808-1879).
  - A propósito de su paso por Bellas Artes.
  - Luis Fernando Rojas fue el responsable de dar un rostro a los personajes locales asociados a la Guerra del Pacífico, ilustrando el Álbum de las Glorias de Chile, publicado en 1883. La gráfica actual de los personajes históricos en los billetes nacionales deriva del tipo de representación épica practicado por este ilustrador, en las últimas décadas del XIX.
  - Una de ellas fue La Lira Chilena, revista emblemática del cambio de siglo, donde colaboraron Luis Fernando Rojas y Alejandro Fauré.
  - Fuenzalida, Héctor: *El pintor Isaías Cabezón. Colección artistas chilenos* núm. 16, Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas, Artes Universidad de Chile, 1961, pp. 20-21.
  - Si el primero conjugó la síntesis de los escenarios nocturnos de la bohemia parisina a una representación de los personajes que no eludió lo grotesco o el sarcasmo; el segundo, sacó partido a un dibujo lineal muy refinado en las figuras centrales versus las aguadas o el recurso pictórico en los escenarios donde se situaban los personajes. Ambos delataban también la influencia de la fotografía, en la mirada que propusieron de la vida nocturna y el congelado del movimiento, ya fuera un baile al interior del Moulin Rouge o un desfile en la calle. Justamente, por el tipo de escenario recurrente en el trabajo de Toulouse-Lautrec y Cherét, mientras uno evocaba más la vida nocturna en espacios cerrados, el otro citaba la algarabía desatada en el espacio público. Si Toulouse-Lautrec nunca resolvió del todo la presencia del texto en sus afiches, Cherét asignó a esto mayor dedicación por la influencia familiar que traía consigo, al ser hijo de un impresor.
  - R.D.D.: Movimiento artístico nacional. "Affiches", en *Revista de Arte*, año I núm. 3, Santiago, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, octubre-noviembre 1934, p. 51.
  - Sin autor: Avisos Comerciales, en *Revista de Educación*, año 1 núm. 1, Santiago, Ministerio de Educación Pública de Chile, diciembre 1928, p. 52.
  - R.D.D.; Op. Cit., p. 51.
  - Cortés, Ana: "Ensayo para una reseña de la historia del afiche en Chile, su importancia y progreso", en *Revista de Arte*, año III núm. 15, Santiago, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 1937, p. 2.
  - En Godoy, Alejandro: *Historia del Afiche Chileno*. Santiago, Universidad Arcis, 1992, p. 25.
  - Sin autor: *Un nuevo triunfo*. Zig-Zag, núm. 1174, Santiago, Empresa Zig-Zag, 20 de agosto 1927, p. 95.
  - Sin autor: *Affiches*. Zig-Zag, núm. 1169, Santiago, Empresa Zig-Zag, 16 de julio 1927, p. 50.
  - En Godoy, Alejandro: Op. Cit., p. 18.
  - Otta se refiere al dibujo manual de letras, práctica distinta a la caligrafía, pues no depende del trazo de la pluma, sino de la habilidad del diseñador para interpretar las formas tipográficas mediante dibujo lineal a mano alzada o con la ayuda de instrumentos. En inglés, el término frecuentemente utilizado para esta práctica es lettering.
  - En Godoy, Alejandro: Op. Cit., p. 18.
  - La denominación de esta colectividad política durante la época era Federación de la Juventud Socialista FJS.
  - Leiva, Jorge: "Posters en Chile", en *En Viaje*, núm. 420, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, octubre 1968, p. 31.
  - Ibid.*
  - Ibid.*, p. 30.
  - Ulbarri, Luisa: "¿se sirve ud. un póster?", en *Paloma*, núm. 14, Santiago, Editora Nacional Quimantú, 1972, p. 26.
  - Leiva, Jorge, Op. Cit., p. 31.
  - Sin autor: "Surgimiento de la gráfica política", en *Última Hora*, Santiago, 15 de octubre 1972, p. 7.
  - En Contardo, Oscar: "La UP tiene una deuda con Disney". El Mercurio, Santiago, 7 de septiembre 2003, E7.
  - En Castillo, Eduardo: *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2006, p. 110.
  - Vico, Mauricio: "Waldo González y los carteles para la Polla Chilena de Beneficencia", en *Cartel Chileno 1963-1973*, Santiago, Ediciones B Chile, 2004, p. 9.
  - Ibid.*
  - Estas consistían en la realización de cursos de invierno o verano en distintas localidades del país que, por su lejanía o circunstancias, no podían tener un acceso más directo a la cultura.
  - En León, Silvia: "Los Larrea", *Ritmo*, núm. 314, Santiago, Editorial Lord Cochrane, septiembre 1971, p. 18.
  - En Contardo, Oscar: Op. Cit.
  - En Castillo, Eduardo: Op. Cit.
  - En León, Silvia: Op. Cit., p. 20.
  - Ulbarri, Luisa: Op. Cit., p. 29.
  - Enfoque que fue promovido en el país por la presencia del diseñador y académico alemán Gui Bonsiepe. Al respecto, consultar: Palmarola, Hugo: "Productos y socialismo: diseño industrial estatal en Chile", en Claudio Rolle (Ed.): 1973, *La vida cotidiana de un año crucial*, Santiago, Editorial Planeta, 2003.
  - "Primera evaluación interna área de comunicación visual, del 5 al 8 de septiembre 1973", Santiago, Departamento de Diseño, Sede Occidente, Universidad de Chile, 1973, pp. 7-8.
  - Castillo, Eduardo: "Un tiempo en la pared", en: *Cartel Chileno 1963-1973*. Santiago, Ediciones B Chile, 2004, p. 7.
  - Álvarez, Pedro; Op. Cit., p. 147.
  - Naranjo, Julián: *48 afiches carteles posters de Julián Naranjo*, Santiago, La fábrica del libro, 2004, p. 3.
  - Ibid.*
  - Profesor de la Escuela de Diseño, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales y Director del Área de Teoría e Historia de dicha escuela.



Waldo González, cartel para la Polla Chilena de Beneficencia, 1972.



Leonardo Ahumada, cartel para obra teatral de la compañía La Troppa, 1988.



Julián Naranjo, cartel para encuentro de americanistas, 1998.



Vicente Larrea, cartel para trabajos voluntarios, 1972.

**EDUARDO CASTILLO** Diseñador de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Es profesor de los cursos Seminario y Proyecto de Título e Investigador de la Escuela de Diseño, de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Entre sus trabajos están los libros *Puño y Letra*, *movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (Ocho Libros Editores, 2006) y *Cartel Chileno 1963-1973* (Ediciones B, 2004, compilador). Actualmente, desarrolla la investigación La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968), Proyecto Fondart N° 48186.

**EDUARDO CASTILLO** is a designer for the Pontifical Catholic University of Chile and an MS in Visual Arts of the Universidad de Chile. He is a professor of the Bachelor's Degree Seminar and Final Thesis and a researcher for the School of Design and the Faculty of Architecture, Art, and Design of Universidad Diego Portales. Amongst his works are the books: *Puño y letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (Ocho Libros Editores, 2006) and *Cartel Chileno 1963-1973* (edited by Ediciones B, 2004). He is currently developing his research *La Escuela de Artes Aplicadas in Universidad de Chile (1928-1968)*, Fondart Project N° 48186.