

PATRIMONIO CULTURAL

- * Recorrido gráfico por la historia de Chile, desde Alonso Ovalle a Mauricio Amster.
- * Diseño chileno, de la adolescencia a la adultez.
- * Entrevistas a Pedro Álvarez, Antonio Larrea, Francisco Gálvez, Jorge Soto Veragua y Marco Espiridión.
- * Escriben Eduardo Castillo, Juan Guillermo Tejeda, entre otros.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos # 50 Año XIV Julio 2009 \$1.600

CHILE GRÁFICO N° 50





PATRIMONIO CULTURAL

Nº 50 (Año XIV)

Julio 2009

Revista estacional de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Ministerio de Educación de Chile.

Directora y representante legal: Nivia Palma.

Consejo editorial: Ricardo Abuauad, José Bengoa, Marta Cruz Coke, Diamela Eltit, Humberto Giannini, Ramón Griffiero, Pedro Güell, Marta Lagos, Pedro Milos, Jorge Montealegre, Micaela Navarrete y Pedro Pablo Zegers.

Comité editor: Claudio Aguilera, Grace Dunlop, Michelle Hafemann, Virginia Jaeger, Leonardo Mellado, Delia Pizarro y Víctor Mandujano.

Colaboran: Gabinete y Departamento de Prensa y RR.PP. Dibam; Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional; Museo Histórico Nacional.

Editora: Grace Dunlop (grace.dunlop@dibam.cl).

Editor adjunto: Claudio Aguilera

Periodista: Virginia Jaeger (virginia.jaeger@dibam.cl, patrimonio.cultural@dibam.cl).

Ventas y suscripciones: Myriam González (suscripciones.revista@dibam.cl).

Diseño: Junta Editorial de las Comunas Unidas (www.comunasunidas.com).

Corrección de textos: Héctor Zurita

Dirección: Alameda Bernardo O'Higgins 651 (Biblioteca Nacional, primer piso), Santiago de Chile.

Teléfonos: 360 53 84 - 360 53 30

Fono-Fax: 632 48 03

Correo electrónico: patrimonio.cultural@dibam.cl

Sitio web: www.patrimoniocultural.cl

En el diseño de esta publicación se utilizan las tipografías *Fran Pro* de Francisco Gálvez y *Digna Sans* de Rodrigo Ramírez, ambos pertenecientes al colectivo www.tipografia.cl

Esta revista tiene un tiraje de 5.000 ejemplares que se distribuyen en todo el país, a través de la red institucional de la Dibam, suscripciones y librerías.

Reciba la Revista Patrimonio Cultural en su casa durante un año, por tan sólo \$ 6.000. Llame al (56-2) 360 53 84 o al 632 48 03, o escriba a suscripciones.revista@dibam.cl y nos pondremos en contacto con usted a la brevedad. Los números anteriores que no estén agotados pueden ser adquiridos en nuestra oficina, ubicada en Biblioteca Nacional.

Las opiniones vertidas por los colaboradores de la revista no necesariamente representan a esta publicación o a sus editores y son de absoluta responsabilidad de quienes las emiten.

Patrimonio Cultural es una revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), institución del Estado de Chile dependiente del Ministerio de Educación.

www.patrimoniocultural.cl

Nuestros agradecimientos a Loro Coirón por habernos cedido las imágenes que ilustran nuestra portada y contraportada.



A todo chancho al Ajícolor | Autora: Catalina Tonacca



PC al Ajícolor | Autor: Adolfo Holloway



La prendida | Autora: Gabriela Arrocet | Fotografía: Estudio Justiniano



11 de septiembre de 2010 | Autor: Rodrigo Lepe

Así vemos nuestro patrimonio gráfico...

Está en todas partes. En el quiosco de la esquina, en una antigua cajetilla de cigarrillos, una publicidad de goma o en la portada de un libro usado. En una revista infantil de principios del siglo XX, en un cancionero de los '60, en un afiche de los '70 o un fanzine de los '80 y en un flyer de los '90. Lo llamamos patrimonio gráfico y es nuestra herencia visual, aquellas imágenes que nos han llenado la cabeza durante generaciones y hoy estamos redescubriendo para encontrar en ellas inspiración, desafíos, talentos olvidados o simplemente seguir escribiendo nuestra historia.

Para celebrar esta edición número 50, Revista Patrimonio Cultural invitó a diseñadores y artistas a reinterpretar el patrimonio gráfico de Chile y repensar los íconos de nuestra historia visual.



Chinchileno al Ajícolor | Autora: Patricia Aguilera

Editorial

Desde sus comienzos, en 1995, la Revista Patrimonio Cultural asumió “el desafío de mostrar –con sus matices de sombras y luz– los diversos ámbitos donde se inserta la acción de la Dibam”.

Hoy, con 50 números publicados, se constata que esa tarea se ha logrado con creces. Convocando a una amplia variedad de intelectuales, investigadores, artistas y representantes del mundo cultural y científico, la Revista Patrimonio Cultural ha sabido dar cuenta de la diversidad de identidades y memorias que conforman nuestro patrimonio.

Así lo refleja la vastedad de materias que ha abordado, que van desde la comida a los museos, de la naturaleza a la lectura, de la globalización a las fiestas populares, del vino a la salud, conformando un amplio abanico que no tiene otro objetivo que sacar a la luz los filamentos de la compleja urdiembre que nos constituye como país.

En esta sostenida línea de trabajo, no es extraño que el número 50 de la Revista Patrimonio Cultural esté dedicado al patrimonio gráfico, un tema que hoy goza de una especial vigencia gracias al trabajo de numerosos investigadores y creadores, quienes no sólo están descubriendo la rica historia gráfica de nuestro país, sino también la están poniendo en valor y reinterpretando.

La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos ha tenido un rol activo en este proceso. Junto con atesorar y poner a disposición este inmenso acervo, instituciones como la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional y la Biblioteca de Santiago han abierto sus puertas al cómic, la ilustración, el diseño y otras expresiones gráficas populares, desechando antiguos prejuicios y recuperando una parte esencial de nuestra memoria.

Porque tanto los primeros impresos realizados en Chile, como los maravillosos dibujos que hizo Elena Poirier para las revistas *El Peneca* y *Simbad*, el libro diseñado por Mauricio Amster, el cartel del Rey del Mote con Huesillos, un afiche de Camilo Mori, una carátula de los hermanos Larrea, una portada de Alejandro Fauré, los grabados de la Lira Popular, la lavandera de Klenzo, las tipografías que utiliza esta revista o *Súper Cifuentes* de Hervi, forman parte de un patrimonio que ha estado, está y estará íntimamente ligado a nuestra historia y a nuestras vidas.

Esperamos que este recorrido por aquellos hitos, personalidades e imágenes que nos han permitido construir nuestra memoria visual sea una invitación a recordar y disfrutar, pero también a seguir descubriendo, continuar investigando y resguardando nuestro maravilloso y sorprendente patrimonio gráfico. *rpc*

Nivia Palma Manríquez
Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos
DIBAM

Loro Coirón

Tres impresiones porteñas¹

Por Claudio Aguilera Álvarez

"La creación máxima de Valparaíso es el porteño, el ciudadano, así se llame Brown, Jullian, Duval, Pérez, Soto, Jara, Schneider, Señoret, Cassinelli, Wing Ong Chong o Leví".

Valparaíso, la ciudad del viento
Joaquín Edwards Bello



Mercado Cardonal, Valparaíso, por Loro Coirón.²

I. El grabador francés Loro Coirón² planea por Valparaíso como si hubiera nacido en el puerto. Aletea inquieto entre las empinadas calles, sube y baja escaleras, saluda a amigos y desconocidos. Quien lo viera en ese perpetuo movimiento no pensaría que a cada paso va atrapando imágenes que luego recompondrá hasta formar sus imponentes postales porteñas. Un gato que se lame quedadamente bajo el sol. Una pareja de enamorados absortos el uno en el otro. Un *choro* que mira desafiante. Un esforzado cargador curvado bajo el peso de un saco. Todo ellos parecen estar animados por la misma inagotable energía que impulsa los pasos de Loro Coirón. Ahí están latiendo, viviendo, amando o sufriendo, con algo de la intensidad que transmitirían los personajes verdaderos y que el artista ha sabido atesorar para nosotros. Pero junto a esta variada galería que representa la comedia humana porteña está siempre presente Valparaíso, como un protagonista más, tan vivo como sus habitantes. Pero el ojo infatigable de Loro Coirón no sólo sabe detener el tiempo para capturar a sus modelos, también logra congelar ambientes, situaciones, miradas que se cruzan y palabras que están a segundos de decirse, atrapadas en pleno vuelo.

II. No es fácil apoderarse de Valparaíso, esta ciudad que no se termina de conocer. Siempre habrá un pasaje que se escapa a la vista, un nuevo peldaño por descubrir, un recodo desconocido a la vuelta de la esquina. Loro Coirón lo sabe. Por eso en sus obras el tiempo no se detiene completamente. Mirando atentamente uno puede distinguir simultáneamente los tres pasos que da un hombre al caminar, el aleteo de una gaviota o el gesto de un gato que se lame perezosamente. Como si se tratara de una secuencia fotográfica, sus panorámicas logran capturar el presente, pero también algo del pasado y del futuro.

Loro Coirón es un cronista que defiende la idea de la República, de la cosa pública, de las miradas que confluyen y la horizontalidad que facilita la calle, por eso nos invita a reconstruir la historia y devenir de aquellos personajes y, por extensión, algo del ayer y el mañana del puerto. Pero esa tarea se la deja al que observa, al que sabe observar, a aquel que es capaz de dejarse llevar por el ritmo de Valparaíso. Y asumir que esta ciudad es siempre una incógnita.

III. Hay algo de los antiguos perfumistas en la labor de Loro Coirón. Sin prisa ni agobio él extrae la esencia de Valparaíso. Tal como una flor no es su aroma, sus obras no son la realidad que retrata, sino un "destilado" de ella. Y si para hacer un kilo de esencia de rosas se necesitan tres mil kilos de flores, para lograr cada una de sus postales, el artista requiere de miles de horas de observación, cientos de croquis y momentos que finalmente se condensarán en una imagen que quiere encerrar toda la vitalidad de Valparaíso.

Tal vez es aquí donde reside el misterioso encanto de sus obras: igual que una fragancia se activa al entrar en contacto con la piel, sus obras vuelven a la vida en el momento que un espectador las descubre. Al mirar los trabajos de Loro, cada uno de nosotros le añade un poco de sus propios recuerdos y vivencias porteñas, obligándonos a completar los espacios en blanco que deja en sus obras con los colores, y olores, grabados en nuestra memoria.

Frente a las intensas impresiones del artista, cada uno tiene la oportunidad de habitar Valparaíso, la ciudad en que todos, sin importar el lugar de donde venimos, somos ciudadanos. Aunque sea por un instante. rpe

Claudio Aguilera Álvarez es Jefe de Extensión Cultural, Biblioteca Nacional.

1. Texto incluido en la exposición Valparaíso, Pohl, presentada en la Galería de Cristal de la Biblioteca Nacional entre diciembre 2008 y febrero 2009.

2. Thierry Defert.



Diario La Aurora de Chile. Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

La imprenta:

Precioso instrumento de la ilustración universal

Así califica Camilo Henríquez en el primer número de *La Aurora* al invento de Gutenberg, dando cuenta de la nueva era que se avecina con el establecimiento de la primera prensa en poder de quienes representan las ideas republicanas en Chile. Un proceso que ya no cesaría a lo largo de nuestro desarrollo histórico, vigente hasta hoy en día.

Por Heidi A. Schmidlin Moore

Primero fue el fuego y los hombres se asentaron, después vino el arado y cultivaron pueblos; luego corrió la rueda e intercambiaron sitios, productos, familias, ideas, organizaciones. Pero cuando ancló la imprenta, los hombres estamparon civilizaciones, compartieron conocimientos y dieron cuenta de ello a la posteridad. Cada lectura renueva el compromiso que la humanidad le debe a Johannes Gutenberg, quien convierte una prensa de uva en máquina tipográfica –adaptación a su vez de las prensas chinas y coreanas usadas mucho antes sobre género y papel–. Ni él calculó que con ello impulsaría la democratización del saber y la cultura. Educar se volvió necesidad, no lujo; y su intervención en la mente humana abrió la puerta a la modernidad.

De impresos enclaustrados a la *Aurora* de la Ilustración

Si bien el consenso historiográfico indica que la imprenta en Chile amanece con *La Aurora*, primer periódico nacional, hay quienes consideran que su estreno está fichado aún antes con tres pequeñas imprentas que internan los religiosos jesuitas a mediados del siglo XVIII. En verdad, si algo le debe Sudamérica a la evangelización, es el celo de los monjes por enseñar a leer, implementar imprentas y producir los escasos textos que la Santa Inquisición permite en el Nuevo Mundo. Todos eventos relevantes para la conexión de la cultura originaria con la europea, hasta que

esta última desbarata el saber indígena y ya no fue aleación, sino dominación. Aun así, aprender a decodificar signos escritos y lenguajes usados en el resto del mundo, era un saber imprescindible e inevitable para la nueva república que se articulaba y se daba a conocer en el concierto de naciones ya establecidas.

Otros relacionan el rudimento de la imprenta nacional con la fabricación de naipes españoles que burla el estanco impuesto por la corona (sólo los encomenderos estaban autorizados para tener y usar naipes): “Las cartas fueron el primer “pirateo” gráfico en el territorio. Se presume que las confeccionaban con las matrices hechas por los grabadores de la Casa de Moneda en el sistema xilográfico (moldes de madera) y algunas raras veces con planchas de metal grabadas con buril. Pero la imprenta, símbolo como tal de la modernidad occidental, se da a conocer en 1748, con la apertura de la Casa de Moneda y el arribo a estas latitudes del tallador español Manuel de Ortega y Balmaceda, asistido por José Camilo Gallardo, bedel mayor de la Universidad de San Felipe, título que conserva aun después de fundado el Instituto Nacional. Su extensa trayectoria como impresor se sigue en el tiempo por los pie de imprenta que incorpora a sus trabajos: *Tipis Camili Gallardo* o *Tipis JCG*. Son años en los que predominan textos religiosos y vocabularios que jesuitas, como el sacerdote Carlos Hemhausen posible

introducir de la primera prensa en Chile, producen en una hacienda de Calera de Tango. Su afán de enseñar a leer a los indios, y la producción literaria hecha con ese propósito, les cuesta la expulsión de Chile en 1767”, afirma Jorge Soto Veragua, autor del recientemente lanzado “Historia de la Imprenta en Chile, Tomo I” e impulsor del proyecto Bicentenario, “Museo de la Imprenta”, que se inaugurará el 2010.

También hay consenso en que el primer impreso “hecho en Chile” es la obra religiosa “Modo de Ganar el Jubileo Santo”, un manual fechado en 1776 y que Ramón Laval descubre entre las reliquias de la Biblioteca Nacional en 1910. Se trata de ocho láminas con instrucciones para los católicos que deseen obtener el perdón divino (Indulgencias) en caso de estar imposibilitados para viajar a Roma, tal como obliga el reglamento eclesiástico en Año Santo.

Una segunda prensa habría llegado con el provincial de la Orden Dominicana, fray Sebastián Díaz, quien divulga los reglamentos internos de recolección sacerdotal como las “Leyes Instructivas de la Ropería”. Su tarea, como la de otros impresores, es asistida por el erudito arequipeño José Miguel Lastarria –profesor de matemáticas, filosofía, cronología y maquinaria–, quien aportaba las escasas variedades de letras tipográficas existentes a la sazón.

“Last but not least”

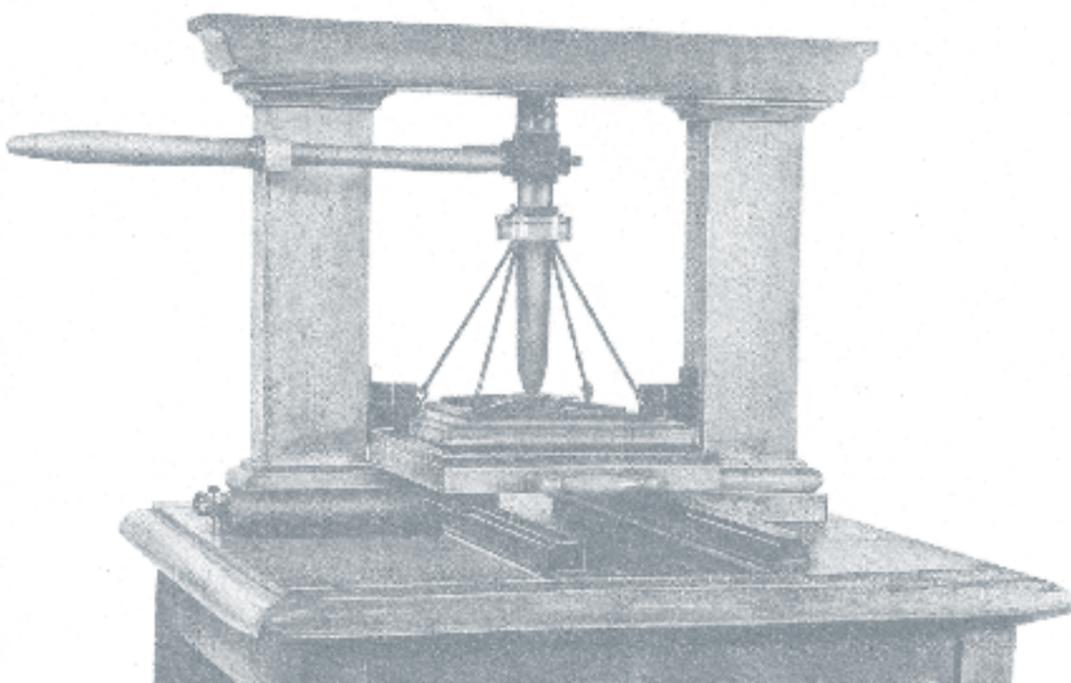
Pese a que los adictos del conocimiento durante la Colonia solicitan permiso real para “la teneduría de una imprenta” en diversas oportunidades, siempre les es negado. Fue Juan Egaña quien realiza el primer intento patriota de convencer, en agosto de 1810, al presidente Mateo de Toro y Zambrano de que una máquina impresora era indispensable para fomentar un sentido de pertenencia con la nueva patria: “Convendría en las críticas circunstancias del día costear una imprenta, aunque sea del fondo más sagrado, para uniformar la opinión pública a los principios del gobierno. A un pueblo sin mayores luces y sin arbitrios de imponerse en las razones de orden puede seducirlo el que tenga más verbosidad y arrojo”.

En efecto, una herramienta como esa no sólo fomentaría la difusión de las luces, sino que también aportaría una suma considerable de entradas al municipio.

Heidi A. Schmidlin Moore
es Periodista e investigadora.

>> **¡Luce beet populos somnos expellat et umbras!**

Finalmente, en 1811 la ansiada máquina se aproxima a Chile en la fragata con matrícula de Nueva York capitaneada por el comerciante sueco arraigado en Estados Unidos, Mr. Mateo Arnaldo Hoevel. La entrada de la "Galloway" al puerto de Valparaíso deja estelas permanentes en la vida de la nación cuando a sus bodegas aporta "entre otras especies comerciales y máquinas para este reino (así dice una factura inédita de la época) una imprenta y sus aperos. En la misma factura vienen cinco cajones de armas y cuatro mil piedras de chispa, es decir, luz para matar y luz para redimir".



Presna utilizada para imprimir La Aurora de Chile. Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

Es prácticamente la última imprenta en arribar al continente, pero la única que llega soberana por lo que el gobierno republicano no duda en cancelar por ella 8.000 pesos, más de tres veces su costo real.

La prensa es muy simple –aún se la puede ver en el primer piso de la Biblioteca Nacional– y los tipos del 9 y del 8, escasos; usa grasa como aglutinante para tinta extraída de óxido ferroso. Pese a su incomodidad hay varios candidatos para regentarla: será un privilegio redactar el periódico que sirva de órgano oficial a los "nuevos mandatarios y de las aspiraciones de la nación en aquellas novísimas circunstancias". La Junta Legislativa confía finalmente el cargo de editor a Camilo Henríquez y contrata de impresores a Samuel Burr Johnston, Guillermo H. Burbidge y Simon Garrison, ciudadanos de la América del Norte, bostonianos, como se les bautiza en Chile, quienes habían llegado junto a Mateo Arnaldo Hoevel en la "Galloway" prestos a ofrecer sus servicios. El inglés Alonso J. Benítez oficia de intérprete y en calidad de ayudante permanece José Camilo Gallardo, quien lleva ventaja en el oficio a nivel nacional.

Instalados todos en el taller tipográfico ubicado en la Universidad de San Felipe (a los pies del Teatro Municipal), el 13 de febrero de 1812 amanece con el voceo del primer número de La Aurora, que su redactor, Camilo Henríquez, encabeza con la frase:

"¡Está ya en nuestro poder el grande, el precioso instrumento de la ilustración universal: la imprenta!". El símbolo de La Aurora representa la nueva era que el establecimiento de la prensa abre a las ideas de libertad e independencia que ya germinan entre los criollos. "Ha llegado un instrumento que dará luz para matar o luz para iluminar: ¡Luce beet populos somnos expellat et umbras!", anuncia el fraile de la Buena Muerte, primer editor y jefe de crónica en tierra chilena.

La vida por un piropo

Sólo tres meses alcanzan a estar los bostonianos, porque el 4 de julio marca su destino ingrato. El "pago de Chile" les alcanza del

mismo modo como retribuye a Lord Cochrane su apoyo en la guerra contra España y posteriormente el haber importado al país una litografía que permite ilustrar los impresos.

Los trágicos hechos que separan a Hoevel del consulado y a sus hombres de la imprenta, se consiguan en la prensa de la época:

"El 11 de este mes fue permitido al cónsul bostonés la celebración del aniversario acostumbrado por la independencia de aquella república. Destinóse el edificio del consulado para

esta magnífica función... los bostoneses, como autores de tal convite, atendían al recibimiento y acomodo de los innumerables y elegantes convidados; pero siendo aquéllos unos meros artesanos y de grosera crianza, no podían ser tolerables a las principales señoras chilenas dichos servicios y tenaces galanteos, añadiéndose a esto que los muchos brindis en que habían ocupado el día, los tenían bastante descompuestos...". Tanto piropo provocó las quejas de las damas y fue ordenada la expulsión de los americanos. El oficial de guardia destacó una patrulla de 6 fusileros a cargo de un subalterno para expulsar y contener a los ebrios forasteros; pero éste, al verse insultado por los airados bostoneses, mandó hacer fuego sobre todo el grupo que avanzaba. Quedaron ocho hombres mortalmente heridos, tendidos en la calle. Burbidge murió a los dos días, mientras que Burr y Garrison fueron encarcelados seis meses.

No habían pasado aún tres meses desde el turbulento convite, cuando el 29 de junio de ese año se leía en el periódico:

«Aviso al público. -Don José Camilo Gallardo ha arrendado la imprenta perteneciente al Gobierno. Los que tengan algo que imprimir se entenderán con él y lo hallarán en su oficina». Tres números después se cambiaba el colofón o pie de imprenta que hasta entonces se había usado, Santiago de Chile: en la imprenta del Gobierno, y en su lugar se leía: Por D. J. C. Gallardo.

Pero la suerte resulta esquiva para la libertad criolla. En 1815, Mariano Osorio recupera Chile para la corona española y se decreta prohibición a todos los diarios, pasquines y opúsculos que "sucumben al árbol de la libertad y son contrarios a la moral, a los derechos de la Iglesia y a las regalías de S. M.". Esto incluía a "Auroras", "Monitores", "Sobrecarta al Ciudadano Pacífico", "A los Escritores del País" y "El Defensor de Tontos", entre muchos otros. En ocho días destruyen todo registro posible de la Patria Vieja. Empastelan la imprenta botando todos los tipos al suelo: recomponer uno a uno llevaría siglos. Gallardo trabaja para la nueva orden y su fidelidad a Marcó del Pont, le cuesta el exilio cuando O'Higgins triunfa en la batalla de Maipú a favor de la independencia chilena. En su reemplazo el gobierno compra una imprenta al comerciante nacional Diego Antonio Barros y nombra al patriota Pedro Cabezas, administrador de las publicaciones del Estado en 1818.

Hacia finales del siglo XIX la masificación de impresos inunda el territorio nacional con pasquines, diarios y publicaciones de diversa índole religiosa, ideológica y social. Brotan como sitios para la formación y expresión de la opinión pública, tal como en la actualidad lo hacen blogs, facebook y webs. Incluso los niños se emplean encuadernando lo que vertiginosamente sale de las prensas ya perfeccionadas; y de los impresos tipográficos con cliché se avanza a la litografía (piedras calcáreas), antecesora del offset que opera con planchas de zinc. Del refinamiento del trazo se progresa hacia la ilustración de los textos. Según Soto Veragua, los primeros en incorporarla son los decimistas y *puetas* que editan Liras Populares, seguidos de cerca por los impresores, especialmente de áreas técnicas que ilustran textos como el de Francisco Solano Pérez, "Memoria sobre el cultivo y beneficio del lino y del cáñamo", primer ejemplar ilustrado de la nación confeccionado en 1833 por Imprenta Nacional.

La entrada al siglo XX se caracterizó por la llegada de los diarios ilustrados. La empresa de rotativas inaugural en el arte de la gráfica compone un pequeño diario, "El Chileno", cuyo director y copropietario, el periodista Enrique Delpiano, agrega a la edición del ilustrado de la tarde, "La Nación"; poco antes que aparezca El Mercurio desde la rotativa Goss, que dirige Manuel Covarrubias, el maquinista más antiguo de la capital. Son el advenimiento de las empresas privadas, de las revistas familiares que luego saldrán del coloso editorial Zig-Zag. Esta inaugura la era de la inversión tecnológica en un rubro que pasa a ser para siempre el más fiel reflejo, símbolo y promotor de la vida comunitaria.

Y aunque esta es una historia que no tiene fin desde la entrada de la tecnología digital, José Toribio Medina aproximó en su tiempo un cierre relativo, al señalar: "Tales son las noticias que, después de una prolija investigación, hemos logrado reunir respecto de los introductores de la imprenta en Chile... nos cabe únicamente agregar el retrato de Camilo Henríquez que, en verdad, merece ocupar la primera página de este libro destinado a ilustrar los trabajos de todos ellos y cuya memoria deben conservar con cariño los chilenos". rpc

La visualización gráfica de Chile:

Desde Alonso Ovalle hasta Mauricio Amster¹

El autor recorre la historia de este país relevando a los más diversos personajes que aportaron a la configuración de nuestro relato visual. Un patrimonio que ha quedado a disposición de las nuevas generaciones gracias al talento de artistas y editores, como Rugendas, Helsby, Gay, Recaredo S. Tornero, Francisco A. Encina, Leopoldo Castedo y Mauricio Amster, entre muchos otros.



Dibujo de Franz Kafka por Mauricio Amster. Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

Por Juan Guillermo Tejeda

Si tratamos de reconstituir las creaciones morfológicas simbólicas mediante las cuales Chile se fue configurando como un asunto gráfico, como un relato comprensible visualmente, nos encontramos con aportes que vienen de diversos especialistas: arquitectos, artesanos, cronistas, burócratas, dibujantes, grabadores, historiadores, fotógrafos, naturalistas, pintores, escultores, viajeros, sacerdotes, editores, bibliotecarios, diseñadores, etc. Todos ellos, cada cual a su modo, han ido construyendo las capas que componen nuestro relato visual de país, entendido más como una confluencia de distintas historias que se entrecruzan dialécticamente que como un relato unificado u oficial.

En primer lugar nos encontramos con la arquitectura y el urbanismo. Pereira Salas habla de un "arte hispano chileno", constituido con dificultad y del que hoy –por los terremotos, por las devastaciones de la guerra colonial– tenemos menos datos que los existentes en otras regiones del continente. También las artes decorativas –cerámica, platería, ebanistería, forja, escultura, pintura, etc.– van hilando estilos, agregando nuevas formas a las ya existentes de la cultura vernácula. Algunos de nuestros museos dan cuenta de ello.

Paralelamente se van acumulando los documentos. Cartas, informes, actas, sentencias, dispensas, certificados, generan otro tipo de material. Las primeras crónicas, del siglo XVI, están dirigidas, como las cartas de Valdivia, a un público español, y son las de Jerónimo de Vivar (*Relación copiosa y verdadera del Reyno de Chile*, 1558), Alonso de Góngora Marmolejo (*Historia de Chile* que abarca desde 1536 a 1576) y Pedro Mariño de Lobera (*Crónica del Reino de Chile*, 1598). La crónica se prolonga en Chile como género literario, quizás uno de los de mayor relevancia cultural, y llega hasta nuestros días de la mano de cronistas como Daniel de la Vega, Joaquín Edwards Bello o Enrique Lafourcade.

Pero será recién en el siglo 17, dentro del marco de la relevante acción cultural de los jesuitas, que se conocerá el primer relato sobre Chile acompañado de imágenes, la *Histórica Relación del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en el la Compañía de Jesus*, de Alonso de Ovalle, editada en Roma en 1646 en castellano y en italiano, en la imprenta de Francisco Caballo.

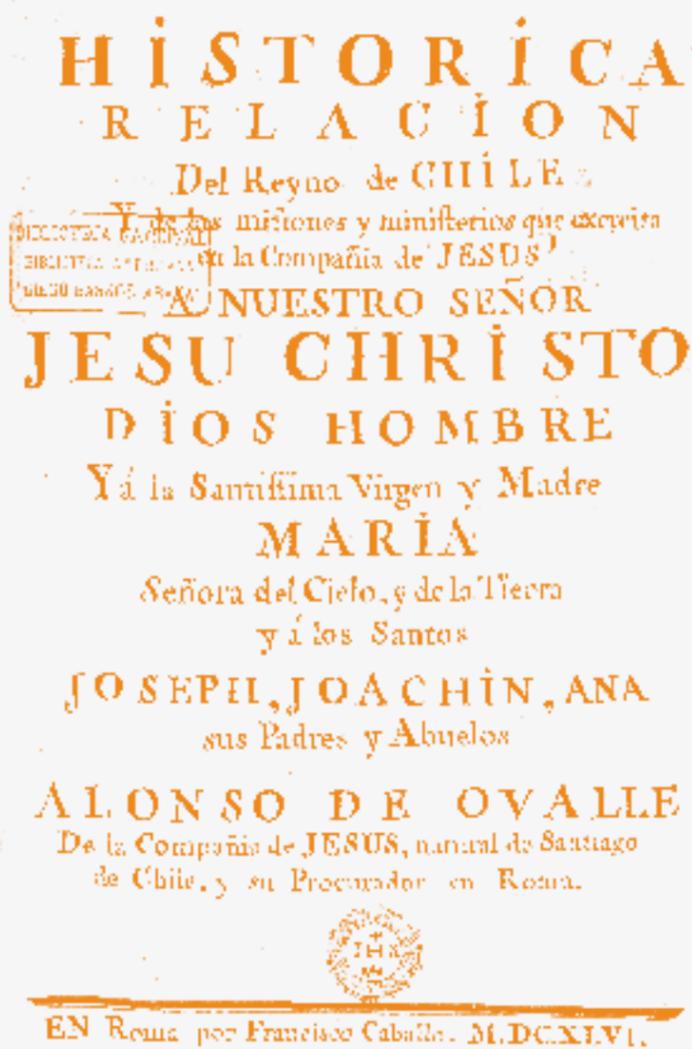
La notable obra de Ovalle, especie de película cinematográfica narrada en formatos de texto e imagen, contiene 56 grabados originales que se pueden agrupar en diversas colecciones. En los grabados iniciales, en plancha de metal, vemos uno dedicado a mostrar constelaciones, otro con un plano y perspectiva de la ciudad de Santiago, tres láminas religiosas (Nuestra Señora de La Ligua, Nuestra Señora de las Nieves, un árbol con forma de Cristo crucificado) y tres episodios de la guerra de Arauco incorporando alegorías religiosas. Luego siguen dos colecciones dedicadas a los conquistadores más relevantes. La primera de ellas está compuesta de ocho láminas grabadas en metal con retratos ecuestres al modo barroco de factura razonablemente buena más un frontispicio en tipografía dibujada. En la segunda hay doce retratos de medio cuerpo, torpemente trazados con buril, encabezados también por un frontispicio en tipografía dibujada. Al final del libro se encuentran 18 xilografías, ingenuas y de notable belleza, de las cuales se dedican once a describir establecimientos jesuitas en Chile, seis a mostrar diferentes puertos y una con un plano de Chiloé. Cierra el conjunto de grabados un mapa plegable del país, grabado en metal, con el título de *Tabula Geographica Regni Chile*. En su tercer tomo de Historia General de Chile, Alfredo Jocelyn-Holt explica con más detalle la aventura romana del padre Ovalle –le fue necesario instalarse en la ciudad de los papas para poder ver a Chile como un relato– y sus esfuerzos propagandísticos por difundir en Europa los hechos de nuestro país.

El relato visual y el relato escrito de la historia de Chile van tomando cuerpo y densidad de manera lenta y discontinua, haciéndose más complejos, abordando nuevos tópicos a los ya existentes, superponiendo miradas contradictorias. Es así como –según señala Miguel Rojas Mix en su *América Imaginaria*–, se pasa de una América de leyendas y mitos –de la cual había hambre en Europa–, a una segunda América exótica, de selvas tropicales y salvajes desnudos. Abundaron en Europa durante los siglos 16 y 17 los Bestiarios, con grabados representando a gigantes, bestias horribles o fascinantes, tritones y otras maravillas americanas.

La República, a partir de 1818, instala o libera una mayor capacidad del país para pensarse y verse a sí mismo. Desde el Supremo Gobierno se establece una política destinada a traer a Chile las luces de la Ilustración.

Juan Guillermo Tejeda estudió Filosofía y Arte en la Universidad de Chile y en la Universidad de Barcelona. Académico de la Universidad de Chile. Autor de "Diccionario Crítico del Diseño" (Ed. Paidós, Barcelona, 2006), entre otros. Premio Altazor de Diseño Gráfico año 2000, Premio Ministerio de Educación al Mejor Ensayo año 2002.

1. Trabajo derivado de una investigación realizada por el autor junto al profesor Vladimir Babare sobre el oficio de diseñador de Mauricio Amster, Escuela de Diseño de la Universidad de Chile 2006.



"Historical relation of the Kingdom of Chile and of the missions and ministries that it exercises in the Company of Jesus" de Alonso Ovalle. Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

>> Los viajeros ilustrados y científicos de los siglos XVIII y XIX acometen la visualización primero de una América neoclásica, y luego de una más perdurable América romántica, de la cual el pintor bávaro Mauricio Rugendas, que vivió en Chile entre 1834 y 1842, va a ser uno de los creadores principales. Pertenecía él a una familia muniquesa que durante seis generaciones se había dedicado al arte, y recibió una sólida formación primero en el taller de su padre con quien estudió dibujo y grabado, luego con el pintor Albrecht Adam, especializado en batalla y caballos, y también en la Academia de Artes de Munich. En 1821 Rugendas viajó al Brasil acompañando en calidad de ilustrador a la expedición del Barón Georg Heinrich von Langsdorff. Después se independizó y continuó registrando los paisajes, las costumbres, los tipos humanos, la flora y la fauna de aquella tierra que recién se abría a la visualidad de los europeos. De regreso en Europa publicó su monumental libro "Voyage pittoresque dans le Brésil", con más de 100 grabados. También realizó viajes a México, Haití, Argentina y Chile, siempre en la traza de ser el ilustrador del Nuevo Mundo, el visualizador científico y a la vez romántico de la América que se abría a las expediciones especializadas de los hombres cultos de la época. Rugendas colaboró con algunos dibujos en el Atlas de la monumental *Historia Física y Política de Chile* de Claudio Gay. En 1838 publicó en Santiago, en la imprenta litográfica de J.B. Lebas, su *Album de Trajes Chilenos*. Y nos dejó, además de múltiples dibujos, grabados y pinturas retratando a personas y lugares de Chile, un pequeño *Album* con bocetos, acuarelas, anotaciones y dibujos, dedicado a doña Carmen Arriagada de Gutike, quien fuera su gran amor en Chile.

De los dibujos y pinturas de Rugendas emerge una nueva visión de nuestro país, que puede ser hoy completada con los textos o imágenes de otros viajeros: Charles Darwin, María Graham, Samuel Johnston, John F. Coffin, Richard Longeville Vowell y otros. (Véase J.T. Medina, *Viajes Relativos a Chile*).

En su estudio *La iconografía de Chile en el siglo XIX*, Eugenio Pereira Salas aporta datos de interés acerca de las expediciones científicas y la literatura de viajes que apasionaron a los europeos en aquella época. Los dibujantes reclutados por estas expediciones marítimas eran máquinas fotográficas vivientes, y por cierto que no todos regresaban finalmente a sus hogares, debido a la larga duración de los periplos, las enfermedades y los accidentes. Hay que destacar entre ellos a Edmond Bigot de la Touanne, Bartolomé Lauvergne, Theodore Auguste Fisquet, Ernest Auguste Goupil, Louis Lebreton, Alphonse Giast, Samuel Parkinson, William Hodges, Louis Choris o Louis François Lejeune. Casi todos eran dibujantes técnicos o de arquitectura, o bien artistas aficionados aunque con oficio. Los grabados aparecían en libros de viajes o en pe-

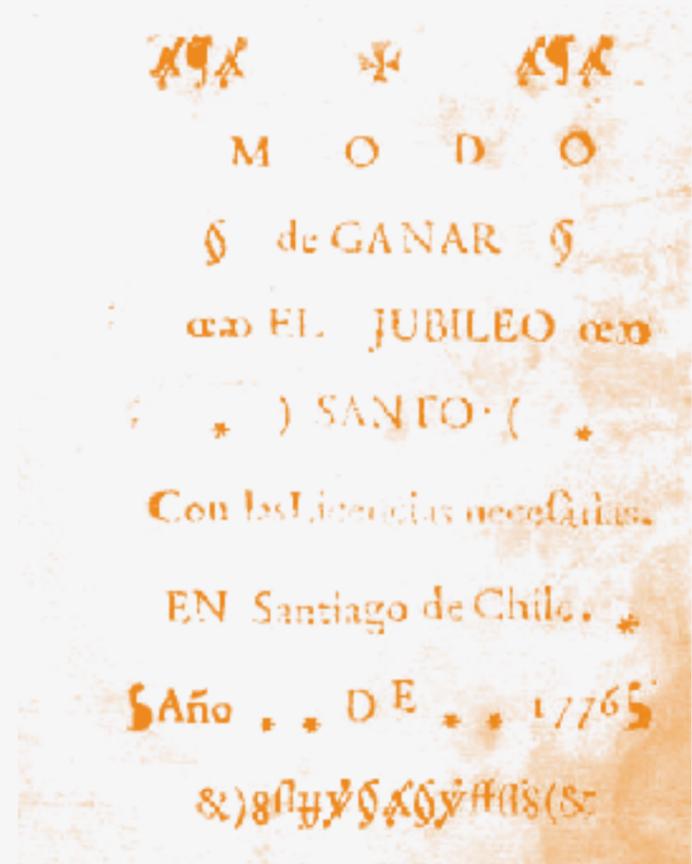
riódicos, e iban conformando ante los ojos europeos una idea de Chile, una visión inicialmente fragmentaria y poco a poco articulada de sus paisajes, su gente, su arquitectura, sus costumbres.

Sobresalen de esta época republicana inicial algunas obras especialmente notables. *La Galería Nacional*, o, *Colección de biografías i retratos de hombres célebres de Chile*, dirigida y publicada por Narciso Desmadryl (Santiago, Imprenta Chilena, 1854) nos muestra los retratos de 57 personalidades de la vida pública republicana, comenzando por don Mateo de Toro y Zambrano. Es un poco la continuación de la Galería de Gobernadores contenida en la obra de Ovalle. Aparece así visualmente, y con la intención de dirigirse a un público chileno, la elite del país. El intento del grabador Desmadryl, que es por cierto de índole comercial, marca el viraje republicano respecto a la visión de país: se trata de elaborar un relato cuyo destinatario no son ya los europeos, sino los propios vecinos locales.

Pocos años antes, en 1840, había llegado a Valparaíso, a bordo de la fragata belga "La Orientale", la primera máquina de daguerrotipos que se conociera en tierra chilena. Los hermanos Helsby abrieron en 1843 en el puerto su tienda y taller de daguerrotipia, evolucionando poco después hacia la fotografía. Fernando Garreaud, establecido en Valparaíso desde 1855, colaboró con Vicuña Mackenna fotografiando las 49 vistas del célebre *Album del Cerro Santa Lucía*. Sobre los fotógrafos del siglo XIX hay un excelente libro de Hernán Rodríguez Villegas.

Vicuña Mackenna sería también el gestor del *Album de la Gloria de Chile*, obra concebida como un homenaje a quienes habían combatido en la Guerra del Pacífico. Se trata de una galería de semblanzas o crónicas que se acompañan en cada caso de una ilustración a página. Las ilustraciones litográficas de Luis Fernando Rojas combinan un oficio cultivado aunque no siempre feliz –su escasa habilidad para los caballos contrasta por ejemplo con el oficio de Rugendas–, con un ánimo de inflamación patriótica, en un estilo neoclásico afrancesado colmado de gestos y símbolos.

Otra obra, inconmensurablemente más ambiciosa, es la realizada por don Claudio Gay, *la Historia Física y Política de Chile* en 29 tomos, que se editó en Francia entre 1844 y 1871, y que se llevara a cabo con el apoyo del gobierno chileno. Dos de estos tomos conforman el así llamado *Atlas*, que contiene mapas y grabados de costumbres, de botánica, de zoología, historia, etc., y que constituye el material iconográfico más completo y sistemático que hasta entonces se hubiera hecho en Chile.



"MODO de Ganar el Jubileo Santo". Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

También merece mención el célebre *Chile Ilustrado*, de Recaredo Santos Tornero, impreso en París en 1872, volumen descriptivo de Chile, acompañado de numerosos grabados de calidad que se realizaron a partir de originales fotográficos, en dos series, unos que van intercalados en el texto y otros en láminas especiales grabadas a litografía.

No entraremos aquí -por haber sido ya muy comentados- en los aportes realizados por los pintores, muchos ellos de paso, entre los cuales cobran especial influencia en nuestro imaginario nacional el peruano José Gil de Castro y el francés Raimundo Monvoisin. Otra veta a explorar viene dada por el diseño de banderas, escudos, insignias y uniformes militares, monedas, estampillas y demás elementos de curso legal que, aunque severos, tienen la particularidad de ser objeto de una amplia difusión.

Hacia fines del siglo XIX, consolidado ya el país como una República, y pese al desarrollo creciente de la actividad cultural, se echaba a faltar una historia de Chile con mayúsculas, un relato integral y detallado de los hechos del país. Se habían juntado documentos, especialmente en los archivos de la Capitanía General y de la Real Audiencia. Vicuña Mackenna, Crescente Errázuriz y otros habían acometido estudios parciales. Pero fue don Diego Barros Arana quien por vez primera intentó la hazaña, publicándose los 16 tomos de su obra entre 1888 y 1902.

En ácidas palabras y con esa jovial soltura que caracterizaba a sus descalificaciones, don Francisco Antonio Encina comenta: a pesar de las aptitudes artificiales que Barros Arana logró desarrollar, en reemplazo de las que le negó la Naturaleza, la *Historia General de Chile* era una empresa que estaba fuera de sus alcances. La incapacidad para representarse el pasado constituye un obstáculo insalvable para organizar una historia. Pero en fin, pese a lo que diga Encina, allí quedó la *Historia General de Chile*, un monumento o hito indiscutible en nuestra visión de nosotros mismos.

En la misma época, don José Toribio Medina constituía o terminaba de constituir su enorme archivo historiográfico. Sus viajes a Lima, Londres y Madrid le permitieron revisar el material allí disperso relativo a Chile. Medina editó en su propia imprenta muchas de sus obras, y finalmente legó a la Biblioteca Nacional lo que se conoce hoy como Fondo Medina, un conjunto de 60 mil impresos, 1.668 manuscritos originales y 8.659 documentos. Pero quien aprovecharía finalmente el material no sería el erudito sino el propio Encina.

Entre 1940 y 1952 publicó don Francisco Antonio Encina en la Editorial Nascimento su *Historia de Chile*, compuesta en 20 volúmenes de extrema sobriedad, encuadernados al hilo y con tapa blanda con solapas, puramente tipográficos. Fue éste, pues, el segundo intento de componer un gran relato de los hechos nacionales, que en este caso cubre el período desde la prehistoria hasta la guerra de 1891. La obra alcanzó gran popularidad, vendiéndose -según calcula Leopoldo Castedo- más de 200 mil volúmenes. Pero quedaba pendiente la iconografía. En ella había pensado ya el editor, Carlos George-Nascimento, al anunciar en el Colofón de la *Historia* de Encina: "Como anexos a esta obra están en preparación un índice onomástico, los mapas históricos y la iconografía".

Finalmente, y a partir de una audaz iniciativa de Leopoldo Castedo, secretario de Encina, se encarga el primero de llevar a cabo un *Resumen de la Historia de Chile* que había escrito el segundo, en tres volúmenes, añadiendo la iconografía, mapas e índices prometidos por Nascimento. Sería Zig-Zag la casa editora y Mauricio Amster el encargado de dar forma gráfica al proyecto. El salto es gigantesco. Aparecen por vez primera, de manera conjunta y entrelazándose, el relato escrito y la sucesión de imágenes de la historia de Chile. El oficio de Amster logra hacer de esa multitud de documentos e imágenes diversas un relato sobrio, vivaz y unificado.

Todas las imágenes de esta obra fundacional llevan pie, remitiendo en cada caso a la fuente iconográfica. Castedo anota que en el trabajo iconográfico colaboraron personalidades como Eugenio Pereira Salas, decano de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile o Ricardo Donoso, director del Archivo Nacional, así como los profesores Manuel Abascal, Carlos Hagen y Reinaldo Börgel del



Dibujo incluido en la obra "Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en el la Compañia de Jesus". Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

"Podemos decir que a partir de los años cincuenta cuenta ya Chile con una clara imagen de sí mismo, con un relato visual comprensivo, integrador, de los diferentes documentos que componen su historia"

Instituto Pedagógico, funcionarios de la Sala Medina de la Biblioteca Nacional encabezados por don Guillermo Feliú Cruz y don Raúl Silva Castro. En el Museo Histórico Nacional se destaca, entre otros, la participación de Walterio Millar y su esposa Vera. Cabe entender pues, que el trabajo ilustrado constante aunque muchas veces lento de diversos intelectuales, políticos y funcionarios había dado sus frutos en instituciones tales como la Biblioteca Nacional, el Archivo Nacional y el Museo Histórico.



Portada libro "La isla del tesoro". Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.



Mauricio Amster en Santiago de Chile, 1979. Foto de Adina Amenedo. Del libro "Mauricio Amster, tipógrafo" editado por Ivam Centre Julio Gonzalez.

>> Walterio Millar sería más tarde el autor de *Historia de Chile Ilustrada*, una versión escolar, con dibujos suyos, de la *Historia de Chile*, que alcanzó un notable éxito y se reeditaría durante muchísimos años. La primera edición es de 1954, y la última del 2000. Este libro era una especie de relato-cómic, y es sin duda fruto de los trabajos del resumen de Encina-Castedo.

Podemos decir que a partir de este tiempo –los años cincuenta– cuenta ya Chile con una clara imagen de sí mismo, con un relato visual comprensivo, integrador, de los diferentes documentos que componen su historia. No interesa aquí en primer lugar hacer el juicio de este relato, ni la crítica historiográfica del trabajo de los autores, sino sentar una primera madurez gráfica y visual –austera, en blanco y negro, aunque popular y de gran difusión– de nuestra identidad nacional.

Pocos años más tarde, el trabajo de Guillermo Feliú Cruz y Mauricio Amster consistente en el ordenamiento y despliegue facsimilar de las primeras piezas de imprenta confeccionadas en Chile durante las postrimerías de la Colonia y en los primeros años de la República queda finalmente plasmado en la notable edición de *Impresos Chilenos 1776-1818*, en dos volúmenes sin encuadernar editados por la Biblioteca Nacional en 1963. Se despliega así, nuevamente, una visión panorámica de nuestro país basada esta vez en las esquelas, bandos, periódicos, revistas, almanaques y otras publicaciones de lectura amplia y destinatarios locales. Es Chile emergiendo desde los albores de su condición de país ilustrado, de la mano con la imprenta hasta entonces prohibida. El rigor y la seriedad, así como la belleza de esta obra engarzan claramente con las bondades del *Resumen de la Historia de Chile*, y se conectan claramente con un sinfín de otras recopilaciones o nuevas ediciones de nuestro patrimonio visual en las que colaboró activamente Mauricio Amster, a cargo de sellos como la Universidad de Chile, Editorial Universitaria, Biblioteca Nacional, Editorial Andrés Bello, Zig-Zag, Instituto de Literatura Chilena, etc. [rpc](#)

Bibliografía

- Eugenio Pereira Salas, *Historia del Arte en el Reyno de Chile*. Universidad de Chile, Santiago 1965.
- Alonso de Ovalle, *Historica Relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en él la Compañía de Jesus*. Roma, 1646, Impr. Francisco Caballo. Reedición del Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1969.
- Alfredo Jocelyn-Holt, *Historia General de Chile*, tomo III. Sudamericana, Santiago, 2008.
- Miguel Rojas Mix, *América Imaginaria*. Lumen, Barcelona, 1992.
- Mauricio Rugendas, *Album de Trajes Chilenos*, Lit. Lebas, Santiago, 1938. Reedición Ed. Universitaria, Santiago, 1973.
- Narcisse Edmond Joseph Desmadryl, *Galería Nacional: o, colección de biografías i retratos de hombres célebres de Chile*. Imprenta Chilena, Santiago 1854.
- Claudio Gay, *Atlas (2 tomos) de la Historia Física y Política de Chile*. Paris, Impr. Thunot, 1854. Reeditado Ed. Lom, Santiago, 2004.
- Hernán Rodríguez Villegas, *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Santiago 2001.
- Hernán Rodríguez Villegas, *La Montaña Mágica, El Cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago*, Ed. ARQ, Santiago, 1993.
- Leopoldo Castedo, *Contramemorias de un transterrado*, FCE, Santiago 1997.
- Francisco Antonio Encina, Prólogo *La Renovación de nuestra Historia, una odisea literaria*, en Espinosa, Enero, El Abate Molina, Zig-Zag, Santiago, 1946.
- José Toribio Medina, *Viajes relativos a Chile*, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago, 1962.
- Eugenio Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*, Universidad De Chile / Fundación Andes, Santiago, 1992.

La Trav

“Hay dos modos de considerar las letras en cuanto a belleza. La primera es más bien privilegio de los especialistas, artistas, calígrafos y tipógrafos que pueden gozar con la contemplación de una letra suelta de proporciones acertadas y hermoso trazado. Una letra puede ser bella al igual que cualquier otra forma abstracta... El otro modo constituye la experiencia común de las personas que leen. Es la belleza del conjunto”.

1907.

4 de junio. Mauricio Amster Cats nace en Lviv, ciudad por entonces polaca que hoy forma parte de Ucrania.

1920.

Abandona su ciudad natal para estudiar pintura en Viena.

1927.

Comprendiendo que el arte no era su vocación viaja a Berlín para estudiar comunicación gráfica, tipografía y diseño de ediciones en la Academia de Artes Aplicadas Reimann.

1930.

Junto a su amigo de la infancia Mariano Rawicz se traslada a Madrid, integrándose rápidamente a la industria gráfica local. Su impronta vanguardista y vasta cultura –dominaba con soltura varios idiomas– serán un aporte fundamental. Durante este periodo participa en diversos proyectos gráficos y editoriales –entre otros la Revista de Occidente, dirigida por José Ortega y Gasset– transformándose en uno de los diseñadores más prolíficos y solicitados del medio.

1931.

El poeta Federico García Lorca le encarga la diagramación de la primera edición de su “Poema del Cante Jondo”.

1936.

Participa en la Guerra Civil Española y se le encarga el traslado de las obras del Tesoro Artístico Nacional de Madrid a Valencia.

esía Amster



Winnipeg, barco de la esperanza 1939. Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

1937.

Es nombrado director de publicaciones del Ministerio de Instrucción Pública. Sin dejar de realizar portadas para libros, crea carteles para el Consejo Nacional de la Infancia Evacuada y otras publicaciones oficiales, como la célebre "Cartilla escolar antifascista". Se traslada a Barcelona, donde se integra a la sección de propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y conoce a su esposa Adina Amenedo.

1939.

Tras la derrota republicana, Amster y su esposa viajan a Francia. Más tarde, gracias a la intervención de Pablo Neruda, embarcan en el Winnipeg rumbo a Chile. En el trayecto, diseña el folleto "Chile os acoge". A su llegada, el 3 de septiembre, se incorpora a la revista Qué hubo en la semana, dirigida por Luis Enrique Délano.

1940.

El escritor y crítico español José María Souvirón lo convoca para ser director artístico de la Empresa Editora Zig-Zag. Ahí, uno de sus primeros trabajos editoriales será "Viejos Relatos", de Luis Enrique Délano. Durante su estadía en Zig-Zag será el artífice de innumerables proyectos, colaborando con ilustradores como Mario Silva Ossa (Coré) y realizando hasta 3 o 4 libros por día, entre los que destacan "Cuando era muchacho", de González Vera o aquella poderosa portada creada para una de las más sorprendentes novelas nacionales: "Patás de perro", de Carlos Droguett. De esa época también son cubiertas que siguen impactando por su osadía, entre ellas "Las uvas de la ira", de John Steinbeck, y "La guerra con las salamandras", de Karen Capek.

1941.

Funda junto a Arturo Soria la editorial Cruz del Sur, que se caracterizó por sus cuidadas ediciones realizadas a partir de suscripciones. Uno de los mayores proyectos fue la edición de diez obras de Pablo Neruda, además de prestigiosas colecciones dirigidas por los escritores Manuel Rojas, José Santos González Vera y José Ricardo Morales.

1943.

Diseña el catálogo para la Exposición Americana de Artes Populares, que consolida su relación con la Universidad de Chile, para la que realizará, entre otros, sus Anales.

1944.

Se incorpora como director editorial y gerente a la revista Babel, dirigida por Samuel Glusberg, conocido con el seudónimo de Enrique Espinoza.

1947.

Al alero de Babel se desarrollarán las Colecciones del Olivar, en la que Amster creará hermosas caligrafías para obras como "Coplas por la muerte de su padre", de Jorge Manrique; "Proverbios morales", de Sem Tob, y "El Licenciado Vidriera", de Miguel de Cervantes.

1948.

Publica su traducción del alemán del Manifiesto Comunista.

1950.

A principio de los '50, Eduardo Castro Le Fort y Arturo Matte lo invitan a trabajar en la Editorial Universitaria, donde se desempeñará brillantemente durante las siguientes tres décadas. Paralelamente, colaborará con Editorial Jurídica, Andrés Bello, Ercilla y del Pacífico.

1953.

Junto a Ernesto Montenegro participa en la fundación de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. Será profesor del curso de técnicas gráficas hasta fines de los años '70.

1954.

Realiza el diseño de los tres volúmenes del Resumen de la historia de Chile, de Francisco A. Encina y Leopoldo Castedo, considerado hasta hoy una de las piezas gráficas más completas del diseño nacional.

1963.

Con motivo de los 150 años de creación de la Biblioteca Nacional, concibe, junto a Guillermo Feliú Cruz, "Impresos Chilenos 1776-1818", dos volúmenes que reúnen algunas de las más importantes publicaciones conservadas por la institución. Además, Amster se hará cargo de las ediciones del Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina y el re-diseño de la revista Mapocho, dirigida por Roque Esteban Scarpa.

1966.

Nueva edición de "Técnica gráfica: evolución, procedimientos y aplicaciones" (1954), obra en que vuelca parte importante de sus conocimientos.

1967.

Miembro de la Sociedad de Bibliófilos de Chile, diseña para ellos su revista y todas sus publicaciones, entre ellas "Azul", de Rubén Darío.

1969.

"Amster ha sido el ángel renovador de la tipografía chilena", escribe Andrés Sabella.

1975.

Realiza la selección y caligrafía para el volumen "Diez romances de amor".

1980.

Ya enfermo, diseña "Aves de Chile", con 13 láminas del Atlas de Claudio Gay. Será uno de sus últimos proyectos. El 29 de febrero, fallece en Santiago de Chile.

1994.

Se realiza el Segundo salón del libro ilustrado y Premios Mauricio Amster, una iniciativa liderada por el académico y diseñador Guillermo Tejeda, importante investigador y difusor de la obra amsteriana.

1997.

En Valencia, España, el IVAM lleva a cabo la exposición Mauricio Amster. Tipógrafo.

2004.

Pedro Álvarez incluye a Amster en su libro "Historia del diseño en Chile" como una figura indiscutible de la renovación tipográfica en Chile. Paralelamente, y en forma sostenida desde entonces, se multiplican las investigaciones sobre su obra.

2006.

En reconocimiento al aporte de Mauricio Amster al desarrollo del diseño gráfico nacional, el Consejo Nacional del Libro y la Lectura crea el Premio "Amster - Coré" al diseño y la ilustración editorial.

2007.

La Biblioteca Nacional organiza la exposición "Con tinta en la sangre", un homenaje a los cien años de Mauricio Amster que incluyó mesas redondas para analizar su obra y su aporte, y una amplia muestra de sus trabajos y publicaciones. rpe

1. Mauricio Amster

Lira popular:

Periodismo de cordel en décimas, con grabados a la cortaplumas

Tuvieron vigencia entre 1865 y 1930. En el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones de la Biblioteca Nacional se conservan unos 1.500 pliegos. Sus poetas e imprentas son conocidas, pero los grabadores permanecen en el anonimato.

Por Víctor Mandujano Acuña



Detalle grabado de lira popular. Colección Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional.

Víctor Mandujano Acuña
es Periodista.

Herencia española surgida en Chile y en otros países latinoamericanos durante los siglos XV y XVI, los llamados “pliegos de cordel” consistieron en hojas sueltas encabezadas por una xilografía (grabado en madera), que ocupaba un tercio del espacio, un gran titular de una, dos y hasta tres líneas, y seis columnas con versos de poetas populares escritos en décimas y encabezados por una cuarteta, que hacía las veces de *lead*.

En Chile, de acuerdo con la denominación que le diera el poeta Juan Bautista Peralta en 1899, se llamó *lira popular*. Era firmada y vendida por sus autores, voceada en calles, estaciones ferroviarias y mercados donde se exhibía (casi con la tinta fresca), colgando de cordeles y sujeta con perros para la ropa.

Micaela Navarrete, historiadora y directora del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones de la Biblioteca Nacional, señala que se han podido conservar unos mil quinientos pliegos diferentes: 327 donados a la Biblioteca Nacional por el profesor y lingüista alemán Rodolfo Lenz (1863-1938), quien vino al país contratado por la Universidad de Chile; 352 de la colección de Alamiro de Avila (rescatada en Argentina y hoy en la Biblioteca Nacional), y ochocientos de la Universidad de Chile que están en microfilmes. Estos “pliegos de cordel” tuvieron vigencia en el país entre 1865 y 1930.

Acotadas temáticas

La lira popular fue, en realidad, una verdadera manifestación de periodismo de masas. Cada número abordaba hechos de la crónica roja, catástrofes naturales, mitología y sucesos de la política contingente. Su noticia principal, que era la ilustrada, siempre trataba temas sensacionalistas, extraños o insólitos.

Las tiradas y periodicidad eran variables y estaban de acuerdo con la espectacularidad de los temas noticiosos. Por ejemplo, relataba el filólogo Rodolfo Lenz, que Rosa Araneda, una de las poquísimas poetas populares, llegó a vender con motivo de un fusilamiento, ocho mil ejemplares en varias reimpresiones. “Los pliegos eran voceados por los propios poetas y sus compradores eran un público de extracción popular”, sostenía Lenz.

El Archivo de Literatura Oral y Tradiciones de la Biblioteca Nacional comenzó, hace una década, a editar libros temáticos por autor empezando con aquellos poetas más prolíficos: de Rosa Araneda “Aunque no soy literaria” (1998); de Juan Bautista Peralta, “Por historia y travesura”, en 2006; y en diciembre de 2008, “Los diablos son los mortales”, del poeta Daniel Meneses, quien relata en la lira N° 38 el “Espantoso crimen de una niña destrozada”:

“Una maleta fue entregada
Al Jefe de la Estación (San Bernardo);
Este, con justa razón,
Mandó fuese embodegada.
Después de estar encerrada,
Apercibió más de un mozo
Un olor tan fastidioso,
Que la maleta se abrió
I en ella se encontró
Un crimen muy horroroso”.

“Una niña destrozada
Se veía en la maleta,
Su persona, aunque completa
Se encontraba despezada.
La gente allí horrorizada
Miraba no con agrado
El cuerpo despedazado
I por lo que se comenta
El cadáver, se nos cuenta,
Que en silencio se ha guardado”.



Detalle grabado de lira popular.
Colección Archivo de Literatura
Oral, Biblioteca Nacional.

Dice Micaela Navarrete que “esta poesía en décima viene desde la época de los juglares y comenzó prácticamente con el nacimiento de la imprenta. Su llegada a Chile es incierta, porque nadie recogió los primeros pliegos. El proceso cobró vigor desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando los poetas populares comenzaron a financiar sus propias ediciones en pequeñas imprentas. Muchos de ellos pudieron ser analfabetas que dictaban sus poemas. Otros eran ciegos”.

Una gráfica particular

En cuanto al aporte visual, poco y nada se sabe. Los autores permanecen en el anonimato (con la excepción de Adolfo Reyes). Según Rodolfo Lenz, “los grabados en madera son casi siempre increíblemente toscos y se fabricaban por encargo especial de los poetas”.

Los grabados se realizaban en cuños o “tacos” de madera “a cortaplumas” y entre los adornos de las estampas se pueden encontrar clisés antiguos de las imprentas que se ocuparon en algunas liras y que, con seguridad, anteriormente sirvieron para ilustrar alguna novela, almanaque o devocionario. Entre las imprentas más recurridas para la elaboración de estos llamados “versos de mala muerte” estuvieron: Imprenta Barcelona; Imprenta Moneda 85 y Moneda 843; Taller Tipográfico Andrés Bello; Imprenta “El Correo”; Impreso por P. Ramírez e Imprenta Cervantes.

Creadores incógnitos

Historiadora del arte, Carolina Tapia trabaja desde 2003 investigando la lira popular y, fundamentalmente, los pliegos aportados por Rodolfo Lenz: “Sólo uno de los poetas, Adolfo Reyes, era además grabador y es el único identificable entre las decenas de artistas populares que ilustraron las liras. El también prestaba (o vendía) sus grabados a otros poetas. Fue muy prolífico como autor y, aunque no se ha hecho, podríamos de acuerdo a su estilo, clasificar y cuantificar la totalidad de su obra”.

“Los grabados se caracterizan por ser bastante ingenuos. Los hacían en madera de raulí con cortaplumas. Mucha prolijidad en la técnica no había, pero son bastante directos en lo que querían transmitir. Los grabados (casi siempre), aludían al título del pliego. Los más recurrentes se refieren a crímenes y fusilamientos. Cuando los temas eran patrióticos, ponían un escudo nacional y, por lo general, fueron bastante reales en mostrar el contenido de la poesía. Esto se explica por el alto grado de analfabetismo que había en la época. De esta manera, los pliegos llegaban a todo el público”, señala.

¿Los grabados de la lira popular en Chile tienen similitudes con los realizados en otros países, donde existieron diarios de cordel?

Conozco los de México, que son contemporáneos a los de acá y los de Brasil, que se hacen hasta hoy. He visto pliegos de cordel con ilustraciones de la elección presidencial de Lula da Silva y otro con la caída de las Torres Gemelas. En México son de principios del siglo XX y los grabados son realistas: los seres humanos tienen proporciones anatómicas y son realizados con más técnica. Son de factura artística y estilística muy diferente a los de Chile.

¿Y en cuanto a los colores empleados?

En la colección Lenz existen ejemplares en rojo, verde, azul y morado. Incluso, hay una lira que tiene dos colores, lo que implica un trabajo de imprenta más acabado. Las de colores son bastante pocas y su uso es arbitrario.

¿Qué podría decir en cuanto al manejo de la perspectiva?

Si uno compara con la pintura de la época, los grabados son bastante “naif”, ingenuos. Todo indica que los grabadores, seguramente autodidactas, lo único que querían era que su mensaje fuera captado sin equívocos. Al estudiarlos, me he dado cuenta de que la cabeza y las manos son proporcionalmente más grandes con respecto al cuerpo. Esto es porque a través de ellas uno reconoce la acción del sujeto. Se ve claramente si tiene un puñal o un fusil, y por la cabeza se puede saber si es un hombre o una mujer, lo que también se distingue porque los hombres siempre están vestidos con pantalones y las mujeres con faldas, semejando una campana. También enfatizaron la actividad de los protagonistas: un cura, un huaso, un policía o una cantora.

En algunas liras se emplearon ilustraciones que ya existían en las imprentas...

El grabado popular ocupa una gran cantidad de espacio, pero de pronto se producían blancos que eran ocupados con viñetas que estaban en las imprentas. Una especie de horror vacuis, de no dejar espacio libre. No se sabe si eran los poetas o los imprenteros quienes sugerían estas ilustraciones. Tampoco quién daba el visto bueno final a un pliego. Cabe hacer notar que las primeras liras no tenían ilustración ni grandes titulares, pero hacia 1890 se fueron unificando en la estructura hoy conocida.

Las liras narraban acontecimientos periodísticos que los diarios ya habían anunciado. ¿Cuánto tiempo separa la publicación de un pliego del hecho noticioso?

No existe una estimación fidedigna, pero debió ser bastante rápido. Cuando se aludía a un fusilamiento, por ejemplo, la lira se vendía durante la misma mañana del hecho narrando un fusilamiento que aún no había ocurrido. En algunos casos al condenado lo indultaban y los poetas, en el próximo número, tenían que hacer el desmentido de rigor. En aquella época, los ciudadanos podían ir a presenciar un fusilamiento y los poetas la vendían en el mismo lugar de los hechos. Las liras fueron verdaderos periódicos para los hombres y mujeres de sectores populares.

Otros nombres de poetas conocidos a través de las colecciones de Lenz, Amunátegui y Alamiro de Avila son los de Bernardino Guajardo, José Hipólito Cordero, Adolfo Reyes, Juan Bautista y Juan de Dios Peralta, Rómulo Larrañaga (Rolak), Juan Rafael Allende (El Pequén), Nicasio García y Abraham Jesús Brito, además de Rosa Araneda, la única mujer en este universo masculino. Los poemas de estos autores se imprimieron entre 1865 y 1920, aproximadamente. *rpc*

PINCOTYABLACK
TIPOS UNIDOS
JAMÁS SERÁN VENCIDOS

Tipografía "Pincoty Black" de Daniel Hernández

Entrevista al diseñador y tipógrafo nacional **Francisco Gálvez**

Esos típicos tipos chilenos

“Las fuentes tipográficas siguen siendo un medio y están disponibles para que las uses y con el hecho de que alguien las elija, uno ya se siente satisfecho”

Por **C. A. A.**

Querido lector: Seguro que usted las ha visto. Debería, porque están en todas partes. En la publicidad de su teleserie favorita, en la portada de su revista regalona o en la cuenta de su banco amigo. ¿No ha notado que algo extraño sucedió con las letras? Es verdad, usted sigue leyendo clarito el mensaje, pero ya no es la protocolar times new roman ni la administrativa arial. Ahora desfilan ante sus ojos letras con formas (fuentes dirán los especialistas) que recuerdan las rotulaciones de las desaparecidas micros amarillas, los carteles “a 100 la pila de ajos” de la feria, el menú del carrito de papas fritas o del bar de la esquina.

Junto con esta reinterpretación de la memoria visual, también ha surgido una serie de nuevas tipografías que sin duda pasarán a formar parte de nuestro patrimonio gráfico futuro. En este momento está viendo dos de ellas. Se trata de Fran Pro de Francisco Gálvez y Digna Sans de Rodrigo Ramírez, ambas utilizadas en el diseño de la revista que está leyendo. Sus autores participaron también en la creación de la gráfica del Transantiago. ¿No le dijimos? Las nuevas letras chilenas están en todas partes.

Tras esta efervescencia, hay un grupo de jóvenes diseñadores y tipógrafos, entre los que figuran Tono Rojas y Kote Soto, fundadores del colectivo Tipografía.cl, y nuevos talentos como Miguel Hernández, Luciano Vergara y Joaquín Contreras de Latinotype (www.latinotype.com), la primera fundación tipográfica chilena. Además en 2008 Chile fue sede de la Tercera Bienal de Tipografía Latinoamericana, mientras se multiplican las exposiciones y cursos de especialización, lo que habla de un creciente interés por el tema.

“Es un periodo muy fértil”, dice Francisco Gálvez, uno de los más activos representantes de este movimiento. Autor de la elogiada Elemental, por la cual recibió un premio Altazor en 2002; ganador del primer premio de la International Typeface Design Competition, celebrada en Tokio ese mismo año; autor del libro Educación tipográfica, Gálvez no sólo ha creado, también ha reflexionado profundamente sobre su quehacer y actual impacto.



Tipografía "Australis" de Francisco Gálvez

AaBbCc **Hamburgefonts**

El Jovencillo emponzoñado de whisky,
¡Qué figurota exhibe!

Tipografía "Muralista" de Jorge Cisterna

{ **Alameda y Franklin** }

CALENDARIOS, PARCHE CURITAS, CORTA UÑAS, CHOCOPANDAS Y MAS

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

¥ 2.493.186

Sorbete Letelier

HELAI TO PA LA SED! PA LA CALOR!

La feria con ruedas pasara al olvido con toda su fuerte carga de nostalgia arraigo popular e inconfundible idiosincrasia

Quinchamáli

De un plumazo transantiago los baja a todos por la puerta trasera salvo a una particular especie

LOS CANTANTES AMBULANTES

Tipografía "Cadena Black" de Miguel Hernández

“En México, Brasil, Argentina, Uruguay y Chile, principalmente, podríamos decir que el diseño de fuentes está teniendo un buen momento, pero en el sentido de que es un periodo muy creativo, que puede dar luces de caminos innovadores o distintos a los construidos en Europa y Estados Unidos, pues no tenemos el peso de una tradición a la cual le debemos culto. Debo hacer hincapié en que creativo no es sinónimo de que algo sea únicamente bueno, sino que la gracia radica en que se pueden encontrar tanto aciertos como desaciertos y eso tiene mucha riqueza. Me imagino que, poco a poco, en Chile se irán asentando algunas directrices que podrían convertirse en una tradición o escuela. En todo caso, prefiero disfrutar en lo que estamos ahora. Es un inicio con fuerza, con pasión y por estas licencias o equivocaciones que podemos darnos al experimentar, ya que no pasará nada malo... todavía”, agrega.

Cuando han pasado ocho años desde el nacimiento de Elemental, ¿crees posible hablar de una tipografía propiamente chilena, o al menos de una tipografía hecha en Chile con características diferenciadoras?

Hay que hacer una distinción antes, si hablamos de tipografía como el diseño de una fuente que se carga en una computadora, podríamos decir que no. Una fuente tipográfica es un medio para la escritura y no un fin. Al desconocer este sentido, se ha caído en la tentación de hablar de tipografía chilena, pero esto va mucho más allá de las formas particulares de las letras, pues debemos considerar el contenido y el contexto para imaginarse algo con un sello identitario. Las formas de las letras en sí no significan nada en concreto y las interpretaciones que hacemos de esas formas son convenciones, las aprendemos, pero no son iguales en todas partes. Es cosa de pensar sólo lo que provoca una fuente gótica en distintas culturas.

En cuanto a características diferenciadoras, debemos esperar mucho más tiempo para saber si por lo menos podría existir una «escuela chilena» en el diseño de tipos.

Identidad tipográfica

“¿Cómo son los libros, revistas, memorias, blogs y manifiestos de nuestro país en relación a nuestros vecinos de la región? Que las personas elijan comic sans para imprimirla en una hoja carta a modo de cartel para anunciar algo, ¿tendrá que ver con un carácter propio de nuestro país?, ¿qué podría haber detrás de esta elección? Las fuentes tipográficas hechas en Chile pueden ser usadas en la lengua alemana o con un contenido de la cultura peruana, ¿seguirían siendo chilenas?”, se pregunta el diseñador al intentar dar cuenta de las complejas y profundas relaciones que se pueden establecer entre una fuente tipográfica y sus usuarios.

Aunque Gálvez es enfático al señalar que “el uso de fuentes hechas en Chile no es una condición necesaria para que haya «tipografía chilena»”, no descarta que “si consideramos la tipografía como la cultura de un «tipo de escritura», tal vez podría tener una dimensión con un sesgo identitario”.

Siempre y cuando se dé una coherencia entre diversos elementos. “Las fuentes hechas en Chile pueden aportar a la identidad chilena –más que cualquier otra– cuando están usadas en un contexto y con un contenido que son particulares a nuestra historia, nuestras costumbres, nuestra forma de expresarnos, a nuestras manifestaciones culturales”.

¿Por qué en el último tiempo la tipografía popular se ha transformado en una fuente de inspiración?

Las formas tipográficas inspiradas en la escritura de carteles o de la caligrafía popular son una manera honesta, divertida y desnuda de percibir «identidad local», pues los sectores «más cultos» tienden a estandarizarse, a ser más «universales». Las escrituras o caligrafías populares no son exclusivas de la cultura chilena, y por eso prefiero hablar de tipografía popular, es cosa de ver ejemplos en Brasil, Colombia o Argentina. Las características formales son más o menos similares, en cuanto a diseño de letras.

Por otro lado, la tipografía como una cultura de la escritura chilena, aporta, reafirma y es consecuente con una identidad porque retrata la escritura no tipográfica (las hechas a mano) y en la gráfica popular podemos encontrar palabras que sólo tienen significado aquí. Nos parece divertido escribirlas en contextos formales, incluso con su modulación fonética como «curao», «pase no máh», «dentre», «la calor», por citar algunos ejemplos. Estas palabras vistas en un afiche, un letrero, una calcomanía o en la tapa de un libro con un tipo de letra ad-doc, resultan estimulantes ya que nos identificamos con ello, en mayor o menor grado, pues alguna vez lo vimos, lo oímos o nos lo contaron. El trabajo de José Soto y Luis Antonio Rojas ha sido el mejor ejemplo y la mejor definición: tipografías urbano-populares.

¿Cuál es tu postura frente al uso – y a veces abuso – que hacen algunas publicaciones y la publicidad de las tipografías locales?

Al principio me preocupaba, pero fue una estupidez. Al terminar una fuente y luego verla aplicada fuera de tu contexto, sucede una cosa muy extraña, tu trabajo ya no es tuyo, toma «vida propia» y esto se debe a que las personas que eligen una fuente no lo hacen tomando en cuenta a la persona que lo creó, sino que por un motivo más personal, porque le agrada, porque cree que es la mejor elección para su propósito o por la razón que sea, entonces, de algún modo, se apropia de la fuente, se identifica con ella (en el mejor de los casos) o por el contrario la usa porque ya estaba predeterminada y no tiene más opciones. Es fácil decir «no lo debieron hacer así», pero cuando miras un poco más allá, siempre hay razones que determinan que las fuentes se hayan empleado de una manera distinta a la que uno la pensó y frente a eso uno no tiene más que aceptarlo. Las fuentes tipográficas siguen siendo un medio y están disponibles para que las uses y con el hecho de que alguien las elija, uno ya se siente satisfecho. **rpc**

Pedro Álvarez, autor de “Historia del Diseño Gráfico en Chile” y “Chile Marca Registrada”

Diseño chileno, de la adolescencia a la adultez

Algo cambió. Hace algunos años la imagen que tenemos de Chile ya no es la misma. Una nueva identidad visual ha surgido, muy lejos del tricolor y la postal del Laja. Es un cambio que se siente y se ve. Sea por el Bicentenario o por una labor casi arqueológica de algunos, parece haber llegado el momento de reconstruir nuestra memoria visual.

Por C. A. A.

Hace una década nadie hubiera pensado en utilizar la tipografía de las extintas micros amarillas para una publicidad o decorar un restaurante de moda con imágenes de viejas revistas nacionales, menos en que Condorito podría ser un emblema de nuestra literatura o que los carteles de una carnicería del barrio Franklin eran dignos de ser conservados.

Sea por la proximidad del Bicentenario, por una revalorización de las huidizas señas de algo que queremos llamar

identidad(es) chilena(s) o por una labor casi arqueológica emprendida por una joven generación de profesionales de distintas disciplinas, hoy parece haber llegado el momento de reflexionar sobre las imágenes de nuestro gran álbum familiar y reconstruir nuestra memoria visual.

El diseñador Pedro Álvarez ha sido testigo privilegiado de este fenómeno. Desde la publicación en 2004 de su libro “Historia del Diseño Gráfico en Chile”, se han multiplicado las investigaciones en torno al tema. A fines del 2008 repitió la hazaña y volcó su atención hacia la identidad comercial con la edición de “Chile Marca Registrada” (Ocho Libros Editores/ Universidad del Pacífico). Sin embargo, su preocupación principal ha seguido siendo la misma: leer la gráfica como un reflejo de los cambios vividos en Chile en los últimos dos siglos y rescatar el valor de lo cotidiano.

“Lo mío no es coleccionismo”, dice enfático. “Lo que me interesa es ver qué narrativa ofrecen estos productos y en base a eso construir una especie de historia nacional desde una perspectiva diferente”, agrega. Para Álvarez, el diseño tiene la ventaja de formar parte del día a día. Y por esa razón tiene una mayor capacidad para tomarle el pulso a una época, expresar tendencias y provocar recuerdos. “Tiene el valor de lo cotidiano y otra cosa que es muy atractiva, es la capacidad de gatillar nostalgia”.

Estas características permitirían a ciertas imágenes, y no a otras, ingresar a la iconografía colectiva. “Cuando eras niño viste a tu mamá usando Klenzo o en la revista que leía el papá había una publicidad que te llamó la atención. Son imágenes que evocan un momento. Activan la memoria, te traen recuerdos. Si ves una pintura de Matta que viste por primera vez a los 10 años, no es el mismo impacto, porque el diseño no es elitista y el arte sí lo es. Un Monvoisin, un Somerscales, un Pacheco Altamirano están en los museos, pero no en la vida cotidiana. Por eso cuando comencé a investigar me preguntaba por qué frente a la manoseada caja de fósforos Los Andes, que a todos nos provoca algo, la mirada era tan paternalista, tan peyorativa. Por el contrario, para mí es la imagen más importante de la historia de la pintura chilena. Todo el mundo la ubica, porque es una reproducción que está en todas partes y ya forma parte de nuestra vidas”.

¿Por qué estas imágenes, desechables a veces, son reflejo de momentos sociales, económicos y estéticos?

El arte de lo efímero, lo que hoy entenderíamos como diseño gráfico, es directo e inme-

diato, por lo que debe captar las tendencias. Si uno se pone a mirar la gráfica chilena de los últimos tiempos, la comercial sobre todo, te das cuenta de los cambios que ha tenido. Y eso va asociado a cambios tecnológicos, algo que no se puede apreciar en la historia del arte, porque las pinturas de hace un siglo y las de hoy son más o menos las mismas en su materialidad. Por otra parte, están las diversas lecturas posibles. En las marcas chilenas de la segunda mitad del siglo XIX es impresionante el discurso de país independiente, triunfador, sobre todo después de la gesta épica del XIX. Eso se vuelve a vivir en la segunda mitad de los '80 y refleja muy bien un momento particular. De hecho, la primera parte de “Chile Marca Registrada” es pura épica: cigarrillos en que aparece el soldado chileno triunfante, el enemigo derrotado, ángeles, dioses, mitología griega y romana. Todo eso refleja las pretensiones que tenía el país en esa época.

¿Ves alguna particularidad en la gráfica chilena?

Sí, es muy europea. Creo que parte de nuestra identidad es ser buenos para copiar. En el libro hay un capítulo dedicado a las copias que se hacían a marcas europeas, ejemplos bastante decidores. Cuando Norberto Chaves me prologó el libro y le mandé una maqueta, me dijo “Pero qué europeo es el diseño chileno”. Y yo le conté que nos creímos los ingleses de América. Por un lado, es un diseño muy republicano hasta los años '30, que se empieza a americanizar a partir de los años '50. El diseño chileno siempre tiene la mirada en los referentes internacionales. Puedo dejar fuera a Amster y algunos diseñadores particulares, pero si miras las piezas de diseño, etiquetas, libros, afiches, frecuentemente se puede encontrar un símil europeo. Una de las características del diseño local es su capacidad mimética. Por ejemplo, la mujer de Klenzo, que hoy nos parece tan familiar, es una holandesa. ¿Y de dónde viene esa imagen? De los pulidores domésticos que se vendían en el siglo XIX. ¿Y quién los vendía? Unilever, una empresa inicialmente holandesa. Y resulta que nos identifica mucho una mujer europea con una cofia que procede de la copia de un envase que se hizo hace 130 años en Holanda.



Marca Cemento Portland, del libro “Chile marca registrada” de Pedro Álvarez.

A pesar de eso, ¿podemos hablar de patrimonio gráfico chileno?

Claramente hay un patrimonio gráfico chileno. Falta investigación y difusión, ya que existe mucho material para estudiar y rescatar. De hecho, una de las cosas que más me gustó de hacer este libro fue sorprenderme con todo lo que encontré.

¿A qué atribuyes este renovado interés por el patrimonio gráfico?

La valoración del patrimonio gráfico es una muestra de madurez. El diseño chileno está pasando de la adolescencia a la adultez. Después de tres décadas tenía que surgir una generación con una mirada más reflexiva, más teórica. Pero tampoco es un interés exclusivo de los diseñadores o, sobre el diseño. Es un interés transversal, que viene desde el periodismo, la historia y muchas otras disciplinas. Y la gente sintoniza con eso, no importa si no saben lo que están viendo. La intención de mis libros es precisamente dejar un testimonio de ese patrimonio.

“El patrimonio gráfico nos une”

Lo suyo llegó a ser una obsesión. Familiarizado desde joven con la industria editorial –su padre trabajó durante un tiempo en Universitaria– cuando Pedro Álvarez estudió diseño se encontró con que la documentación sobre gráfica chilena era reducida y poco se sabía de su historia. “Y como era medio ratón de biblioteca empecé a buscar”, confiesa. Primero abordó la gráfica de micros de los años de la Matadero Palma, luego comenzó a frecuentar los persas y a conseguir material con coleccionistas. Desembarcó en la Biblioteca Nacional, donde descubrió lo que define como una mina de oro. Ahí se familiarizó con ilustradores, impresores, litógrafos y tipógrafos. Todo un universo de creadores, muchas veces anónimos, que habían ayudado a construir una imagen de Chile. “Pensé que

no iba a encontrar nada, o que incluso iba a terminar escribiendo de arte o de historia de la pintura. Pero encontré y encontré material. Me obsesioné a tal punto que una vez me quedé encerrado en la Biblioteca Nacional”. De esa obsesión nació “Historia del Diseño Gráfico en Chi-

le”, libro ganador del Altazor en 2005 que recorre desde la introducción de

la imprenta en el país hasta las más recientes tendencias, en las que la recuperación de la llamada gráfica popular ha tenido un rol primordial.

¿Qué encontramos en la gráfica popular?

Ingenio, error, un ejercicio que no está contaminado de referentes, porque no tiene pretensiones. El diseño profesional al tener pretensiones se contamina. Lo que no me parece malo, porque se generan propuestas eclécticas que miran hacia delante y hacia atrás. En el caso de la gráfica popular, el diseño aparece en forma más espontánea. Pero ojo, que estas expresiones también han sido estudiadas. Incluso los diseñadores hemos tenido una mirada un poco peyorativa. De ahí que comience a surgir una especie de fetichismo por la micro amarilla, por los letreros. Y todo eso tiene que ver con la mirada posmoderna, que comienza a incluir lo vernacular y lo mezcla todo. Hace 25 años a ningún diseñador se le habría ocurrido escribir sobre letreros de micros, pero hoy podemos ver empresas de diseño que se llaman Filete, AjíColor y Mitochondria. En ese sentido, la gráfica popular es un camino para explicarnos qué es el diseño chileno. Porque al leer la historia del diseño gráfico, más allá de los héroes que hay y de gente muy buena que ha hecho cosas excelentes, está siempre la mira-

da hacia los referentes internacionales. Por lo tanto, una forma de buscar una salida era la gráfica popular. Después vino el siguiente paso, con gente como Francisco Gálvez que dice hagamos nuestra propia tipografía y creó, entre otras, Elemental. Lo que me

“...la manoseada caja de fósforos Los Andes, que a todos nos provoca algo, para mí es la imagen más importante de la historia de la pintura chilena...”

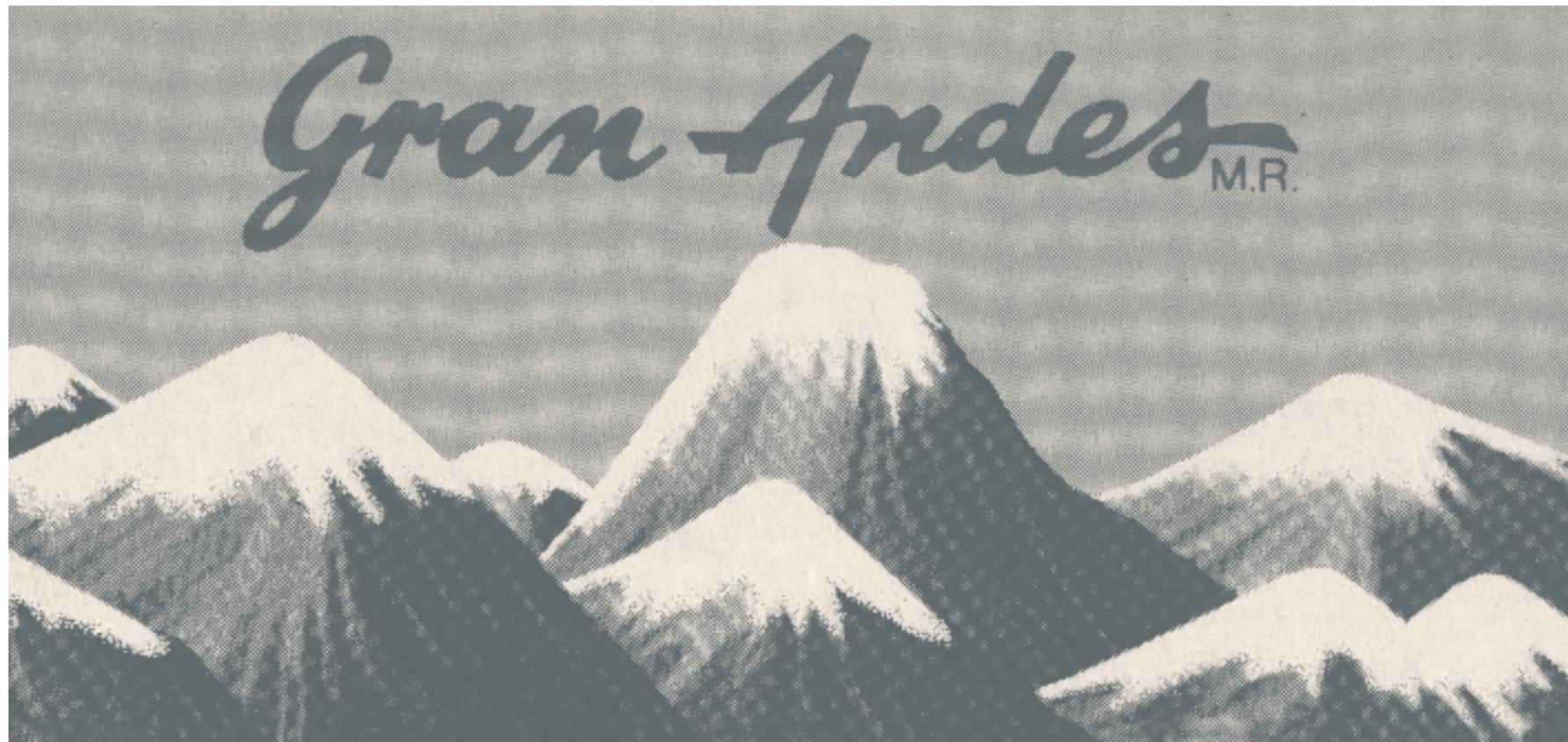
parece fantástico. Sin embargo, resulta que en un momento comienzan a aparecer libros, revistas, todos diseñados en Elemental. Y en algunos casos funciona y en otros no.

En ese sentido es notorio el uso que ha hecho la publicidad de la gráfica popular. La publicidad, como decía Christian Dior, no se anticipa, fagocita. Y hace que las cosas sean más visibles. Aún recuerdo una exposición de arte moderno español cuya publicidad tenía letras inspiradas en carteles de micros. El diseño era espantoso. Era muy raro ver ese tipo de letras aplicadas a una exposición de arte.

¿No crees que en este y otros casos justamente la intención es usar la gráfica popular porque parece más cercana a la gente?

Puede ser, quizá lo veo artificioso porque estoy metido en el tema. Pero en otros casos también esta especie de resemantización de la gráfica inicial da resultados dignos de analizar. El Festival de Olmué del año pasado por ejemplo. Ahí el discurso de la gráfica de la UP, encarado en los hermanos Larrea o en Alejandro “Mono” González, que en esa época tenía fuerte una carga política, es reapropiada para un festival que no tiene nada de político. Se pierde la carga que tenía antes. Y eso le pasa a la gráfica popular cuando la reutilizas y las ocupas de la manera que estamos describiendo. *rpc*

Marca fósforos “Los Andes”, del libro “Chile marca registrada” de Pedro Álvarez.



Retrato de Alejandro Fauré, publicado en la revista *Noticias Gráficas*, año X, núm. 114, diciembre de 1912. Archivo Biblioteca Nacional de Chile



Alejandro Fauré

Un precursor de la gráfica en Chile

Eduardo Castillo Espinoza es Profesor Investigador, Escuela de Diseño Universidad Diego Portales. Entre sus trabajos están “Cartel Chileno 1963-1973” (2004, compilador), y “Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile” (2006).

1. Este artículo es un resumen del texto escrito para el libro “Alejandro Fauré, monografía de un precursor de la ilustración editorial y el diseño gráfico en Chile”, de Mariana Muñoz y Fernanda Villalobos; seleccionado por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura en su concurso de proyectos 2008.

2. Tras la Revolución Francesa, durante el siglo XIX, este país había alternado entre el régimen republicano y monárquico, con sucesivos enfrentamientos armados, y una situación de latente conflicto interno y externo que recién se estabilizó hacia el último cuarto de siglo.

3. A diferencia de lo ocurrido con otras colonias extranjeras, como los alemanes que se asentaron en la zona sur, contribuyendo además al desarrollo industrial y agrícola del país.

4. Respecto de esta visualidad, consultar: Meggs, Phillip; *Historia del Diseño Gráfico*. Trillas, México, 1991. También: De Fusco, Renato; *Historia del Diseño*. Santa & Cole, Madrid, 2005.

5. También fue uno de los primeros talleres que imprimió sellos postales en el país.

6. Testimonio de esto fue la publicación en 1838 del *Álbum de Trajes y Costumbres Chilenas*, con dibujos del pintor alemán Mauricio Rugendas, impresos en litografía a un color por el francés Félix Leblanc, quien además contribuyó a los albores de la fotografía en el país.

La travesía familiar

Alejandro Fauré Boyer era hijo de un matrimonio de inmigrantes franceses que llegaron al país en la segunda mitad del XIX. Sus padres, Paul Fauré y Josefina Boyer, habían nacido en París, pero vivieron en Puteaux, distrito de Nanterre, entre 1849 y 1857. A causa de la difícil situación interna en Francia², deciden emigrar junto a sus tres hijos: Edouard, Paulina y Ernest. Reciben noticias sobre la “fiebre del oro” y se embarcan hacia América, con la ciudad de Oregon como destino inicial.

La larga ruta hacia Estados Unidos los obliga a pasar por el Estrecho de Magallanes, y cuando el viaje hace una parada en Valparaíso, un amigo los convence de quedarse en esta ciudad, pues en la zona a la que se dirigían había muchos bandidos, y esto podía ser peligroso para una familia con varios niños. Ante la incertidumbre, optan por permanecer en el puerto, pese a que los rumores sobre Chile en Europa eran acerca de “un país que pronto iba a desaparecer comido por el mar”. Así, la familia Fauré-Boyer, fue parte de la comunidad extranjera que llegó al país sin planificación estatal³, por su propia cuenta, y que se integró a los sectores medios durante la segunda mitad del XIX.

Pequeña embajada

Ya establecidos en Valparaíso, vinieron los tres hijos restantes: Eugenia, Enrique y Alejandro, el menor, que nació el 5 de mayo de 1865. Paul Fauré era aficionado a la pintura, y solía realizar copias de obras famosas; no hay noticias concretas de que haya obtenido mayores ingresos por esta actividad, pero es probable que las horas domésticas que su progenitor dedicaba a este oficio hayan sido un rasgo clave en la infancia de Alejandro y su futuro interés por el dibujo. Si su mundo de primeros años fue el principal puerto de un país muy lejano, puertas adentro, el futuro artista gráfico local también pudo seguir viviendo en contacto con su cultura de origen en las relaciones familiares, la vida hogareña, las primeras enseñanzas, la lengua materna, los hábitos culinarios. Esta pequeña embajada, lejana de la pompa oficial, no sólo contemplaba la educación formal o consciente, sino además la formación inconsciente del imaginario privado, donde una serie de productos entonaban su acento visual, que desde mediados del XIX estuvo marcado por la gráfica vinculada a la Revolución Industrial, con sus medallas, enseñas, coronas de laurel, rostros triunfales de fabricantes exitosos, visiones humeantes de fábricas y máquinas; lugares exóticos cuya naturaleza desbordante era enmarcada por ornamentos que evocaban la arquitectura en metal: ¿El control del artificio sobre la naturaleza, o el imperialismo temprano ostentando su tecnología superior sobre la barbarie y el atraso de zonas “menos desarrolladas” del mundo?⁴

El trabajo de Alejandro Fauré constituye una invitación a pensar en los inicios de la gráfica local, en un país marcado por el sino de la transferencia cultural. Este artista franco-chileno, hasta hoy escasamente reconocido en nuestro país, alentó el desarrollo comercial del puerto de Valparaíso, aportando al rostro de un incipiente mercado nacional de productos y servicios. Posteriormente establecido en Santiago, fue uno de los precursores del afiche en el medio local, así también en la redacción artística y la ilustración editorial de distintas publicaciones¹.

Por Eduardo Castillo Espinoza

Grafista temprano

Mientras otros grafistas locales de la época tuvieron como antecedente un paso por la Academia de Pintura –primer enclave significativo de las Bellas Artes en el Chile decimonónico, y el horizonte cultural del viaje a Europa como máxima expectativa, Alejandro Fauré ingresó tempranamente al mundo de imprenta, y no hay precedentes sobre algún viaje suyo al exterior. En 1880, a los quince años de edad, dio sus primeros pasos como dibujante en la Litografía Gillet de Valparaíso, taller que adquirió prestigio durante los albores de la industria local por la impresión de etiquetas y envases para productos como cerveza, licores, cigarrillos, té, alimentos⁵. La impresión litográfica, que había despegado precisamente en el puerto de Valparaíso hacia la década de 1840⁶, fue un medio que permitió reproducir imágenes “locales”, al ser dibujadas e impresas en el país y ya no una matriz o copia importada, como ocurría hasta entonces con los grabados u ornamentos que acompañaron los primeros pasos de la imprenta en el medio nacional.

La tarea del dibujante litográfico demandaba habilidad, no sólo en la elaboración de un determinado trabajo mediante lápiz o plumilla, sino que además comprendía hacer reproducible lo dibujado en la piedra, para así imprimir copias en serie. Además de la preparación de numerosos originales en papel, Fauré practicó con habilidad la tarea del “transporte”, consistente en traspasar el dibujo a la piedra, lo que no siempre era realizado por el mismo artista gráfico, ya que existieron artesanos especializados en esta tarea dentro de la cadena productiva de las imprentas del XIX y comienzos del XX, y es muy probable que él mismo haya cumplido esta misión durante sus primeros años de labor, para posteriormente abocarse a dibujar piezas de gráfica publicitaria o editorial, además de otra faceta importante en su trabajo: el humor gráfico. Si el nombre de Fauré carece de mayor visibilidad para la historia de este género en el país, existen numerosos testimonios gráficos que permiten reconocer su aporte en tal sentido.

Además de ser uno de los precursores de la publicidad gráfica en el país, empalmó el grafismo de los siglos XIX-XX con una de las modificaciones técnicas más significativas: el fotograbado, que irrumpió en el medio de imprenta local hacia la última década del XIX. A diferencia de la litografía, que era capaz de reproducir en serie la sutileza del trazo a lápiz más suelto, el fotograbado tenía un rendimiento claramente dividido entre el alto contraste u ‘original de línea’, y la reproducción de la imagen fotográfica de tono continuo por medio de la trama. En el fotograbado de línea⁷, un referente del trabajo de Fauré fue lo realizado para la revista *El Payaso*, de fines del XIX, la primera publicación del país ilustrada por medio de esta técnica. Su formación autodidacta comprendió además la pintura y la acuarela⁸.



Portada de la revista Pluma y Lápiz, núm. 5, enero de 1902. Impresión litográfica a 5 colores sobre papel. Archivo Biblioteca Nacional de Chile.

Del puerto a la capital

Los logros en el medio gráfico porteño que Fauré cosechó a lo largo de la década de 1880, se tradujeron en prestigio y bienestar económico a la década siguiente. Ya en su adultez, la familia original se había disgregado a causa de los matrimonios de los hermanos mayores y la muerte del padre. Alejandro se establece en Santiago junto a su hermano Ernest, quien se había casado con otra inmigrante: Sophie Hemette. La pareja tuvo cinco hijos, y además de Alejandro, también vivió junto a ellos la abuela Josefina, madre del clan Fauré, que hasta su muerte en 1910 siempre mantuvo una relación muy cercana al artista.

La década de 1890 marca la consagración de Fauré en el oficio gráfico. La Imprenta Barcelona se transforma por entonces en uno de los referentes de la modernización en la gráfica chilena de cara al nuevo siglo, y el artista es contratado por esta empresa. La imprenta había iniciado actividades a fines de 1891 con la compra de un modesto taller, la Imprenta Católica, que funcionaba en la calle Santo Domingo. A comienzos de 1893, se había convertido ya en un próspero negocio y trasladaba sus dependencias a una sección del edificio de los Padres Agustinos, en la calle Moneda, ocupando media cuadra de extensión⁹. A fines del siglo XIX, la producción del establecimiento contemplaba “Impresiones en múltiples colores (cromotipia) y con combinaciones elegantes de viñetas; limpias reproducciones de fotograbados y grabados; ediciones correctas y esmeradas de numerosas obras nacionales y preciosas encuadernaciones, he ahí el conjunto de productos, perfectos en su clase, que le han valido á este establecimiento industrial la gran reputación de que goza”¹⁰.

Fauré tenía su estudio en el 837 de Moneda, a un costado del taller de impresión que estaba ubicado en el 843. Trabajaba solo, sin ayudantes. Su espacio estaba básicamente compuesto por un banco de trabajo que cumplía la doble función del dibujo y la impresión, donde preparaba originales en papel, realizaba el transporte y sacaba impresiones de prueba antes de que las pesadas piedras fueran llevadas a las prensas. El artista formaba parte de la sección Litografía, que contaba con “2 dibujantes [él era uno de ellos], 2 transportadores, 3 prensistas, 8 marginadores, recortadores, barnizadores y operarios diversos”¹¹. Su trabajo como dibujante litográfico era pagado por pieza, en un monto que iba de \$ 2.50 a \$ 10.00¹². Cuando no era realizado por él mismo, sus numerosos dibujos eran reproducidos en las piedras litográficas por los transportadores, o copiados en placas de fotograbado por artistas como su amigo Julián Ramos, quien tenía a la fecha un taller dedicado a este oficio, y prestaba servicios a distintas imprentas. Si en sus inicios en Valparaíso Fauré trabajó en un establecimiento dedicado a una producción como etiquetas de cerveza o vino y envases de cigarrillos, en la Imprenta Barcelona se dedicó principalmente al

trabajo editorial, dibujando letras, títulos, portadas, avisos, viñetas y numerosas ilustraciones. *La Lira Chilena*, *Noticias Gráficas*, *Instantáneas*, son algunas de las revistas del primer cambio de siglo que contaron regularmente con su colaboración. También contemplaba el trabajo de la sección Litografía el diseño de afiches, e incluso la producción de documentos valorados como letras de cambio, billetes, bonos¹³. Sin ir más lejos, fue la Imprenta Barcelona la primera entidad del medio local en convocar a “un concurso de *affiches* para premiar los esfuerzos del arte en favor de la industria”¹⁴.

Epílogo

El aporte de Alejandro Fauré a la gráfica local, iniciado en el Valparaíso de fines del XIX y que logró consolidar en el Santiago del cambio de siglo y la época del Centenario, se verá truncado de manera temprana. En medio de una situación económica muy favorable, estaba a las puertas de contraer matrimonio con su prometida chilena, Benigna, cuando recibe una mala noticia: estaba aquejado de una enfermedad incurable. Abrumado, Fauré no se resigna y decide poner fin a su vida el 9 de noviembre de 1912. Tenía 47 años. Tras el deceso del grafista, su novia nunca se casó y permaneció viviendo con la familia Fauré hasta el final de sus días, siendo ya una anciana¹⁵.

Días después de la trágica noticia, Julián Ramos entregaba sus condolencias por escrito a su hermano Ernest, a quien anunciaba la intención de dedicar “un número de *Noticias Gráficas*, la simpática revista que tanto le debe al amigo Fauré... Con éste motivo, le rogaría me diera todo cuanto dato sobre su vida artística posea Ud., los que unidos a los que yo conozco con los largos años que tuve la honra de contarme entre sus amigos [servirían para] poder escribir algo tan completo como él se lo merece, lo que podríamos ilustrar con algunos de sus mejores trabajos entre los que podamos recoger”¹⁶.

Si bien Alejandro Fauré le dio a la elite local “lo que quería”, es decir, el acento francés llevado a la visualidad, su trabajo no puede ser tildado en forma simplista como una copia, ya que era un representante de la transferencia cultural derivada de las migraciones de la segunda mitad del XIX. Mientras los artistas chilenos vieron en el viaje a Europa la única opción de hacer algo relevante, Fauré hizo su trabajo desde acá, sin viajes de por medio, claramente ayudado por su manejo del idioma pero con herramientas o recursos disponibles en el medio local. En cuanto al oficio, obtuvo toda su formación en el trabajo práctico y el contacto con el mundo de imprenta; en los conceptos, su escuela fueron los libros que en un principio pudo consultar en la Litografía Gillet, y que más tarde encargó a Europa para ampliar sus conocimientos: “Obrero infatigable, ambicioso de saber, escudriñaba por entre las hojas de sus libros los procedimientos nuevos y las diferentes escuelas de los maestros europeos”¹⁷. Este grafista tuvo la capacidad de representar aquella tradición, porque no fue para él una impostura o imitación, sino una herencia cultural que replicó en su lugar de nacimiento.

A diferencia del artista franco-chileno, quienes abordaron la práctica del afiche o el grafismo comercial durante la década posterior al Centenario de la República no buscaron en esta actividad un espacio definitivo, sino más bien un sustento económico a la espera de mayor reconocimiento en el ámbito de las Bellas Artes. Tal será el caso de Otto Georgi e Isaías Cabezón, pintores vinculados a la Generación del 13, que ganaron los primeros concursos de afiche organizados por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, a partir de 1916. Estas competiciones fueron el impulso definitivo a este medio de comunicación en el país, durante los años posteriores a la partida de Fauré¹⁸. rpc

Bibliografía

- Álvarez, Pedro; *Historia del Diseño Gráfico en Chile*. Santiago, Escuela de Diseño PUC, 2004.
- De Fusco, Renato; *Historia del Diseño*. Madrid, Santa & Cole, 2005.
- Godoy, Alejandro; *Historia del Afiche Chileno*. Santiago, Universidad Arcis, 1992.
- Entrevista a Daniel Fauré Calderón, por Fernanda Villalobos Fauré, 26-07-08.
- Martínez, Mariano; *Industrias Santiaguinas*. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1896.
- Meggs, Phillip; *Historia del Diseño Gráfico*. Ciudad de México, Trillas, 1991.
- Ramos, Julián; “Alejandro Fauré”. *Noticias Gráficas*, año X núm. 114, Santiago, Editores Lüer y Paye, diciembre 1912.
- Ramos, Julián; Carta enviada a Ernest Fauré, el 12 de noviembre de 1912. La misiva, tiene el encabezado de “La Mañana”, taller de Fotograbado de Julián Ramos y C⁹. Huérfanos 1234, casilla 211.
- Tadeo Laso, J. y J. Santiago; *Reseña de las principales industrias chilenas premiadas en la Exposición Panamericana*. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1902.

7. Al respecto, es importante recordar la posición crítica frente a la producción en serie de parte de William Morris (1834-1896), figura central del movimiento de *Arts and Crafts* (Artes y Oficios). Morris abordó esta problemática desde múltiples ámbitos productivos y plasmó su preocupación por el mundo gráfico en la Kelmscott Press, su propia editorial, donde buscó refundar la tradición del libro en el escenario de la Revolución Industrial. Ver: Meggs, Phillip; Op. Cit., pp. 225-256.

8. Ramos, Julián; “Alejandro Fauré”. *Noticias Gráficas*, año X núm. 114, Santiago, Editores Lüer y Paye, diciembre 1912, pp. 272-273.

9. Tadeo Laso, J. y J. Santiago; *Reseña de las principales industrias chilenas premiadas en la Exposición Panamericana*. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1902, p. 39. Este documento fue publicado a raíz del envío chileno a la Exposición Internacional de Buffalo, en 1901.

10. Martínez, Mariano; *Industrias Santiaguinas*. Santiago, Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1896, p. 266.

11. Tadeo Laso, J. y J. Santiago; Op. Cit., p. 40.

12. *Ibid.*, p. 41.

13. *Ibid.*, p. 39.

14. Sin autor; “*Los affiches*”. Chile Ilustrado, núm. 1, Santiago, Imprenta Barcelona, mayo 1902.

15. Los aspectos de la biografía familiar de Alejandro Fauré, han sido aportados por Daniel Fauré Calderón, sobrino nieto del artista, en entrevista realizada el 26 de julio de 2008 por Fernanda Villalobos Fauré.

16. Ramos, Julián; Carta enviada a Ernest Fauré, el 12 de noviembre de 1912. La misiva tiene el encabezado de “La Mañana”, taller de Fotograbado de Julián Ramos y C⁹. Huérfanos 1234, casilla 211.

17. Ramos, Julián; “Alejandro Fauré”, p. 272.

18. Godoy, Alejandro; *Historia del Afiche Chileno*. Universidad Arcis, Santiago, 1992.

Historieta chilena

Una lenta resurrección

¿Seremos capaces de profesionalizar el trabajo y crear obras que interesen a los editores y sobre todo, capaces de sintonizar con un público cada vez mayor de lectores que hace muchos años no reconoce una viñeta como parte importante de la producción cultural de su propio país?

Por **Carlos Reyes G.**

Desde la aparición del primer dibujo en el periódico “Viva La Patria” (1821), seguido por publicaciones como “El Patriota Chileno” (1826), hasta el fundamental surgimiento de “El Correo Literario” (18 de julio de 1858)¹, considerado el primer periódico de caricaturas chilenas, nuestros dibujantes han luchado por mantener sus trabajos vivos en los medios de comunicación de masas. El paulatino crecimiento de la historieta chilena tuvo lugar en los años '50 y alcanzó su clímax a fines de los '60, comienzos de los '70, época en que la producción de revistas se disparó a cifras inimaginables para el Chile de hoy y abrió un pujante mercado que trascendió con holgura nuestras fronteras.

Por aquel entonces era habitual que se estableciera entre los dibujantes la fecunda relación maestro-discípulo, sistema que se fue dando naturalmente y por el que un dibujante exitoso, de una generación precedente, y con trabajo suficiente para sustentar una oficina con ayudantes, entregaba sus conocimientos a algún novel creador de la generación que le seguía. Moustache enseñó a Jorge Délano, Coke, quien enseñó a René Ríos, Pepo, el que a su vez recibió a Hernán Vidal, Hervi, en su taller cuando éste aún era un niño. Coré, Mario Igor, Themo Lobos, Guido Vallejos fueron también discípulos y maestros de muchos otros dibujantes. Esta verdadera escuela informal, que vitalizó la historieta nacional durante décadas, se truncó después del golpe militar y tal vez por razones que excedieron el hecho político, amén del miedo y la represión que marcaron las décadas que siguieron y que dejaron una huella tan profunda como imposible aún de cuantificar.

Boceto de una crisis

Algunos explican el consecuente quiebre editorial argumentando la inflación, el explosivo desarrollo de la televisión y las prácticamente nulas políticas culturales de la dictadura pinochetista. El fenómeno resulta aún más complejo de lo que estas breves líneas pueden (y quieren) explicar. Escasa producción se realizó desde entonces (“Rayo Rojo” y “Killer” en 1973-1974. “Hijo de la Montaña”, “Mash”, “La Pandilla” y “Chumanguito” desde 1974 hasta 1975 aproximadamente) y sin alcanzar la masividad y éxito de sus predecesoras. En 1977 desaparecieron de los quioscos revistas como “Artemio” o “El Siniestro Dr. Mortis”, últimos resabios de lo que fuera un fenómeno masivo, que devino en una crisis que se arrastra hasta hoy.

En 1984 se produjo una explosión de publicaciones independientes que, vitalizadas por el underground norteamericano y las exploraciones europeas, especialmente las francesas encabezadas por Moebius, provocaron toda una revuelta. Surgieron revistas independientes, provocativas y contestatarias como “Beso Negro”, “Ariete”, “Gnomon” y luego las populares “Matucana”, “Acido”, “Trauko” y “Bandido”. En 1993, y pese a que se había producido este pequeño pero importante boom, el dibujante y editor Alfonso Godoy escribía: “Estamos pues ante una crisis (...) Adolecemos en general de buenos guionistas, de autores imaginativos que nos hagan gozar con historietas maduras, bien narradas y redactadas, con brillos gráficos y lingüísticos (...) historias en las cuales podamos meternos, sufrir, gozar, volar, vencer, perder (...) pero hará falta que instituciones públicas y privadas, editoriales audaces y con visión de futuro, estén allí en ese momento para recoger y editar esas obras”². Godoy registra un panorama que incluso podría aplicarse en parte a la producción actual. Después del cese de la industria, el talento no desapareció, más bien mudó a otros ámbitos. La migración de dibujantes hacia el mundo de la publicidad fue evidente, lo que unido al nulo interés de los editores, abrió una profunda depresión editorial que nos dejó sin historietas por largos años y privó a la democracia de un espejo capaz de reflejar sus temores y deseos. Espacio que, afortunadamente supo (y pudo) ocupar el humor gráfico³.

No obstante, al hablar sobre el estado de salud de nuestra historieta actual, las opiniones, aunque divergentes, concuerdan en que el panorama se ha venido abriendo, lenta, o más bien protoplásmicamente. Pero... ¿de qué hablamos cuando decimos historieta chilena actual? De una producción independiente, viva, proteica y anárquica.

Explosiva diversidad

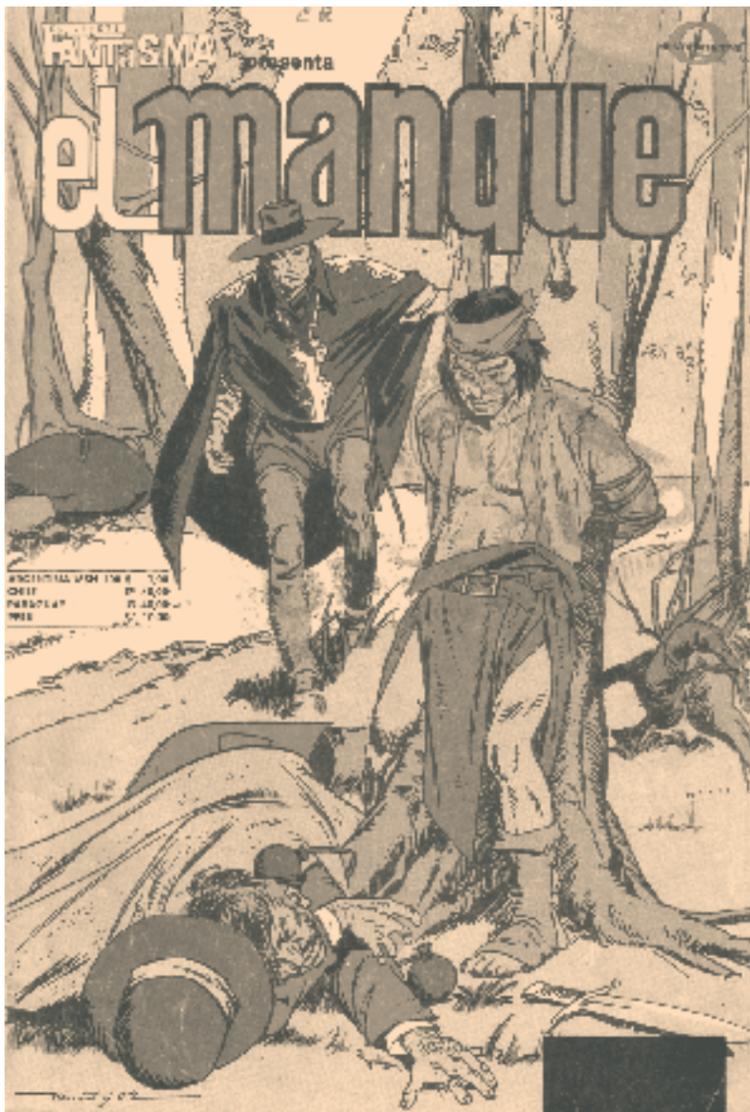
Hoy no existe ni una sola editorial chilena capaz de emular la envergadura de la producción de historietas de Zig Zag o Quimantú. Ante esta carencia se abrió una nueva y poderosa forma de producción independiente. Los nuevos autores underground son, en su mayoría, hijos de la autogestión y realizan sus trabajos con o sin el apoyo de los fondos gubernamentales. Sus ediciones son variadas y van desde las revistas fotocopiadas o impresas digitalmente, hasta (si el presupuesto lo permite) la impresión profesional. Sus tirajes son pequeños

Carlos Reyes G. es Guionista de historietas, comunicador audiovisual, docente de la Universidad Mayor, miembro activo de varios colectivos historietísticos y editor independiente.

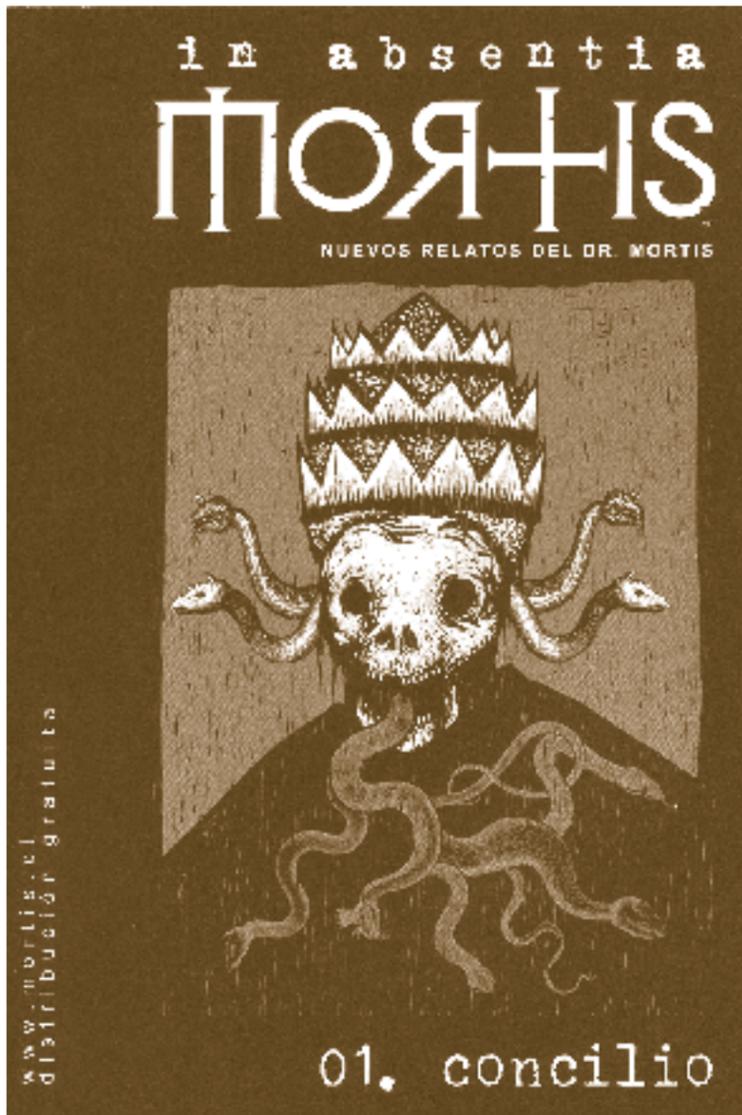
1. Para consultar más sobre estas ediciones ver interesante artículo de Macfarlane, Kenneth, “Pasando revista, una mirada a las revistas de historieta chilenas”, Anuario del 6º día de la historieta, Ergocomics, Santiago de Chile, 2008, página 11.

2. Respecto de este tema consultar: “Hervi, este desierto florido”, entrevista de Gutiérrez, Cristian y Reyes, Carlos en “Supercifuentes, el justiciero”, Feroces Editores, Santiago de Chile, 2008 páginas 6-18.

3. Godoy, Alfonso, Catálogo del 2º salón del cómic y la ilustración de Viña del Mar, 1993, páginas. 4, 5.



El Manque (1974). Portada de Mario Igor.



In Absentia Mortis: la nueva serie del Dr. Mortis (2007). Portada de Claudio Romo.

con gran diversidad de formatos y contenidos. Los hay trabajando en colectivos (Wirin editor, Grietagarbo, Deartefactos, Aardvark, Irenkomics, Paczine, LNGCH, etc.) o individualmente, y la mayoría vende sus publicaciones en las pocas librerías especializadas o en la gran cantidad de eventos de historieta que se prodigan anualmente en Chile.

Algunos nuevos dibujantes y guionistas abordan temáticas clásicas como la aventura, la ciencia ficción, el humor, el horror o los manidos superhéroes, mezclándolos con estilos muy diversos. Otros exploran la historieta autobiográfica, íntima hasta la incomodidad. Mientras unos prefieren la manera transparente y limpia de los clásicos y otros experimentan con dibujos aislados, crípticos, casi sin vocación narrativa. Esta producción da cuenta de la hibridación de los géneros históricos y del vigor de sus creadores.

Tierras por cartografiar

La multitud de sitios web dedicados a la historieta local, la cantidad de ediciones independientes, la creciente atención de la prensa y el establishment cultural hablan de una historieta cada vez más vigorosa. Sólo durante el 2008 se publicaron cifras nada despreciables de revistas independientes y hasta periódicos como La Tercera (que editó la colección de "Mampato" de Themo Lobos) y Las Últimas Noticias (que publicó una historia de Chile en comic) se hicieron parte del fenómeno. Contra toda expectativa de crisis económica, por primera vez en años, las editoriales editaron tímidamente historieta chilena. Alfaguara arrancó con la novela gráfica "Road story" de Alberto Fuguet, adaptada por el dibujante Gonzalo Martínez. Editorial Planeta probó suerte publicando "Aravco", interesante historieta creada por un grupo de noveles autores. Ediciones B

tanteó el terreno con el libro de ilustración "Capítulo treinta y tres" de Olea y Valdivia y con "Dosis diarias", publicación de humor gráfico de Alberto Montt. El libro "Todo Supercifuentes" de Hervi, editado por los independientes Feroces Editores, se ganó el derecho de entrar en el polémico Maletín Literario. La editorial Lom editó sendos trabajos del premiado ilustrador e historietista Claudio Romo. La independiente "Mythica ediciones", junto a www.mortis.cl, reeditaron con éxito un volumen recopilatorio de los clásicos de "El Siniestro Dr. Mortis" de Juan Marino y "LUF editorial" arremetió con su serie "Graveyard", mientras, el Fondo del Libro, gracias a la gestión de Jorge Montealegre, hace ya rato tiene a la historieta como una de sus posibilidades de financiamiento. Varios proyectos de historieta, tanto independien-

tes como generados por las grandes editoriales, están a punto de invadirnos el 2009, mientras la autogestión, lejos de desaparecer, crece alentada por las ganas.

No sabemos si este sorpresivo interés mediático desaparezca tan rápidamente como surgió. Tal vez aún carezcamos de esos autores imaginativos y editores audaces de los que hablaba Alfonso Godoy. ¿Seremos capaces de producir obras de calidad que impacten más allá del ghetto historietístico, ese incómodo y condescendiente ombligo que se ha convertido en el peor enemigo de la nueva historieta chilena? ¿La historieta dejará de aparecer como un objeto pobre y exótico en la prensa local? ¿Seremos capaces de profesionalizar el trabajo y crear obras que interesen a los editores y sobre todo, capaces de sintonizar con un público cada vez mayor de lectores que hace muchos años no reconoce una viñeta como parte importante de la producción cultural de su propio país? Todo eso está por verse, pero por ahora, la situación indica que vamos mejor encaminados que nunca. **rpc**



El Periódico Ilustrado (1858). Cortesía de Jorge Montealegre. Imagen de su Libro "Historia del humor gráfico en Chile" (2009).



Herramienta de valor patrimonial

Panfletos, poniendo el grito en el suelo

Una colección de panfletos políticos de una época determinada, pasa a convertirse en un riquísimo testimonio que permite reconstruir, desde una perspectiva muy poco conocida y estudiada, uno de los períodos más trascendentes de nuestra historia reciente.

Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

Por Roberto Aguirre Bello

Cuando se intenta establecer la relación de la gráfica y el patrimonio cultural, se hace inevitable tomar como primera referencia aquellas obras gráficas que han destacado por su alto valor estético dentro de las artes. Así, serigrafías, xilografías, litografías, aguafuertes e incluso fotografías de connotados artistas nacionales van llenando las primeras páginas del imaginario colectivo sobre “gráfica patrimonial”. Sin embargo, la gráfica en cuanto a medio de registro del desarrollo histórico de una sociedad, constituye un enorme legado de información patrimonial que se hace necesario conocer, reinterpretar y valorar. De esta manera, podemos hablar de otra relación de la gráfica y el patrimonio. Afiches, ilustraciones, publicidad impresa, entre otros recursos asoman como testigos de un tiempo determinado y son portadores, a través de un lenguaje de colores, formas y tipografías, de un significado que lo trasciende.

En ciertos casos, los elementos gráficos deben limitarse en cuanto a su cantidad y condición y la simpleza adquiere un papel relevante. Es el caso de los panfletos políticos, una herramienta gráfica propagandística en la que el mensaje directo ha adquirido una importancia sustancial y que a lo largo de la historia, ha adoptado diversas formas jugando un papel relevante, sobre todo en circunstancias en que las comunicaciones han estado bajo el estricto control de unos pocos. En términos generales, ha sido bajo situaciones de represión y censura en la que un pedazo de papel arrojado anónimamente en el suelo ha pasado a convertirse en la única herramienta de comunicación no censurada para transmitir mensajes e ideas y por ello en una fuente directa, no manipulada, de reconstrucción de hechos pasados.

Tan antiguos como la misma imprenta, los panfletos políticos circularon en Europa durante las luchas políticas y religiosas de los siglos XVI y XVII, cobrando especial relevancia en los acontecimientos que desencadenaron la Revolución Francesa en el siglo XVIII. En América, los panfletos tuvieron también mucha difusión en las colonias españolas, ejerciendo una gran influencia en el proceso de emancipación a inicios del siglo XIX. Durante las primeras décadas del siglo XX, la utilización del panfleto se hizo frecuente entre nuevos grupos radicales, que querían difundir postulados que no siempre eran bien recibidos por los medios de prensa tradicionales.

Perspectiva única

El 11 de septiembre de 1973, cuando la actividad política entró en un receso forzado y los medios de comunicación fueron estrictamente controlados, se produjo un escenario propicio para el desarrollo de una herramienta gráfica como el panfleto político: tan conciso

como comprensivo, tan provocativo como exacto. Caricaturas que ridiculizan a los adversarios, denuncias de violaciones a los derechos humanos, pensamiento de los grupos más radicales, convocatorias a manifestaciones, paros y protestas, movimientos estudiantiles y de mujeres, ideas oficialistas y de oposición, además de las duras campañas políticas desarrolladas para el plebiscito de 1988, quedaron registrados en estos pequeños papeles, muchos de ellos pisoteados, manchados y rotos en los que se puede encontrar la historia de las opiniones más diversas que no tuvieron cabida en los medios tradicionales.

En el año 2003, con el auspicio del Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes, se desarrolló el proyecto “Panfletos, poniendo el grito en el suelo” que tuvo el objetivo de rescatar, poner en valor y difundir una colección de panfletos del período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 5 de octubre de 1988. Para ello se efectuó un diagnóstico del estado de conservación de la colección, el que sirvió para determinar las acciones a realizar posteriormente sobre cada uno de los originales. Estos, por su condición de fragilidad intrínseca, fueron almacenados en contenedores de materiales especiales y bajo condiciones adecuadas para su preservación futura. Paralelamente, con el objeto de evitar los riesgos que conlleva su excesiva manipulación y permitir su explotación cultural, se llevó a cabo un respaldo digital que facilita a los investigadores la búsqueda y el acceso ordenado y eficiente a la colección. Para su difusión, el proyecto contó además con una investigación que dio cuenta del contexto social, político y cultural de la época, haciendo referencia específica al contenido de cada panfleto, los que fueron exhibidos en los jardines de la Biblioteca Nacional. La exposición contó con un catálogo que fue repartido a distintas instituciones culturales y educativas del país y publicado en el sitio web de contenidos Memoria Chilena¹ de la Biblioteca Nacional.

Así, una colección de panfletos políticos de una época determinada, pasa a convertirse en un riquísimo testimonio que permite reconstruir, desde una perspectiva muy poco conocida y estudiada, uno de los períodos más trascendentes de nuestra historia reciente. Tomando en cuenta las severas restricciones que existieron a la difusión de ideas políticas durante la época, estos panfletos representan una singular y eficaz herramienta para la investigación político-histórica, aportando una perspectiva única e indispensable para completar el panorama del período. De este modo, el panfleto político se convierte en una herramienta gráfica indispensable para el trabajo de reconstrucción histórica, elevándola a la categoría de fuente primaria para la investigación. ^{rpc}

Roberto Aguirre Bello es Jefe Departamento de Colecciones Digitales, Biblioteca Nacional.

1. [http://www.memoriachilena.cl//temas/index.asp?id_ut=panfletos\(1973-1988\)](http://www.memoriachilena.cl//temas/index.asp?id_ut=panfletos(1973-1988)).

Elena Poirier

El hada de los mil colores

Sus hazañas se extendieron a otras revistas como Simbad, El Cabrito, Margarita, Eva; y también en libros para Zig-Zag y la editorial Rapa Nui, dedicada a publicar sólo libros para niños.

Erase una vez, un molinero francés¹, quien tras cruzar el gran océano, llegó hasta el fin del mundo, donde conoció a su mujer². De su profundo amor nacieron dos hermosas doncellas Hilda, la mayor y Elena³, nuestra hada de los mil colores, que invitamos a conocer.

Gran parte de su infancia transcurrió corriendo en las verdes y boscosas comarcas de Gorbea, en el sur de Chile, lugar mágico y fascinante, escuchando las historias de su abuela⁴, sobre seres y criaturas que sólo algunos podían encontrar, jugando con los bichitos que no causaban ningún mal y recolectando frutos silvestres que bien supo saborear⁵.

Fueron todas estas experiencias las que alimentaron su corazón de alegría y fantasía, las mejores herramientas que a modo de armadura mágica le permitiría enfrentar todo mal.

Cierto día, una sombra de oscuridad quiso empañar todos esos bellos momentos felices, llevándose consigo a su querida abuela Louise. Así, una serie de penurias debió de enfren-

tar la familia Poirier. Obligados a vender el molino y a trasladarse a la capital, debieron sortear la gran crisis que asoló a todo el reino hacia la tercera década del siglo XX.

Dos fantásticas armas

Sin embargo un gran don, sumado al espíritu de su abuela, le serviría para mantenerse feliz. Había adquirido la habilidad de dibujar y pintar. Premunida de dos fantásticas armas, un lápiz y un pincel, daría vida a los seres del feérico mundo, permitiendo que su hermosa sonrisa sobreviviera ante las tribulaciones que causaba la Sombra. Tal era su destreza con aquellas armas, que muchos de sus cercanos no dejaron de alentarla.

La Sombra, al ver que pese a los males que lanzaba sobre la niña, su sincera y mágica alegría no disminuía, embrujó con una negra gota de amargura el corazón de su madre, la que por este hechizo se opuso a las artes de su hija con lo que ella llamó, una “actividad inútil”.

Sin embargo, las hadas intervinieron de forma mágica. Cuando Elena tenía 14 años, el padre de una compañera de curso vio unos dibujos en el cuaderno de su hija labrados por las prodigiosas manos de la artista, quien los presentó en su trabajo, la editorial Zig-Zag. Allí fueron vistos por los responsables de dar vida y color a los clásicos cuentos de hadas en una publicación⁶, “El Peneca”. Estas importantes personas hicieron llamar a Elena, quien por su corta edad asistió junto a su hechizada madre.

Cual sería además su sorpresa cuando ante ella se presentó uno de los magos más grandes que admiraba, Coré⁷, quien dominaba las mismas armas que le concedieron las hadas ¡Sin duda, un instante mágico! Pero ni siquiera ese momento fue capaz de romper el hechizo que la Sombra había arrojado sobre la mamá de Elena. A partir de ese entonces, Coré, el mago bueno, apoyó a Elena en todo momento, traspasándole su conocimiento y ayudándole a proseguir sus

Por Leonardo Mellado González

estudios en los cursos libres de la Escuela de Bellas Artes.

No pasó mucho tiempo para que otros también admiraran el trabajo de Elena. Sus hazañas se extendieron a otras revistas como Simbad, El Cabrito, Margarita, Eva; y también en libros para Zig-Zag y la editorial Rapa Nui, dedicada a publicar sólo libros para niños.

Ilustrando en la ciudad de los Césares

Durante unos años juntó el dinero necesario para aprender la lengua de sus ancestros europeos, el francés y también el italiano. Su destino estaba en otras comarcas. Y cuando todo era sembrar y cosechar fantasías, la Oscura Sombra, muerta de envidia, atacó sobre su fuerte corazón, arrebándole de su lado a dos de sus seres más queridos y admirados, su padre⁸, el viejo molinero francés y su mentor⁹, el mago bueno.

No pasaron muchos años en que sus sueños se hicieron realidad, al partir a España. Sus intenciones eran claras, mejorar y aprender la esgrima de la pluma y el pincel de manera más depurada y además conocer algunos de los mágicos lugares de los cuentos. Apoyada por su hermana Hilda y por “el dinero de los duendes” conoció parte de los lugares de encanto, Marruecos, Egipto y Turquía.

Al finalizar sus estudios en España, emprendió camino hacia Italia, cultivando aún más su saber en Perusa, donde pasó hambre y frío. Más tarde iría a vivir a la ciudad eterna, Roma. Allí hizo buenos amigos y logró conseguir un contrato con la Iniziativa Editoriale, ilustrando libros de cuentos y revistas como la Miao. Desde aquellas lejanas comarcas inundó de colores y formas el planeta, colaborando con publicaciones chilenas, árabes, colombianas e iraquíes. Ahí pasó el resto de sus días, no sin antes conocer los bellos parajes de Chateau-Larcher, la casa natal de los Poirier.

Elena partió de este mundo en 1998 a encontrarse con las hadas, quienes le concedieron el título de “el hada de los mil colores” y no sin antes depositar sus creaciones en el Museo Histórico Nacional. En cuanto a la Sombra, se esfumó indignada por no lograr vencerla. **rpc**

Leonardo Mellado González es Licenciado en Educación con Mención en Historia en la UMCE y Magister en Museología de la Universidad de Valladolid, España. Subdirector de Extensión, Educación y Comunicaciones del Museo Histórico Nacional.

1. Auguste-Jean Poirier

2. Berta Fica

3. 22 de septiembre de 1921

4. Louise Beau

5. “Para jugar con los primos y otros niños teníamos a disposición campos y bosques estupendos, con tantas moras, fresas, flores silvestres, etc. Al atardecer, solíamos buscar luciérnagas entre la hierba y las encerrábamos en una cajita de fósforos para soltarlas en la cama cuando nos apagaban la luz. Yo estaba segura de que aquellos puntitos luminosos saltando en la oscuridad, eran mágicos y que tenían algo que ver con las hadas”. Citado por Peña Muñoz, Manuel. <http://www.lecturaviva.cl/articulos/historiaillu.html>

6. Elvira Santa Cruz, Roxanne, directora de El Peneca y los ilustradores Federico Atria y Mario Silva Ossa, Coré

7. De él dijo años después: “Mario Silva era simplemente un encanto, como artista y como persona: generoso, sociable, lleno de vitalidad, alegre. Su talento artístico no le envanecía, todo en él era sencillo y natural. Poseía una gran sensibilidad humana e intelectual: era un espíritu abierto, inquieto y curioso de todo, inteligentísimo. Lo vi dibujar tantas veces, pero siempre me sorprendió su extraordinaria capacidad creativa; de la punta de su lápiz, casi por magia, brotaban aquellas figuras graciosas, ya dispuestas al movimiento, vivas. Le salían bien desde el primer momento. Nunca he vuelto a ver en ningún otro dibujante semejante disposición natural por el arte de las líneas”. Citado por Peña Muñoz, Manuel. Op cit.

8. 1948.

9. 1950.

Detalle ilustración de Elena Poirier. Imagen digital de Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional.



La historieta en Chile

Dibujos para narrar

El artista visual Marco Esperidión cuenta como, junto a Angélica Pérez, realizó un extenso catastro de este patrimonio gráfico de nuestro país. Investigación que se tradujo en una gran muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes, y la publicación de un completo catálogo. Su premisa: la narración gráfica cumple 200 años de existencia.

Por Delia Pizarro San Martín

La historieta -o en inglés comic- también celebra el bicentenario en nuestro país. Esa fue la premisa que orientó la curatoria de la muestra *¡Exijo una explicación! 200 años de narración gráfica en Chile*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, y en tres de sus salas ubicadas en centros comerciales de Santiago y Concepción, el año 2008. Una retrospectiva que tomó su nombre de una frase del famoso personaje de Pepo (René Ríos), Condorito, y que buscó develar varios aspectos acerca de la evolución del cómic en Chile, de sus representantes y sus principales contenidos.

Los curadores y artistas visuales Marco Esperidión y Angélica Pérez efectuaron una revisión de dibujantes creadores de ilustraciones, portadas, historietas y animaciones, desde el inicio de la República con el surgimiento de la prensa escrita, hasta nuestros días, época del formato digital. Su propuesta se construyó sobre cuatro líneas temáticas: la narración como herramienta política, la narración como comedia, la narración es aventura y la narración de autor. Ejes que responden en cierto modo también, al desarrollo cronológico del género.

“La construcción de la cultura es narración. Los humanos todo el tiempo nos estamos contando algo”, precisa Marco Esperidión, con respecto a la utilización del concepto de “narración gráfica” frente al de historieta o cómic. A diferencia de otras artes plásticas -comenta- la historieta permite al artista hacer un relato: “Estudí artes visuales, porque quería hacer historietas más que pintar”.

¿Qué es lo que le atrae de este género?

Primero, no hay nada sagrado dentro de la historieta, que es el problema por ejemplo, de la literatura. Después, es muy interesante conjugar la imagen con el texto y finalmente, su capacidad de reproducción. Esas cosas me llamaron siempre, poderosamente, la atención. Uno no podría pedir un cuadro en el quiosco de la esquina y llevarlo a su casa y consumirlo. Eso no pasa, pero si sucede en la cotidianidad de la gráfica, de las revistas y todo tipo de impresos, es algo que consumimos casi de forma inconsciente. Hoy día es como la imagen del video, es tal la cantidad que ni percibimos.

¿Cuáles fueron las motivaciones para rescatar junto a Angélica Pérez este patrimonio gráfico?

Tuvo que ver básicamente con el cambio de soporte, que en Chile ha sido brutal, esto es, pasar de los soportes físicos a los intangibles, o sea al video. Si muchas de las imágenes y de las recurrencias que usamos provienen del ámbito gráfico, debíamos conocer en qué condiciones están y cuál es el patrimonio físico, es decir, las obras que interesaría resguardar de alguna manera por su contenido. Para eso, lo primero fue hacer un catastro de autores.

¿Cómo fue el trabajo de preparación de la muestra?

Realizamos un par de exposiciones que tuvieron mucho éxito, que eran muestras de los diferentes formatos para diversas formas de

narrar respecto de los autores, de esto que se llama narración gráfica, cómic o historieta, dependiendo de la acepción que se quiera usar. Comenzamos a conversar sobre hacer una gran muestra y qué pretenderíamos con ella. Entonces hablamos con teóricos e historiadores que tienen una cierta aproximación con lo que nosotros estábamos haciendo, en términos de rescatar la gráfica como un hito popular.

¿Cómo nació la línea curatorial?

A través de las conversaciones con Daniel Palma, Maximiliano Salinas y Jorge Montenegro, entre otros, surgió una historia mucho más grande, y nos dimos cuenta de que había una línea de continuidad que antes se le negaba. Nos preguntamos si eran cosas distintas o estamos hablando de lo mismo en diferentes períodos, con diversas capacidades de desarrollo. Y así llegamos a la idea de la narración gráfica y los 200 años, es decir, desde cuándo podíamos datar la gráfica en Chile.

¿En qué se refleja esta continuidad histórica?

Para la existencia de la narración gráfica tiene que haber los medios necesarios. Y casualmente, esos medios se fundan en el proceso de Independencia. Antes no hay libertad de prensa, de emprendimiento, no pueden importarse máquinas, existen algunas muy rudimentarias. Uno de los primeros hechos que sucede a través de la organización política independiente es la libertad de prensa, ahí puede decirse que se funda la gráfica.

En esta investigación, ¿cómo se inserta la gráfica en la historia de las artes visuales en Chile?

Desde un punto de vista tradicional las bellas artes se definen por lo sacro y la gráfica está exenta de ese elemento. La gráfica es hija de la Ilustración, del mercantilismo, entonces desde esa perspectiva no nos apoyamos en las artes sacras, sino definimos la gráfica tal cual es: posee una condición muy peregrina, como muchas cosas que fueron concebidas como pasajeras en su momento, nunca se sabe cuál es la proyección que pueden tener en el tiempo.

Iconografía de los bandos ganadores

En sus inicios la historieta en Chile estuvo centrada principalmente en la sátira política, posteriormente aparecieron las publicaciones dedicadas a los niños. El primer personaje nacional fue Von Pilsener, creado en 1906 por Lustig (Pedro Subercaseux). Más tarde, durante los primeros cincuenta años del siglo XX, surgieron una serie de revistas infantiles (El Pibe, Pulgarcito, El Peneca) y de humor político (Topaze). A finales de este período nació el célebre Condorito.

Durante la segunda mitad del siglo pasado, nacen gacetas dedicadas al humor adulto y al público infantil, como fueron Pepe Antártico y El Pingüino, entre las primeras, y Barrabases y Mampato, como ejemplo de las segundas. Durante la Unidad Popular fue un hito la editorial Quimantú con diversas historietas. Después de 1973 la edición de cómics casi desapareció, sólo a partir de la década de los '80 nacen publicaciones de carácter contracultural y contestatario, con una nueva estética, como Trauko, Bandido y Matucana. Con la llegada de la democracia, la creación es igualmente independiente, pero a diferencia de sus predecesores los nuevos autores cultivan mayormente el humor y abandonan los dibujos realistas.

En el contexto de la muestra, plantearon la "narración gráfica como un medio de expresión con carácter identitario", ¿cómo explicaría esta aseveración?

Siempre estamos tratando de reflejarnos en la gráfica, ahora que lo logremos más o menos es una cuestión de opiniones. Es como la discusión de qué es más o menos chileno. Los más inteligentes preguntan ¿hay algo que sea chileno? Por ejemplo, un periodista me preguntaba si Condorito es lo más chileno que tenemos, y yo le decía que no sé si será lo más chileno, pero nosotros creemos que sí y eso tiene que valer algo. En un momento uno no sabe si la imagen hace al público, o viceversa. Pero una cosa es clave, Condorito es una escuela y nos representa. Es el pobre que emigra a la ciudad y en ella sigue siendo pobre. Es nuestra historia, pero también es la historia de América Latina.

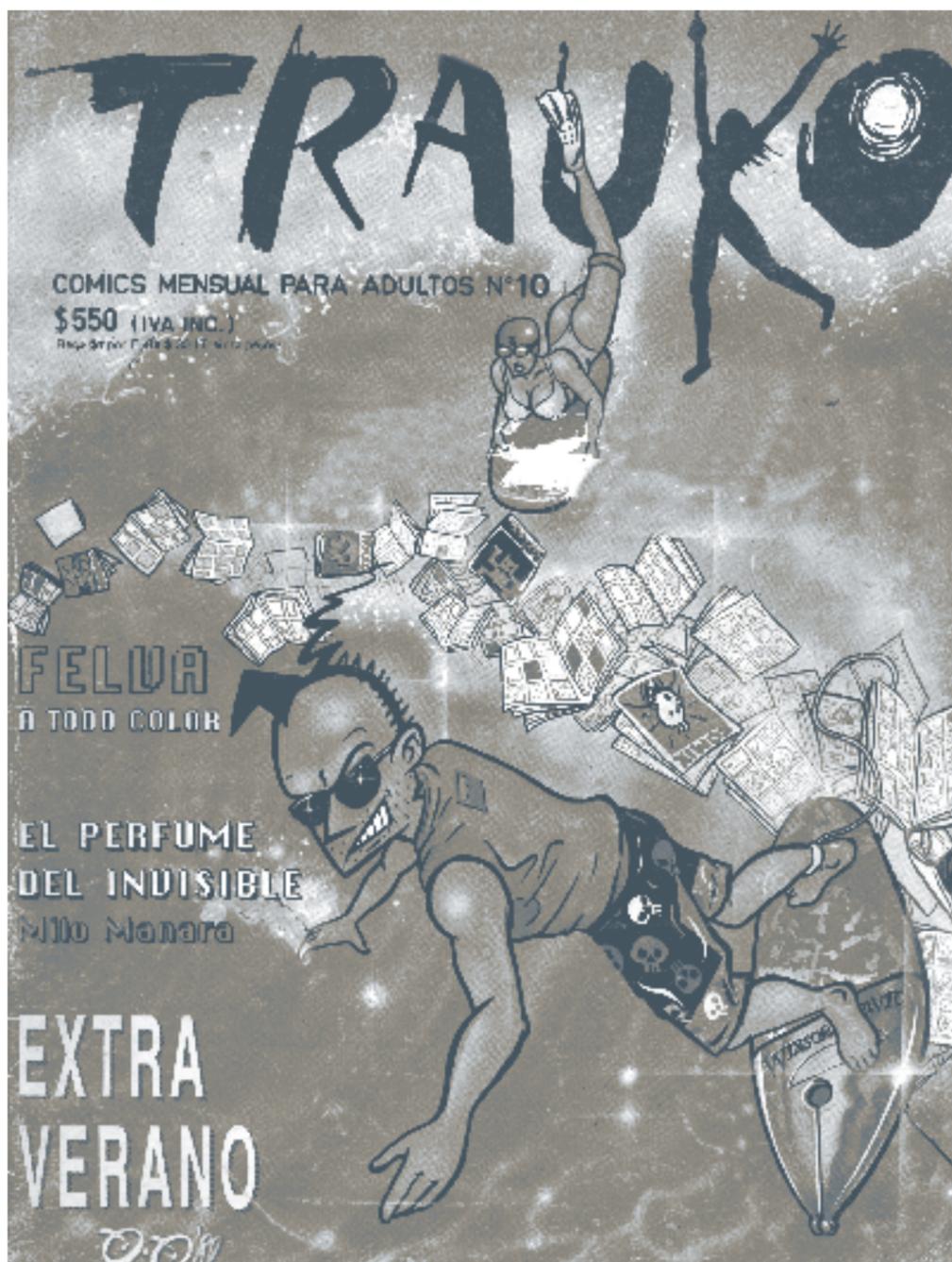


Imagen digital de Memoria Chilena. Colección Biblioteca Nacional.

Dentro de los artistas gráficos ¿hay quienes han formado escuela?

Hay gente que de una u otra manera propone las formas para los próximos cincuenta años, constituye las fuentes de las formas gráficas. Ellos plantean la forma de asumir la gráfica y después son seguidos por una cantidad de individuos, formulan la visualidad. Probablemente hay dos padres fundadores: Antonio Smith y Fernando Rojas. Rojas es un titán, dibujó e ilustró todo, dibujó todos los personajes, las gestas heroicas, todos los íconos.

¿En qué sentido la gráfica ha sido parte de la visualidad de nuestra memoria histórica?

La iconografía que se conoce es la de los bandos ganadores, pero también hay otra que permea la historia desde otras vertientes, que sigue estando ahí de manera muy poderosa. Actualmente no veo toda la iconografía chilena, por ejemplo desde la asunción del Frente Popular a la caída de la Unidad Popular no está bien recopilada. Sin embargo, la que representa al bando contrario es profusamente conocida, y eso es por algo. Pero esa otra gráfica es mucho más interesante, y tiene la capacidad de pervivir por sí misma.

¿Qué piensa del rescate en estos últimos años de distintas formas de la gráfica chilena, especialmente de expresiones populares?

Hay una recopilación de textos interesantes, pero sigue siendo el mismo Chile que ha sido

los últimos 200 años, y que está signado por ese tipo de intelectuales como Vicuña Mackenna, que son muy escogidos y tienen el conocimiento necesario, pero es para una elite pequeñísima. Es decir, seguimos en el mismo punto. Y con lo popular está sucediendo exactamente lo mismo, o sea, curiosamente lo popular no llega a ser popular.

¿Qué pasa hoy con el cómic o la historieta?

La narración gráfica sufre la misma suerte que la literatura, todos quieren fechar su data de muerte pero no se muere nunca. Y esa fue otra de las preguntas al armar la muestra: toda la gente que estudia carreras relacionadas con la visualidad, finalmente hace narración gráfica, tienen esa pulsión por contar, relatar algo desde su perspectiva. ¿Por qué no se dedican a lo que estudiaron? Qué curioso que esto pase en un país donde no existen industrias culturales, eso quiere decir que las ansias por crear son innatas.

¿Qué sucede con el formato digital e Internet?

Cada una de estas exposiciones abordó un ámbito, y después nos preguntamos por las manifestaciones recientes. Internet está llenísimo, ahora otra cosa es constatar quiénes son más o menos masivos. Por eso también investigamos la animación, porque tiene complicidad y cambia el sustrato. Existe mucha gente que está haciendo cosas muy interesantes. rpc

Rescate de época

Imaginario de una utopía

El siguiente texto es parte del prólogo del libro "33 1/3 RPM (historia gráfica de 99 carátulas 1968-1973)" de Antonio Larrea, que rescata lo que fue el trabajo del taller formado por los hermanos Vicente y Antonio Larrea y Luis Albornoz, entre los años 1968 y 1973.

Por Jorge Montealegre Iturra

Este libro tiene méritos diversos. Puede concitar variados intereses de lectura, desde disciplinas y generaciones distintas; desde la curiosidad y la nostalgia. La misma decisión de que sea un libro es relevante. Es decir, está la opción por un soporte que permite hacer diseño sobre el diseño, privilegiar el lenguaje propio y ofrecer, con imágenes bidimensionales, la producción de una edición de excelencia gráfica; donde se potencian la experiencia adquirida en cuarenta años de profesión y los recursos que la tecnología de hoy posibilita. Sin ser un libro de intención literaria nos brinda un relato: una historia completa, hasta donde sus autores pueden dar cuenta de esa historia. Lo hacen recurriendo a la escritura, en un trabajo colectivo, para hilar recuerdos que están basados más en la imagen gráfica que en la palabra; en la sucesión de materiales y productos que han llegado a conformar la iconografía fundamental del llamado movimiento de la Nueva Canción Chilena.

Con la debida distancia, no es aventurado afirmar que la producción realizada en la oficina de diseño gráfico de los hermanos Larrea, a la que se integró Luis Albornoz, fue hecha sin mayores pretensiones de trascendencia en lo que se refiere al prestigio personal. Una parte de ella –algunos afiches y carátulas– funcionó en su contingencia, fue bien recibida de inmediato y se asimiló a la atmósfera de entonces. Otra parte, ya que no todo fue masivo o tuvo gran difusión en su momento, obtuvo un reconocimiento con posterioridad al golpe militar de 1973; especialmente en los exilios y –en general como meras ilustraciones– en las obras que analizan y recuerdan la vía chilena al socialismo, los días de la Unidad Popular y del Presidente Allende.

En esa línea, valga recordar que originalmente cada carátula fue realizada y se produjo profesionalmente por encargo de algún sello grabador. En particular Dicap, pero también por Odeón, RCA, IRT, Peña de los Parra, La Semilla y otros, en el contexto de un significativo aumento de la producción discográfica en general, donde la



Portada libro "33 1/3 RPM" de Antonio Larrea.

llamada Nueva Canción Chilena era acogida por un segmento de los consumidores de discos que, en parte, también la identificaba por sus carátulas. Es decir, el taller debía responder a un requerimiento muy concreto e inmediato: presentar de forma atractiva el producto en un mercado altamente competitivo. Y se cumplía con la demanda, sin ser el comité creativo de un partido político sino una oficina profesional que asumía diversos pedidos, que reflejaban la diversidad de pensamientos y opciones estéticas que coexistían al interior de ese movimiento musical.

Aquí no están los análisis exhaustivos de cada carátula, pero está la preservación del patrimonio: el rescate, la recuperación, la compilación y la restauración digital de cada pieza; está el conjunto recopilado, la iconografía, el encadenamiento de imágenes, con cierto orden de aparición y la anécdota tanto del requerimiento como del proceso en que surgieron las soluciones gráficas para su producción y cumplimiento del trabajo encargado. Este proceso también consigna, en algunos casos, la intervención de los propios cantantes con sugerencias que eran consideradas y, a veces, incluidas en el diseño final, como sucedió con el caballo japonés sugerido por Víctor Jara para el álbum "El derecho de vivir en paz"; o la fotografía a Payo Grondona posando ante la advertencia "No virar derecha". Esto en el contexto de la primacía de la libertad de creación, que era una de sus características más apreciadas en el taller. Concentrados en el tablero, buscando soluciones gráficas entre los límites del cuadro de 31x31 cm., los diseñadores aplicaron su arte utilitario al servicio de las protestas y las propuestas de la época. Objetos de vida efímera y producción veloz, que pudieron ser irrecuperables. Reunidos, se hace evidente que prevaleció una línea gráfica que perduró como un discurso visual memorable, contribuyendo así a la construcción del imaginario de la utopía.

Esta publicación concebida por Antonio Larrea es un libro de memorias, construido desde el pudor de quienes rehuyen la primera

persona, pero saben que están vinculados a hechos ya considerados históricos y que pueden poner una pieza en el rompecabezas de la memoria que –desde distintas visiones– se está registrando y completando. Recoge la propia experiencia del editor junto a la de Vicente Larrea y Luis Albornoz, en cuanto protagonistas y testigos. Por ello el discurso es plural. Más expositores que analistas de sus propias obras, cuentan cómo las hicieron. Las reúnen conformando un corpus de imágenes, y un testimonio, que pone en valor un patrimonio cultural que estaba disperso y que merece una (re)lectura. Son creadores de objetos culturales reconocibles, que en el transcurrir del tiempo dan cuenta de la época durante la cual fueron construidos.

En todo tiempo, alguien –en algún momento– construyó una imagen que devino en ícono, en figura memorable, en síntesis de una circunstancia histórica. Ante un símbolo, pocos se preguntan por su autoría, pero siempre la hay. Y todo tiene un inicio: existió un momento de borrador, de boceteo, de elección de la imagen; hay un momento en que se descubre y se elige ese color y se aplican las técnicas del diseño; o, en el caso de la fotografía, se toma –en la aparente oscuridad– la decisión crucial de rescatar la imagen latente de la bandeja maravillosa y fijarla en su punto. Hubo una mirada.

Al realizar estas carátulas, son universitarios de los años sesenta en una capital latinoamericana. La primera portada la hacen en 1968: hace más de cuarenta años. En los muros de sus talleres coexisten Carlitos Chaplin con los trabajos voluntarios y la guerrilla vietnamita; la paloma de la paz con los fusiles empuñados; los palafitos de Chiloé con Sófocles y la alegría pelusa del afiche de “Valparaíso mi amor”. Es el 68 de los graffitis y la imaginación al poder, en una oficina que se les hacía chica a estos creativos armados de papel y tinta; plumones y letraset. Inspirados por el muralismo, la cultura pop y la influencia cercana de sus maestros. Con música de fondo. Vistos a la distancia, dignificaron sus materiales y técnicas, optimizando las posibilidades que en ese tiempo –en Chile– podían dar las precarias condiciones de una profesión y una industria que también eran jóvenes.

Más que los recuerdos de la vida personal de los autores, el libro comparte la historia de los objetos que construyeron en una época específica y de las imágenes captadas que utilizaron, a la vez, para construir nuevas imágenes. Salvo la breve reseña biográfica del trío, acompañada del respectivo carnet de estudiante, es poco lo que sabemos de estos jóvenes de entonces. El humor del grupo se informa cuando lo vemos posando irreverentemente en la misma escenografía preparada para la foto de época –un retrato de familia– del álbum de la Cantata Santa María de Iquique. La ironía se hace amarga si hubiese que ocupar el mismo teatro para una reconstitución: sin Héctor Duvauchelle, asesinado en el exilio en 1983; sin Luis Advis, fallecido en el 2004; con los Quila divididos con sus respectivas heridas de

exilios y de retornos. Muchas historias en la historia. Y cada diseñador tiene la suya. Afortunadamente Vicente no vivió en Chile los meses previos y posteriores al golpe de Estado, ya que estuvo radicado un tiempo en Ecuador. Afortunadamente, también, Antonio pudo esconder los negativos de sus fotografías; y con Luis Albornoz sacar de las paredes del taller y ocultar los afiches más queridos y sentir con miedo esa inexplicable y absurda “culpa” por lo realizado.

Víctimas de esa lógica las carátulas que fueron quemadas o enterradas, y esos discos que fueron escondidos en fundas menos sospechosas, también tienen sus propias historias. Pero no sólo hubo que esconder papeles. También se vivió en silencio la noticia del asesinato de Víctor Jara, un absurdo que en el taller conmocionó especialmente a su amigo Antonio. Y Angel Parra en el Estadio. Y los Quila y los Inti fuera de Chile. En fin. Son otras historias, que laten en estas imágenes, pero que están fuera del corte de tiempo y de la experiencia que se propuso abarcar Antonio Larrea, al proyectar esta obra.

El título remite al objeto concreto que se enfunda en la carátula: un disco de 33 1/3 RPM. Un larga duración o long play o elepé. Hoy: un vinilo. Y la carátula es la funda o el estuche para ese objeto que, además de protegerlo, debe presentarlo: nombrarlo. Sin embargo, la ironía es inevitable y nos conecta con la inusitada velocidad de una época que no termina de ser analizada: aquella de las revoluciones por minuto. Demasiadas tal vez, entre 1968 y 1973. Fenómenos de una época convulsionada, de protagonismo juvenil y popular, donde la esperanza revolucionaria tuvo colores y sonidos que la sintetizaban. Para una generación, que compartió los ideales –para “aquellos que cantaron”, como dijo el Presidente Allende en su último discurso– los íconos y la música que rememoran siguen despertando sentimientos de identidad y reconstruyendo imágenes sublimes que surgen de la experiencia compartida y la nostalgia común; entre otras cosas porque la gráfica de la utopía es el extremo idealizado que se opone al conjunto de imágenes del terror que representan las violaciones de los derechos humanos con que se frenó la llamada vía chilena al socialismo.

Sin grandilocuencia, y a pesar de la modestia de sus autores, debemos reconocer en estas carátulas documentos históricos. Tienen mucho que decir y pueden ser leídas en distintas claves. No es un libro exclusivamente para diseñadores ni músicos ni estudiosos del imaginario ni para nostálgicos ni políticos o historiadores. En todos ellos, sin embargo, debería despertar sus pasiones. Hecha y expuesta la recopilación, es un regalo para otros investigadores. Cada carátula es una imagen comercial, pero también es testimonial y es política. Es parte de la historia de la industria discográfica, del diseño gráfico, de la Unidad Popular, de la historia de Chile. Ya independizada la obra de sus autores, son ellos mismos quienes –nuevamente– la dejan a la vista. *rpc*

Croquis incluido en el libro “33 1/3 RPM” de Antonio Larrea.



La cantata popular chilena

Las carátulas de una historia

En la oficina de los Larrea estaban los tres responsables del cambio radical que tuvieron las carátulas de los discos editados en Chile a partir del año '68. Vicente y Antonio Larrea y Luis Albornoz fueron los protagonistas de un movimiento que cambió la imagen más visible de las ediciones musicales chilenas a partir de 1968.

Por Grace Dunlop Echavarría

Innovaron en muchas áreas, pero no hay duda de que el diseño de afiches y carátulas de discos no fue el mismo en este país a partir del trabajo desarrollado por los hermanos Vicente y Antonio Larrea, junto a Luis Albornoz, en el taller Larrea. La creación de afiches y carátulas para el movimiento de la Nueva Canción Chilena, cuya primera obra fue la realización del arte para el disco "Canciones folklóricas de América" de Víctor Jara y Quilapayún, fue una de las actividades que marcaron el desarrollo laboral de los involucrados, haciéndolos protagonistas indiscutibles de una nueva e histórica etapa de la gráfica chilena.

Antonio Larrea, responsable de haber introducido la fotografía al trabajo de la oficina de los Larrea, piensa que esta nueva gráfica fue consecuencia de un entorno social particular y de la formación en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. En lo personal, él fue formándose "entre la universidad y lo que me tocó vivir. Me incorporé a la discusión social, política. Empecé a reportear todo el movimiento social que había en las calles, con la intención de registrar lo que estaba sucediendo y a la vez tener un registro de rostros y expresiones de sus protagonistas".



Angel Parra, imágenes del libro "33 1/3 RPM".

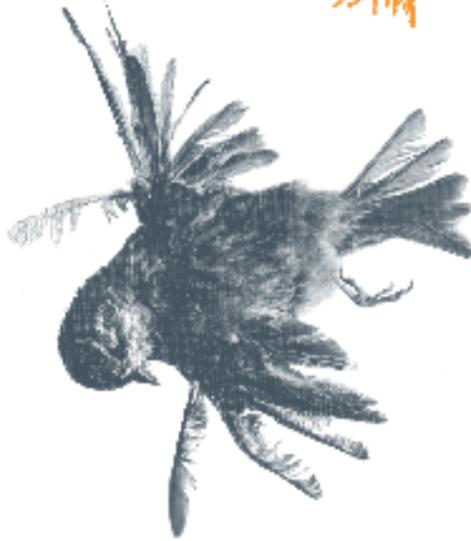
Antes, su formación académica estrictamente tal había transcurrido primero en el Liceo Lastarria y luego en el Instituto Secundario de la Universidad de Chile, donde llegó para terminar el colegio e iniciar en forma paralela estudios universitarios de diseño gráfico en la Escuela de Artes Aplicadas. Por ello, cuando ingresa al taller de su hermano Vicente, llega a trabajar por las noches.

"Empecé a integrarme poco a poco, desarrollando trabajos comerciales a partir del año '68, cuando llevaba dos años de universidad. Ahí nace la primera carátula encargada por el sello Odeon, de Víctor Jara con Quilapayún. La portada la hace Vicente y yo hago mis primeros ensayos fotográficos con ellos en la contraportada. Fue un cambio radical a la carátula de su anterior disco. Esta es con mucho colorido, alusiva a Latinoamérica, a su naturaleza selvática. Es un afiche. Hasta entonces las carátulas eran fotografías de los artistas, muy simples".

¿Cuál fue la dinámica de trabajo del taller?

"A diferencia de lo realizado antes, empezamos a interpretar los contenidos de los discos. A veces nos íbamos por el título, por una pequeña

BASTA



Detalles de carátulas incluidas en libro "33 1/3 RPM".

conversación con los intérpretes. No escuchábamos la música, sólo teníamos la letra y los títulos. De ahí empezábamos a enganchar con la idea. Luego, presentábamos un boceto y este fue el primero”, cuenta Antonio refiriéndose a la carátula final del álbum “Canciones folklóricas de América”.

La segunda portada realizada, de lo que sería finalmente una serie de 99, fue para el disco “X Vietnam”, del Quilapayún, editado por Jota Jota, sello que después deriva en DICAP. La gráfica surge a partir de la imagen de un soldado vietnamita con el fusil en alto, impresa en una revista china, que le entregan a Antonio Larrea. “Recorto con témpera la figura del soldado y hago tres copias de su imagen. Trabajé con formas, espacios y volumen. De la primera copia, del ensayo que hice en laboratorio, salió la portada. No hubo boceto”, recuerda.

Luego comenzarían a preocuparse de resolver las contraportadas y el libro interior de cada disco, con más fotos, más gráfica. “Empezamos a enriquecer los discos. Hasta nos preocupábamos del sello que iba en el centro. Mi hermano desarrolló toda la tipografía utilizada, inspirada en el pintor y tipógrafo Ben Shahn. En esa época, era parte de las materias de estudio aprender tipografía, crear tipos nuevos, especialmente para el titulado. Se estudiaba letra clásica, como estaba estructurada una letra para que no pierda las proporciones. Eso lo aplicaba Pedro Lobos en muralismo, Francisco Otta en las letras, también se dio en pintura, y yo lo empecé a aplicar en fotografía”.

Sin el contexto social de esos años, ¿habría existido este movimiento gráfico?

No, no hubiera existido, nos hubiéramos dedicado sólo al área comercial. Personalmente me fui formando a través del proceso mismo, de conocer a Víctor Jara, de discutir mucho con él, fue un maestro. En paralelo descubrí la foto y empecé a interpretar personalmente lo que estaba pasando a mi alrededor. Se produjo un desarrollo plástico y social.

La carátula del disco “El derecho a vivir en paz”, de Víctor Jara, surge de una serie de

fotografías tomadas un día a mediodía, en la precordillera de Santiago. Convertida hoy en una imagen ícono del artista, fue una fotografía procesada por Larrea en el laboratorio con la técnica de alto contraste, que tras una serie de pasos llega a ser la imagen definitiva, con blancos y negros absolutos.

“Cada vez que salía, buscaba fotografías que me sirvieran para desarrollar las carátulas. Que estuvieran limpias. Automáticamente componía de una manera tal que la fotografía quedaba limpia, lista para el afiche. Incluso dejaba los espacios para los textos, el título”, recuerda. Así, cuando debe realizar la carátula del disco con las 40 medidas propuestas por Salvador Allende en su campaña, propone para la portada la utilización de una imagen que ya tenía, de un niño jugando en una población.

Larrea prosigue diciendo, era un ensayo diario, de estar haciendo trabajos de temas que podían servir. Vicente y Luis hacían más bocetos que yo, yo normalmente hacía uno, lo desarrollaba, lo presentaba y se iba. Así surgen los bocetos de “Canto para una semilla”, los de la “Cantata Santa María” y “El derecho de vivir en Paz”. Se pintaban con témpera. Con Luis Albornoz, con Vicente, conmigo, se enriqueció el taller. Con el mismo flujo se hacían las carátulas, los afiches, pero salían con distintas líneas. A veces trabajábamos en conjunto los diseños, los tres, dos o uno. Nadie se disgustaba por eso, al contrario. Si uno estaba falto de idea, no salía y la tomaba otro”, agrega.

Fue una serie sucesiva de creaciones hasta casi completar el centenar. Una labor que sólo se interrumpiría en septiembre de 1973.

“Cuando vino el golpe, dejé el taller al poco tiempo y formé mi propio estudio de diseño desarrollando paralelamente la fotografía de naturaleza como una expresión personal. Durante el régimen militar no quise hacer más una carátula. La última en que trabajé no salió, quedó inconclusa en el mesón, era la que en septiembre del '73 estaba grabando Víctor Jara y fue la que después se conoció como “Manifiesto”, al ser editada en el exterior”, termina diciendo Antonio Larrea. *rpc*



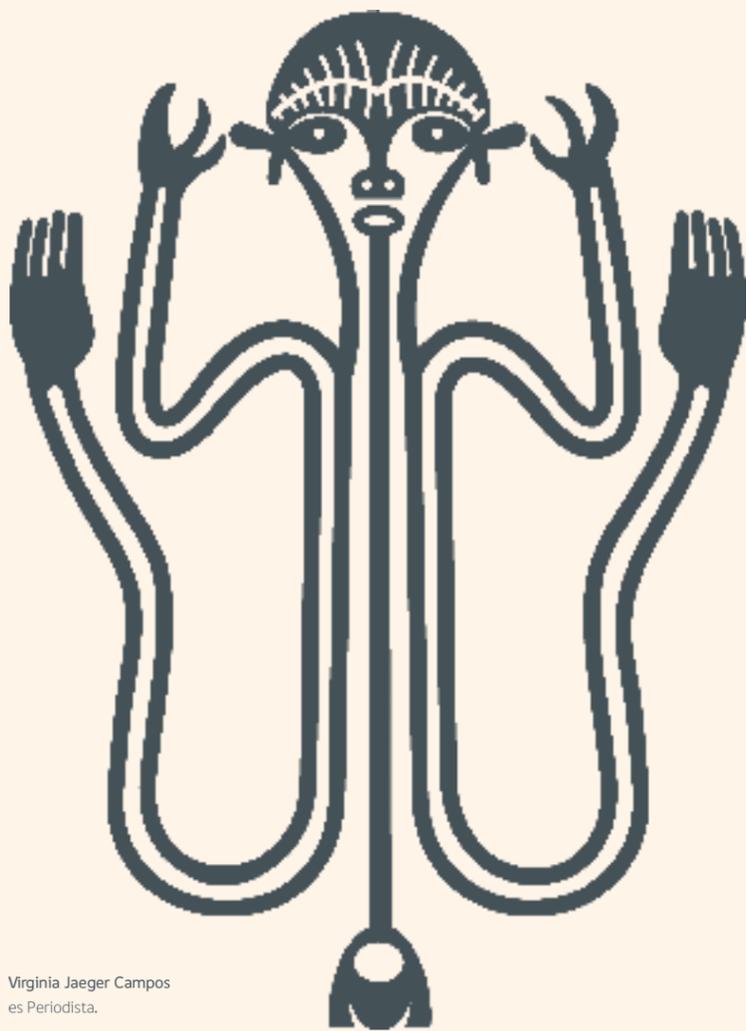
Detalles de carátulas incluidas en libro "33 1/3 RPM".

Investigación en Chile

Al rescate de la iconografía

Decidida a posicionar el patrimonio iconográfico de las culturas precolombinas chilenas, Margarita Cid se ha dedicado tanto a la investigación como a rescatar y relevar la iconografía de estas culturas, las extintas y las que aún sobreviven. Su más reciente publicación “Iconografía Chilena. Diseño Precolombino” (2008), da cuenta de ello.

Por Virginia Jaeger Campos



Virginia Jaeger Campos es Periodista.

1. Margarita Cid Lizondo es Arquitecta de la U. del Bío Bío. Diseñadora de la PUC de Chile. Coordinadora en la Escuela de Diseño de la U. de Las Américas.

Cultura Rapa Nui. Tallado en madera. Ser mitológico de cabeza humana, miembros doblados, manos de tres dedos tallados como adorno de un moai Kava kava.

En unas semanas, la arquitecta y diseñadora Margarita Cid¹ viaja a Europa a mostrar el material reunido en un minucioso trabajo de investigación, agrupado bajo el concepto de portafolio ancestral. “Me planteo cómo dar a conocer nuestro imaginario y para ello muestro todo este material gráfico. El propósito es reunir bajo ciertos parámetros una gráfica que es propia de cada cultura y que después se transforma en un estilo. Y ese estilo es un sello de lo que es un grupo humano”, afirma Cid.

¿Cómo surgió la idea de hacer este rescate?

Cuando empecé a trabajar en la universidad, siempre recurría al imaginario ancestral chileno y no había casi nada, terminaba buscando en libros mexicanos para tener algo latinoamericano. Por ello, fui guardando material sobre estos íconos y hace cuatro años dije: ahora lo hago. Sin recursos, trabajé con alumnas en práctica de la Universidad de Las Américas, donde hago clases, en talleres donde hacíamos textiles y estampados y empecé a buscar reminiscencias precolombinas en Chile. Después, en el laboratorio del Museo Chileno de Arte Precolombino, hice mi tesis sobre los paracas (peruanos) con un proyecto del Fondecyt. Realicé un trabajo acucioso con los textiles, dibujando y sacando registros del color con una colección de telas digitales. Fue un experimento utilizar las herramientas digitales en algo que era histórico, era innovador y con mucha complejidad, porque no podía dar pistas falsas de lo que quería hacer. Además, había que tener mucho cuidado con el uso de la tecnología y el patrimonio.

¿Qué elementos conforman las identidades de los pueblos precolombinos?

Es importante precisar que hay varias identidades, no es una sola. Cada una va denotando periodos históricos. Depende de la zona geográfica, de la condición donde está la población. En la investigación buscaba definir códigos visuales de distintas identidades prehispánicas. En ese contexto ahora estoy descubriendo, por ejemplo, que el textil andino, que abarca desde el norte hasta la zona mapuche, tiene rasgos de color y gráficos que se repiten. Entonces se puede hablar de un hilo conductor, por lo que estoy tratando de generar un texto que lo fundamente. Así también, hay símbolos que se han transmitido de norte a sur, llegando hasta la zona de los mapuches. Ellos cruzaron por la cordillera hacia la patagonia argentina y se habla después de mapuches tehuelches de la zona Selknam. Entonces empiezo a encontrar una iconografía muy típica mapuche, en cuanto al color y a las figuras, y me pregunto cómo esto llegó acá. La respuesta es por un traspaso geográfico de la gente. En esa época no había fronteras políticas, traspasaban la pampa por un tema de migraciones, en periodos estivales o invernales, buscando pasto, porque eran nómades, esto indica cómo empieza a fluir en el territorio y va bajando toda esta influencia iconográfica, pero no está documentado en ninguna parte. Es muy interesante cuando coloco los datos de un mismo período cronológico en una plantilla y observo que hay íconos que se repiten y se encuentran en todo el territorio, hasta el sur.

fía precolombina

Cultura Rapa Nui. Tallado en madera. Cabeza antropomorfa con cabellera y barba larga. Simétricamente tallados pulpos como adornos en el cráneo de un moai Kava kava.



¿Qué similitudes y diferencias ha observado?

Por un lado hay rasgos de color, visuales, gráficos, que se repiten, así como hay otros que no y les dan una diferenciación por zona geográfica, por período histórico. Por ejemplo, descubro en Arica un periodo regional sin influencia inca, por la paleta de colores muy reducida y con figuras sumamente elaboradas, también sé exactamente cuándo ingresan los incas, porque se introducen colores como el ocre, el azul. Por el aspecto gráfico y de paleta, me entero cuándo ingresan algunas culturas al territorio nacional, lo que me ha servido para ilustrar los periodos históricos. Sé cuándo la zona aimara es peruana, boliviana o chilena, se nota en la forma de manejar los colores, lo figurativo, los íconos. En resumen, hay rasgos que diferencian las zonas y a su vez, hay rasgos que unifican.

¿Qué investigación está desarrollando ahora?

Estoy en la tercera investigación relacionada con los textiles, porque éste es el único formato de base que permite hacer un paralelo en todo el territorio. No ocurre por ejemplo con los petroglifos, ni cerámica pintada con íconos, que no se encuentran en todo Chile. En cambio el textil sí, porque va unido a la sobrevivencia, a los enseres, a la casa. Es una línea que en todas las culturas se desarrolla con incorporación del color, aunque inicialmente el material de base viene de la fibra del animal. Después de hacer muchos catastros, buscar material bibliográfico e ir a terreno, me di cuenta de que el textil da la posibilidad de tener un espectro

mucho más amplio del color en las diferentes culturas del territorio, porque en general podríamos decir que son culturas etnográficas, que están vivas, que perduran hasta hoy. Como aimaras, mapuches, rapa nui.

¿Cuál es su postura respecto del origen y conservación de éstas?

Siento que hay una postura muy compleja, muy continental, que tiene relación con que los mapuches tienen un desarrollo imaginario que es válido hasta el día de hoy, que no es cuestionado. Por el contrario, siempre se tiende a pensar que la cultura Rapa Nui, de Isla de Pascua, es polinésica, y siempre se denosta y se afirma que ellos han perdido sus raíces, como si la gente en Isla de Pascua para hacerse un imaginario en el área textil haya recurrido a la Polinesia para hacer sus pareos y sus ceremonias. Mi opinión es que es una forma sesgada de ver el tema. Históricamente está comprobado que toda la tradición que existe en Isla de Pascua viene de la Polinesia, ahí están sus raíces y es válido que busquen recuperar lo que perdieron. Es el caso de los mapuches-tehuelches-argentinos, que no tienen registro histórico, es legítimo que busquen sus raíces en Chile. Todos los catastros de iconografía de los makuñ, sus ponchos y alfombras, y de los trariwes, los buscan en sus hermanos que hoy son chilenos, y lo utilizan sin cuestionamientos.

¿Se puede hablar de rescate del diseño precolombino en el diseño contemporáneo?

Ha habido algunos intentos de profesionales de diseño de vestuario, también algunos artistas han trabajado la parte visual, pero en general hay poco, han sido más bien modas. Tampoco es la idea llegar y pegar un ícono, éstos tienen una forma, un volumen y un estilo que es importante rescatar y poder incluirlos en diferentes objetos. En Chile se han dado pocas instancias en que se haya traspasado de manera objetiva esto. He visto, por ejemplo, joyería de Annie Albers, y queda claro que son diseños precolombinos, por la forma de trabajar el color y el objeto. Pero no ha habido un impacto amplio, ni un movimiento masivo para generar este cambio. Hay transcripciones, pero no una nueva mirada, que sería lo esperado. rpe



Iconografía Chilena

En este primer libro, Margarita Cid seleccionó cuatro culturas originarias (norte grande, diaguita, mapuche y rapa nui) según los cuatro puntos cardinales de nuestro territorio, el norte, el sur, centro y la parte insular, que es Isla de Pascua. A través del territorio nacional muestra la diversidad del lenguaje visual de los pueblos originarios, dependiendo de la zona geográfica. "Cuando se ven en su magnitud total, uno se da cuenta cómo la parte del incanato ha influido en la zona norte, lo que se nota también en los diaguitas. Como lo que tiene que ver con la Isla de Pascua, que tiene la influencia de la Polinesia, es otro trazo, muy sinuoso, de líneas curvas, figuras antropomorfas, animales acuáticos, es otro imaginario, que no tiene relación con el que nosotros tenemos en el continente. Con todo esto se va mostrando la diversidad visual", expresa la diseñadora.

Retrospectiva del afiche

Publicidad masiva y arte vivo

Un recorrido por el desarrollo del afiche en el mercado publicitario chileno relatan los autores, quienes exponen los distintos episodios que han marcado este camino. Cómo los primeros ilustradores fueron contratados en el viejo mundo y cómo luego de la importación de las tecnologías adecuadas, el cartel llega a ser un instrumento de difusión de amplio uso.

Por Alejandro Godoy Gómez y Patrick de Vivyan

¿Qué es un afiche, un cartel o un póster? Es una forma de publicidad de un producto, un evento o una campaña diseñada para cambiar la opinión pública. Una combinación de palabras que entregan una información específica con una imagen visual que evoca dicho concepto. A diferencia de la publicidad en periódicos o revistas, el póster es independiente y suficientemente grande para ser visto a distancia, ubicado en muros o en soportes especiales. Es impreso en grandes cantidades. Su imaginaria es popular y masiva. Es efímero. Nunca fue su objetivo ser preservado para la posteridad como un trabajo artístico. Su tiempo de vida está determinado por la relevancia del tema que promueve.

La invención del póster se adjudica a un francés, Jules Chéret (1836-1933), quien comenzó a producir pósters litográficos en la década de 1860, desatándose en poco tiempo una verdadera locura por ellos en Europa. Artistas como el francés Henri de Toulouse Lautrec, el suizo Théophile Alexandre Steinlen o el bohemio Alphonse Mucha lideraron su diseño en los estilos "Fin de Siécle" o "Art Nouveau".

No sólo a las capacidades y estilo de los diseñadores se debió su sorprendente éxito, sino también a la industrialización del siglo XIX y la expansión de las oportunidades de mercado. Desde los inicios del comercio, la gente ha buscado publicitar sus mercancías. Los signos y símbolos en las tiendas los ayudaron en su empeño, pero era un intercambio a nivel local; un escenario que cambió de forma drástica en la segunda mitad del siglo XIX. La tecnología de la Revolución Industrial permitió niveles de producción casi ilimitados, mientras que el movimiento demográfico de la densidad rural a la urbana amplió infinitamente el mercado. Las mejoras en el transporte –en especial el ferrocarril– facilitaron la distribución. Todos estos factores ayudaron a persuadir al consumidor a comprar y la publicidad masiva fue la respuesta lógica con el póster como elemento clave.

Primeros pósters

La industrialización de Europa tuvo su paralelo en Chile. Los barcos a vapor establecían comunicación entre el viejo y el nuevo mundo en forma más rápida y rentable. La época dorada del salitre trajo insospechada prosperidad para la clase aristocrática y profesional en Chile. Los fabricantes europeos buscaron ansiosamente nuevos mercados locales. Figuras públicas chilenas como Benjamín Vicuña Mackenna abrazaron la "europeización", promoviendo el intercambio tecnológico a través de ferias internacionales de negocios, por ejemplo las de 1872 y 1875. Emprendedores internacionales como el cervecero Andrés Ebner, construyeron fábricas en Chile o representaciones de casas comerciales líderes en Europa.

En este contexto, aparecieron los primeros pósters en el país. Los exportadores europeos como whisky Black & White, productos Nestlé o relojes Omega acompañaron sus productos con la correspondiente publicidad, que a menudo era copiada localmente. Los productores chilenos fueron rápidos para seguir ese camino. Uno de ellos fue Viña Cousiño Macul, cuyo afiche impreso en 1870 reflejaba lo mejor del diseño contemporáneo francés. Como un fortuito y aislado sobreviviente, este póster demuestra que la tecnología de impresión ya estaba disponible en el país en tempranas épocas, por lo que probablemente muchos otros pudieron ser producidos.

En 1905, Agustín Edwards, propietario del diario El Mercurio, edita Zig-Zag. Antes, habían existido varias revistas semanales, pero todas de limitada circulación. En cambio, Zig-Zag fue la primera revista verdaderamente moderna en Chile, con circulación masiva y producida con las últimas tecnologías de impresión. Artistas y diseñadores gráficos fueron contratados en el viejo mundo. Una vigorosa campaña publicitaria de prelanzamiento aseguró un interés sensacional y una increíble cifra de 100.000 ejemplares de la primera edición, fueron vendidos en pocas horas.

Los ilustradores europeos contratados por Zig-Zag, el francés Paul Dufresne y el italiano Carlos Zorzi, se unieron a Richon-Brunet y a Pedro Subercaseaux, chileno entrenado por europeos. Varios jóvenes artistas siguieron su ejemplo, siendo los más notables Arturo Gordon y Jorge Délano (Coke).

El enorme éxito de Zig-Zag pavimentó el camino para otras revistas, como la mensual "Selecta" (cultural) y "Familia" (moda y hogar), en 1909; y "Pacific Magazine" (actualidad), en 1913. Nuevos medios que dieron oportunidades a artistas, ilustradores y diseñadores.

Fundador en Chile

A pesar del considerable ímpetu dado a las artes gráficas por estas publicaciones, la persona que merece el crédito como fundador del póster en Chile es Isaías Cabezón. Nacido en 1891 en Salamanca, Coquimbo, Cabezón ingresó en 1917 a la Escuela de Bellas Artes. Un año antes había obtenido el segundo lugar en el concurso para diseñar el afiche de la fiesta de la primavera, organizada por la Federación de Estudiantes de Chile (FECH). El primero fue para Otto Georgi. Vuelve a participar alcanzando el primer lugar, galardón que recibe también en 1918 y 1919. Sus diseños de salvajes figuras danzantes, que vagamente hacían recordar a Toulouse-Lautrec, fueron ampliamente distribuidas y atrajeron considerable publicidad.

Alejandro Godoy Gómez es Diseñador Gráfico. Expositor de historia del diseño gráfico chileno y gestor del proyecto Casona San Nicolás, eventos gráficos.

Patrick de Vivyan es Historiador del Arte, Inglaterra, experto en arte chileno del siglo XX. Profesor de idiomas.



"Centenario Concepción" de Santiago Nattino, 1950. Litografía. Primer premio concurso 4º Centenario de la Fundación de Concepción, Municipalidad de Concepción. Imagen del libro "Historia del afiche chileno" de Alejandro Godoy.

Cada uno de estos artistas chilenos se vio beneficiado por la efervescencia del arte escénico europeo de la década del '20. Si la pintura en Chile aún estaba marcada por el legado del impresionismo, en Europa estilos como el cubismo, aún desconocido en Santiago, ya habían comenzado a constituir el repertorio principal. El concepto de que el arte y el diseño forman parte integral de la vida cotidiana ya estaba muy desarrollado y había alcanzado su punto más alto en París en el año 1925, con motivo de la "Exposition Internationales des Arts Decoratifs", muestra a partir de la cual se tomó el nombre para el estilo "Art Decó".

La exhibición atrajo interés del mundo entero. En Chile, el gobierno comisionó al artista y músico Carlos Isamitt para visitar París y hacer un reporte. Hasta antes de su viaje, Isamitt era considerado un artista conservador y tradicional. El, que había estudiado con Pedro Lira en la Universidad Católica, más tarde se cambió a la Escuela de Bellas Artes, donde continuó sus estudios con el español Alvarez de Sotomayor.

Unión de cartelistas

Los esfuerzos de Isamitt y de profesores como Isaías Cabezón dieron sus frutos. Aunque no hay pósters que hayan sobrevivido, algunos de ellos son conocidos por fotografías. Un ejemplo son las propagandas de las nacientes compañías eléctricas, donde los diseños modernistas sugerían los adelantos de una nueva era tecnológica. Igualmente notable era la publicidad para promover los trenes. En diciembre de 1928, Chile fue el país sede del III Congreso Ferroviario y se montó en paralelo la Exposición Internacional Ferroviaria, Vial y de Turismo. Se realizó un concurso de afiches y las obras ganadoras, de Marcial Lema y Héctor Cáceres, fueron utilizadas para publicitar los eventos.

Los beneficios complementarios de los ferrocarriles y el turismo fueron temas recurrentes en el póster chileno entre los años '20 y '40. A fines de 1933, Ferrocarriles del Estado lanzó un nuevo concurso y uno de sus ganadores venía llegando de Europa, Arturo Adriazola. Carlos Silva Vildósola, en la revista "En Viaje" comentaba: "Están ya en los muros, y ojala se difundan aún más, algunos de los afiches premiados en el gran concurso que hace pocos meses abrió la Empresa para los viajes a las playas y a la Región de Los Lagos. Son de verdadero valor artístico, originales, atrayentes. Prueban que el esfuerzo hecho no hace muchos años por el Estado para enviar a Europa a algunos jóvenes artistas encargados de estudiar la técnica especialísima del cartel o afiche, ha producido sin demora gente muy preparada. Los dos grandes afiches que ahora puede ver el público podrían estar entre los que los ferrocarriles franceses, italianos o alemanes editan de cuando en cuando".



"Cruz Roja Chilena" de Santiago Nattino, 1956. Primer Premio concurso de la Cruz Roja Chilena. Litografía Universo. Imagen del libro "Historia del afiche chileno" de Alejandro Godoy.

Algunos años después, así describía Andrés Sabella la formación de la Unión de Cartelistas de Chile, bajo su primer presidente: Camilo Mori. "En 1942 los cartelistas chilenos y algunos extranjeros residentes en nuestro país decidieron organizar una institución que los agrupara y defendiera. El cartelismo es arte vivo y supone un camino. No podemos desdeñarlo. Ni ignorarlo. Al cartelista le debemos respeto como profesional. Ello debía quedar reconocido en una asociación que probando con el trabajo la eficacia de este arte demostrara a los descreídos y a los audaces el honor técnico de esta faena. Tal es el origen de la U. CA. CH."

En 1944, la Unión organizó su primera exhibición de pósters en la Universidad de Chile. 50 trabajos de artistas profesionales fueron mostrados junto a una selección de obras de estudiantes de la Escuela de Artes Aplicadas. Planes ambiciosos fueron anunciados para los salones anuales de diseño de afiches, iniciándolos al año siguiente con una "Exposición Retrospectiva del Cartel Chileno". Se publicó un boletín técnico "que servirá de guía para el fortalecimiento de este arte indispensable en los días que vivimos".

La Unión parece haber tenido corta vida y la verdadera razón de su creación permanece poco clara. ¿Sería su principal propósito el tratar de incrementar el valor que los clientes debían pagar a los artistas? ¿O intentaba combatir una declinación de la publicidad, como consecuencia indirecta de la Segunda Guerra Mundial? Sin embargo, estas consideraciones no disminuyeron la excepcional alta calidad de los trabajos que la Unión exhibió. *rpc*

Colección de carteles

Los dos archivos historiográficos más importantes de carteles en nuestro país son la Colección de Carteles de Camilo Mori Serrano, comprados por la Fundación Andes en el remate de las obras de Mori y donados al Museo Histórico Nacional y el Fondo de Propaganda Salitrera del Archivo Nacional, donde hay muestras de los afiches editados en el mundo por la Oficina de Promoción del Salitre, radicada en Londres.

No existen otros archivos. Las únicas colecciones privadas del periodo 1905-2005 son la de Vicente Larrea M., donada por él a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica; la de carteles de Nemesio Antúnez, donada por su familia al Centro Cultural Palacio de La Moneda y la que expuse en la Corporación Cultural de Las Condes el 2001, recopilada en el libro "Historia del Afiche Chileno", editado por Arcis y Fondart, del cual preparo una nueva edición. Flamantes publicaciones han mostrado otros períodos recientes del cartel, como el "Cartel Chileno" y la "Historia del Diseño Gráfico en Chile".

El Album del Bicentenario

Utilizando las imágenes y el sonido de colecciones de la Biblioteca Nacional, el autor busca rescatar, redescubrir y difundir la herencia visual del país a sus propios habitantes.

Por C. A. A.

La Biblioteca Nacional dentro de la Biblioteca Nacional. Como un juego de espejos infinitos, el proyecto PBN del joven diseñador Rodrigo Lepe maravilló a miles de visitantes que vinieron a festejar el Día del Patrimonio Cultural. Durante toda la jornada se proyectó en la Sala Ercilla una imagen de alta definición de la Biblioteca Nacional, intervenida por un colorido collage compuesto por ilustraciones de revistas como Condorito y El Peneca, videos del Estadio Nacional, caricaturas y fotografías antiguas, todas ellas animadas al ritmo de un mix de voces, músicas y cánticos. Tanto las imágenes como el sonido utilizado pertenecían a las colecciones de la Biblioteca Nacional y han sido publicados en memoriachilena.cl, con lo que se completaba una sorprendente *mise en abîme*.

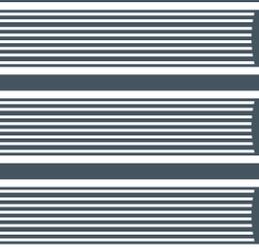
“Queremos difundir parte del patrimonio cultural a través del redescubrimiento de la herencia visual de Chile”, explica el autor, quien durante más de un año ha trabajado en la selección y edición de los archivos. “Y cuando hablamos de herencia visual, estamos hablando de aquellas imágenes a las cuales nosotros, los chilenos, hemos estado expuestos por generaciones, y a las cuales recurrimos hoy en busca de inspiración”, agrega.

Sin embargo, lo que el público pudo ver el 31 de mayo es sólo un adelanto. La iniciativa contempla una segunda etapa en el marco del Bicentenario de la República, la proyección de las imágenes sobre la fachada de la Biblioteca Nacional, permitiendo a cientos de miles de transeúntes conocer el acervo que resguarda el mayor centro bibliográfico del país. “Esta será una ocasión privilegiada para revisar el pasado y descubrir, a través de la mirada siempre cambiante del presente, aquellas huellas que adquieren nuevos sentidos y una renovada vigencia”, explica.

Con el respaldo de su exitoso debut, Rodrigo Lepe iniciará la búsqueda del financiamiento que le permitirá concretar la segunda etapa del proyecto, programada para mayo del 2010. Consultas e información en rlepe@gmail.com. *rpc*

Obra de Rodrigo Lepe, incluida en el proyecto PBN.





Libros

- * **Impresos Chilenos 1776-1818, II volúmenes.** Preparado por Guillermo Feliú Cruz y Mauricio Amster. Publicado por Biblioteca Nacional, 1963.
- * **Álbum de trajes chilenos.** Mauricio Rugendas. Editorial Universitaria, 1970 (impresión de 1973), 49 p.
- * **América imaginaria.** Miguel Rojas Mix. Barcelona, Lumen, Andrés Bello, 1992. 251 p.
- * **Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de provincia, de los puertos principales.** Recaredo S. Tornero. Santiago: Biblioteca Nacional, 1996. 495 p.
- * **Resumen de la Historia de Chile.** Encina, Francisco Antonio y Leopoldo Castedo, Santiago: Zig-Zag, 1984-1985, Santiago, Edit. Antártica, 62 v.
- * **Historia del Afiche Chileno.** Alejandro Godoy. Editado por Universidad Arcis. Santiago de Chile 1992. 154 p. Sección Chilena 10; (1226-11).
- * **Cartel Chileno 1963-1973.** Eduardo Castillo Espinoza. Ediciones B. Santiago de Chile, primera edición 2004, tercera edición 2008. 111 p. Sección Chilena 9M; (060-43).
- * **Historia del Diseño Gráfico en Chile.** Pedro Alvarez Caselli. Consejo Nacional del Libro y la Lectura; Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Diseño. Santiago de Chile 2004. 187 p. Sección Chilena 11M; (12-61).
- * **Chile, Marca Registrada.** Pedro Alvarez Caselli. Ocho Libros Editores y Universidad del Pacífico. Primera edición, 2008. 347 p.
- * **Del Trazo al Chip. La técnica gráfica y sus sistemas.** Jorge Soto Veragua. Publiprom 2000. 350 p.
- * **Evangelio Gráfico según San Jorge. Frases para la mistificación del santo oficio del diseño.** Jorge Soto Veragua. Editado y producido por Arcagráfica 2006. 142 p.
- * **Raíces, tronco & ramas: del diseño gráfico en Chile.** Jorge Soto Veragua. El Árbol Azul, Santiago 2008. 293 p.
- * **Las pinturas rupestres de la Sierra de Arica.** Hans Niemeyer F. Editorial Jerónimo de Vivar. Santiago 1972. 115 p. 11; (177-44)
- * **Iconografía Chilena. Diseño precolombino.** Margarita Cid Lizondo. Editorial Ocho Libros. Santiago 2007. 199 p.
- * **Diccionario Crítico del Diseño.** Juan Guillermo Tejeda. Editorial Paidós, Barcelona 2006. 274 p.
- * **Puño y Letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile.** Eduardo Castillo Espinoza. Ocho Libro Editores. Santiago 2007. 191 p.
- * **Internationale Solidarität im Spiegel des Plakats/Chile en el corazón.** Un libro de Peter Stobinski, Catherine Gittis y Bernd Rückert. Reproduce 223 afiches de solidaridad con Chile. Edición Comité de Solidaridad de la República Democrática Alemana, 1981. 80 p.
- * **Copiar el Edén, arte reciente en Chile.** Editado por el curador Gerardo Mosquera. Editorial Puro Chile. Santiago 2006, 645 p.
- * **Caricaturas y dibujantes de Chile: una antología con 780 caricaturas desde 1818 hasta 2006.** Ismael Espinosa. Primera edición, 2006. Santiago. 298 p.
- * **La práctica del diseño gráfico: una metodología creativa.** Rodolfo Fuentes. Barcelona, Editorial Paidós. 2005. 181 p.
- * **Técnica gráfica: evolución, procedimientos y aplicaciones.** Mauricio Amster. Santiago, 1966, Editorial Universitaria. 218 p.
- * **Normas de composición: guía para autores, editores, correctores y tipógrafos.** Preparada por Mauricio Amster. Segunda edición, 1973. Editorial Universitaria. 64 p.



Links

- * **Cómic chileno y latinoamericano**
<http://www.ergocomics.cl/sitio/index.php>
- * **Sitios sobre arte rupestre: geoglifos y petroglifos**
<http://www.geocities.com/Tokyo/2384/links.html>
- * **Patrimonio gráfico de Chile**
<http://www.inconcientecolectivo.cl/columnas/643/>
- * **Comunidad de estudiantes de diseño de Chile**
<http://www.diseñoemergente.cl/>
- * **Muestra de diseños creativos e ingeniosos**
<http://www.vectorscum.com/>
- * **Portafolio de diseño on line**
<http://www.overmode.net/>
- * **Conservación del patrimonio gráfico del hogar**
http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/bmn/pericias_caligraficas._patrimonio_grafico_del_hogar.pdf
- * **Artículo sobre diseño patrimonial chileno**
http://www.chilepd.cl/content/view/357/Disentildeo_patrimonial_chileno.html
- * **Chile país de diseño**
<http://www.chilepd.cl/>
- * **Asociación Chilena de Empresas de Diseño**
<http://www.qvid.cl/>
- * **Fundación País Digital**
<http://www.paisdigital.org/>
- * **La verdadera historia del diseño**
<http://chilepd.cl/tag/laverdaderahistoriadeldise%F1o>
- * **Fundación Comunicación Gráfica (Barcelona, España)**
<http://lafundacio.org/fundacion>
- * **Centro de Investigación de la Comunicación Gráfica Chilena**
<http://www.arcagrafica.cl/homeok.htm>
- * **Animaciones sobre temas patrimoniales**
www.spondylus.cl
- * **Mauricio Master, Tipógrafo 1907-1980**
<http://www.scielo /pdf/arq/n49/art31.pdf>
- * **Junta Editorial de las Comunas Unidas**
<http://www.comunasunidas.com/patrimonio-cultural/>
- * **La Nueva Gráfica Chilena**
<http://www.lanuevagraficachilena.blogspot.com/>
- * **Sindicato de la Imagen**
<http://www.sindicatodelaimagen.org/>
- * **Latino Type**
<http://www.latinotype.com/espanol/>
- * **Ricardov**
<http://www.ricardov.cl/>
- * **Smog**
<http://www.smog.tv/>
- * **PECE**
<http://www.supersentido.cl/biolog/>
- * **TCL**
<http://www.tipografia.cl/blog/>

ARTE ALLIMITE.
REVISTA ESPECIALIZADA EN ARTE

REVISTA DE ARTE INTERNACIONAL

Suscríbete

\$28.000 ANUAL / 6 EDICIONES

www.artellimite.com / info@artellimite.cl / (56-2) 208 79 54

Independencia de verdad
Con cobertura total

RADIOGRANAS

El radiogramá más escuchado y con mayor credibilidad de los top 50.

Radiograma Noche
Lunes a Domingo
6:00 a 9:00 hrs.

Radiograma Noche
Lunes a Domingo
13:00 a 16:00 hrs.

Radiograma Vespertina
Lunes a Domingo
18:00 a 20:00 hrs.

Con el apoyo de la
Alcaldía de La Serena

99.7
Santiago

BIO-BIO
LA RADIO



**APRENDERÁS
CON PENSAMIENTO
CRÍTICO.**

UNIVERSIDAD ACADEMIA
DE HUMANISMOS CRISTIANOS
ACREDITADA HASTA 2011

Universidad para pensar

25 AÑOS



25 AÑOS
siempre el
mejor cine

**Cine Arte
Normandie**



SINTONÍZATE
en
**radio
usach**
94.5 FM

- **Dirección:** Toda el asociacionismo en línea los días 7, 10, 13, 16, 19 y 22 de cada mes, con la participación de todos los socios.
- **Análisis Político:** De lunes a viernes, justo al mediodía, se escuchan de calidad en español los programas.
- **Cine y Cultura:** Se recorren películas, cine, música y literatura. Un completo espacio cultural, de lunes a viernes, de 15:00 a 18:00 horas.
- **Idiomas:** El primer programa multilingüe de la radio: alemán, francés, portugués, inglés e italiano. Los días viernes, a las 18:00 horas.

www.radiousach.cl - Teléfono: (56 - 2) 718 1722

Dedal de Oro
cultura, creatividad, diversidad...

revista editada en el
Cajón del Maipo
para Santiago y regiones

publicidad y
suscripciones:
T: 850.26 y 89.234.62
revista@dedaldecoro.cl

www.dedaldecoro.cl
(10.000 visitas
mensuales aprox.)



**¡Nos agarró
la comezón!**

Por eso queremos escribir
7 años más y mejor...

el periodista

¡Suscríbese!

Fono 2048953 / 2048956 - email: editorial@elperiodista.cl



**MONDE
diplomatique**
REVISTA DE POLÍTICA INTERNACIONAL

Indispensable para comprender el mundo de hoy
Cada mes a sólo \$2.500 un libro de la editorial
¡Aún creemos en los libros!

LA UNIÓN
ENERGÍA

LA UNIÓN
ENERGÍA

Librería Le Monde Diplomatique,
San Antonio 424, local 14, Santiago.
E-mail: ediciones@lemondediplomatique.cl
Teléfono: (2) 004 80 50 - Fax: 038 - 7 83

Compras por Internet:
www.editorialauncreemos.cl

**¡USTED ES PARTE
DE ESTA HISTORIA!**

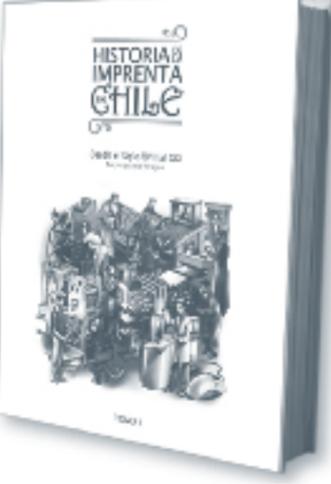
Chile fue uno de los
últimos países en América
en tener una Imprenta...
...Pero el primero en forma
libre de la corona española.

Formato: 29x23 cms
Couché 130 grs
310 páginas, todo color.

MAYOR INFORMACIÓN
7327190 / 3577907
jorgesoto@arcagrafica.cl

www.arcagrafica.cl

**HISTORIA DE LA IMPRENTA
EN CHILE**
1800 a 1900





Caleta Tortel, XI Región. Fotografía de la Exposición "De Tortel a San Rafael: En busca de la Trapananda". Museo Histórico Nacional.

Experiencias Patrimoniales

Jornadas Patrimoniales Culturales en el MHN

Chile in situ

Por V.J.C.

Más de alguna vez hemos experimentado la diferencia entre hablar de algo conocido, ya sea de un lugar o determinadas manifestaciones culturales, respecto de las cuales tenemos una vivencia cercana producto de haber estado allí, o de algo que conocemos sólo de referencia.

Con la idea de cambiar sustancialmente la anterior realidad, nació hace 21 años el programa "Jornadas Patrimoniales Culturales" en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), que en sus inicios estaba dirigido a profesores de enseñanza básica y media, y educadoras de párvulos. "Descubrimos que al profesor le faltaba el soporte real, la vivencia en directo de los conocimientos que estaba transmitiendo en el colegio", cuenta Raúl Rojas, jefe del Departamento Educativo del Museo Histórico Nacional (MHN), quien inicialmente creó estos talleres en el MNHN y luego los siguió desarrollando en MHN, donde hace 14 años efectúa una importante función educativa.

Cuando comenzaron a concretarse las jornadas en el MHN se introdujo una atractiva modificación. Desde ese momento los participantes debían dejar un registro fotográfico de los lugares que visitaran, tanto en las salidas a terreno cerca de Santiago, como en los viajes realizados a lo largo del país descubriendo los más diversos rincones. "La idea es entregar herramientas y conocimientos para que el profesor haga más concreta su clase, con la vivencia, con la transmisión oral, con el documento fotográfico, con el registro fílmico y, en algunos casos, con el registro sonoro. Ésa es la esencia de este programa", explica el mentor de las jornadas.

Con el transcurso del tiempo, a los originales destinatarios de las jornadas se les sumó un público más amplio, conformado hoy por variados profesionales, así como también la temática del programa sufrió modificaciones. "La temática tuvo algunos giros, los temas naturalistas más atinentes al MNHN fueron reorientados hacia el patrimonio cultural, manteniendo eso sí lo natural. Esto es un conjunto, no se puede separar al ente natural de lo cultural", aclara Raúl Rojas.

En términos generales, agrega, "el trabajo se articula de la siguiente manera: primero vemos qué región del país visitaremos, y luego estudiamos la información que existe del lugar, desde el punto de vista de la arqueología, geografía, flora, fauna, historia, grupos originarios, gastronomía, turismo, etc. Paralelo a ello, los participantes se van perfeccionando en el manejo de la fotografía".

En el área fotográfica, las clases están a cargo de Juan César Astudillo, fotógrafo del Museo Histórico, quien es responsable de que se realice un registro adecuado de la zona escogida, ya que después se montará una exposición con el material recopilado, el que además pasará a formar parte del archivo del museo. Ejemplo de ello es la exposición "De Tortel a San Rafael: en busca de la Trapananda" en exhibición actualmente en el mismo museo.

Las jornadas se inician en marzo y concluyen generalmente en diciembre, realizándose cada sesión en la mañana del día sábado. Un programa que ha permitido que muchos educadores recorran prácticamente todo el país, conociendo in situ lo que después traspasarán a sus alumnos. [rpc](#)

Bitácora

Proyecto “Ave Fénix”:

Tren Puente Alto-El Volcán renace desde sus cenizas

Por primera vez, el histórico ferrocarril se unió a los más de 90 Monumentos Nacionales que el público pudo visitar gratuitamente en el “Día del Patrimonio Cultural”.

Por **Víctor M. Mandujano Acuña**

Luis León Vera, suboficial en retiro del Ejército trepó hasta la cabina de la locomotora Jung-4, de 26 toneladas, giró una pequeña llave y el monstruo de hierro comenzó a resoplar con la fuerza de mil caballos.

Completamente restaurada (Vera trabajó 32 años en el servicio hasta su paralización, en 1985), la locomotora es sólo una de las piezas del histórico ferrocarril “Puente Alto-El Volcán” que un grupo de visionarios reunidos en torno al Proyecto “Ave Fénix” (nacido en 2000), está poniendo en valor para establecer, desde la antigua estación El Melocotón en el Cajón del Maipo, un circuito turístico-patrimonial que, en virtud de su interés nacional y contando con el apoyo de la empresa privada, ganó el año pasado el Premio Conservación de Monumentos Nacionales otorgado por el Consejo respectivo, dependiente de la Dibam. Otro de los logros que la iniciativa ya puede exhibir es la completa restauración de un hermoso coche de pasajeros de madera, de 1920, que formaba parte del tren militar que operó desde 1910

y cuyas estructuras sobrevivientes fueron recientemente declaradas Monumento Nacional y su restauración “Proyecto Bicentenario”.

Nuevos aportes

Entre los más de 90 Monumentos Nacionales que las personas pudieron visitar el domingo 31 de mayo, “Día del Patrimonio Cultural”, se integró por primera vez este ferrocarril del Cajón del Maipo que, progresivamente, ha ido cumpliendo etapas de restauración que deberán estar concluidas en 2011, relata Martín Mellado, cuya empresa Tensocret realiza aportes financieros para llevar adelante el proyecto: “La próxima etapa será poner en marcha el tren dentro del recinto de la Estación El Melocotón, estableciendo allí un circuito turístico-patrimonial en los 250 metros del área”.

Las visitas guiadas en el Día del Patrimonio se produjeron cada media hora y comprendieron no sólo la inspección de las máquinas restauradas, sino que también la exhibición (en la sala que fuera la bodega de la estación), de cuatro documentales que muestran la historia del ferrocarril. Además, un grupo de amas de casa del Cajón del Maipo, vendie-

ron en canastos productos típicos de la zona a los centenares de visitantes.

Martín Mellado piensa que, para Fiestas Patrias, el tren estará funcionando en el circuito interno de la estación en virtud de la donación de un kilómetro de rieles que harán las autoridades del activo ferrocarril de Antofagasta a Bolivia, que cambió todos los suyos.

“Por ello, estamos capacitando a un grupo de 20 mujeres de la zona en inglés y turismo para que se desempeñen como monitoras en las crecientes visitas al lugar. Después vendrá la recuperación arquitectónica de las estaciones El Melocotón y San Alfonso. La última fase consistirá en habilitar una línea de siete kilómetros entre ambas estaciones, y la restauración de una segunda locomotora a carbón”, afirma.

Algo de historia

El ferrocarril de trocha angosta (0,60 centímetros), con un trazado de 60 kilómetros, comenzó a construirse en 1906 inaugurándose hasta El Volcán en 1914. Su propósito fue el de potenciar una zona rica en minerales. En 1913, por el decreto N° 129, de 20 de abril, el Gobierno entregó la administración del ferrocarril al Batallón de Ferrocarrileros. Iniciaba su marcha en la Estación de Puente Alto y su trazado se internaba hacia la Cordillera de los Andes por la ribera norte del río Mapocho.

Su función principal era transportar minerales (plata, cobre y yeso), ganado y abastecimientos, aunque también, como tarea estratégica, cumplía con la misión de entrenar a personal militar de montaña. Asimismo, entregó un importante servicio al trasladar pasajeros hasta el Cajón del Maipo ayudando al desarrollo turístico y social de la zona.

En 1985 el ferrocarril fue cerrado y en 1988 su vía levantada por completo. **rpc**

Tren Puente Alto - El Volcán. Fotografía de Martín Mellado.



Publicaciones

El Afiche Chileno

Esta obra es el resultado de una investigación que el autor comenzó a realizar en 1989 –en ese entonces alumno de la Escuela de Diseño Gráfico– en un seminario de la Universidad Arcis, teniendo como guía al profesor Waldo González, Hervé.

Los afiches reunidos aquí son sólo una parte de la inmensa serie de carteles que se desarrolló con gran auge entre las décadas de 1930 a 1950. Los autores, en algunos casos están representados por piezas únicas que son una ínfima parte de su producción, así como otros fueron omitidos debido a la imposibilidad de hallar sus obras.

Según expresa Godoy, en esta investigación no están todos los afichistas importantes del periodo 1905-1975, por lo cual aún queda tarea pendiente en la labor de reconstruir nuestro patrimonio visual.

Historia del Afiche Chileno
Alejandro Godoy
154 páginas
1992



Chile Marca Registrada

Desde la tradición hispana y su legado indigenista, pasando por el imaginario ilustrado de la República y los idearios de una nación libre y moderna, hasta los procesos de industrialización, comunicación de masas y sociedad de consumo generados durante el siglo XX, este libro nos ofrece un amplio recorrido analítico por las marcas a partir de una fusión de variables históricas, sociales, políticas, económicas y semánticas.

Esta mirada integral permite que el relato de las marcas en Chile sea efectivo y fundamentalmente amable con el lector. Logra que éste reconstruya parte de la memoria del país y de su propia memoria

a través del itinerario de un discurso comercial, reflejado en la vasta y prolífica iconografía surgida durante más de dos siglos en Chile, donde la representación gráfica y el despliegue escénico de las marcas y su correlato con las pulsiones de la actividad fabril conforman una visión lúcida y didáctica sobre la historia social de las marcas comerciales chilenas.

Chile, Marca Registrada
Pedro Alvarez Caselli
347 páginas
2008



La técnica gráfica y sus sistemas

Este libro refleja un gran momento en la historia del hombre que desde sus inicios ha necesitado transformar sus emociones en una evidencia palpable. Los amantes de la comunicación gráfica encontrarán aquí un recorrido por la historia del papel, tintas y sistemas de impresión desde sus inicios hasta la era digital.

Constituye una recopilación de los diversos quehaceres de la comunicación gráfica, lo que significa un gran aporte a los estudiantes, diseñadores y cultores de los conocimientos gráficos. Consciente del gran avance que ha generado la tecnología digital, el autor se tomó

la palabra para anunciar la nueva generación de gráficos, que no todo empieza y termina en el computador, que hubo sólidas bases y grandes sacrificios técnicos y humanos para llegar a lo que se tiene hoy y que todo se debe mirar con respeto.

Del Trazo al Chip
Jorge Soto Veragua
262 páginas
2000



El Cartel Chileno

La presencia del cartel en Chile no se manifiesta en una continuidad, una tradición o una escuela local sino en determinados momentos históricos. De ellos, el periodo que involucra este libro ha sido cualitativamente el de mayor producción e impacto público, aunque lejos de los grandes discursos y la mitificación colectiva del periodo, la labor de sus diseñadores –que trabajan por encargo en forma individual o agrupados en pequeños estudios– no respondió a una acción coordinada desde la academia o la misma profesión, entonces incipiente, ni a la rectoría de una gran organización de propaganda.

La visualidad de los trabajos que integran este libro no provino del medio publicitario chileno sino que tuvo mayor relación con la utopía que animó a varios profesores de la Escuela de Artes Aplicadas en los momentos iniciales de este establecimiento: la búsqueda de un sentido identitario para la producción nacional.

Cartel Chileno 1963-1973
Eduardo Castillo Espinoza
111 páginas
2008





UA
TON
ERARD

MISTRAL

TRENDS

U

SA

La Estrella
OCTUBRE
¡TODO LISTO!
TERREMOTO a las
16:01 y TSUNAMI
a las 16:07 horas
MAYO
TIBURONES ASE
SINOS FRENTE
A VALPARAISO

LA
NOTES
MAYO