

■ Historia del cartel en Puerto Rico

Amparo León Cascón

El presente trabajo plantea una panorámica histórica de la trayectoria seguida por la cartelística portorriqueña desde mediados del siglo XIX a la actualidad, atendiendo a los distintos procedimientos y técnicas tenidos en cuenta en la ejecución de las obras, así como a la nómina de principales creadores definidores de su estética.

This article raises an historical synthesis about posters in Porto Rico since the middle of XIX century from today, studying artistic processes taken into account in their execution and main designers who have created their aesthetic distinctive traits.

Es en fechas cercanas cuando se le está ofreciendo cierta difusión al cartel puertorriqueño, dentro y fuera de las fronteras caribeñas. Cartel al que, en un inicio, se le dotó de una condición social y cultural de marcado carácter popular, y que, paulatinamente, gracias al alto nivel de resolución técnica y estética, se ha ido constituyendo en una de las mayores aportaciones no sólo a la historia del diseño gráfico puertorriqueño sino también a la historia del arte caribeño en general.

Los primeros carteles que aparecen en esta isla, a mediados del siglo XIX, estaban relacionados con la tradición escénica y la musical (ópera, ballet, conciertos de música culta...); donde abigarrados textos de tipografías mezcladas describían, con descarados halagos, la obra anunciada, a los actores, al director o, incluso al público, además de los consabidos datos informativos (itinerario de la obra, reparto y precio de las entradas), acompañados por ciertos adornos como orlas y marcos, y a los que podría denominárseles, más bien, carteles-programas de teatro.

Posteriormente, a finales de los años treinta, se imprimieron carteles serigráficos para acompañar campañas de la Sección de Educación Sanitaria del Departamento de Salud, promociones de películas, exposiciones, libros, actividades culturales y fiestas (carnavales, ferias...) en los que aparecía una pequeña ilustración, pero en los que el texto seguía siendo el principal protagonista. No así en los carteles políticos

LEÓN CASCÓN, Amparo: "Historia del cartel en Puerto Rico", en *Boletín de Arte* n° 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 555-575.

donde aparecía la foto del candidato adornado con los símbolos del Partido de la Unión y el Partido Republicano (fundados en 1914). Los encargados de la elaboración de esta manera de producción visual fueron, en un inicio, artistas plásticos sin una formación específica. Oliver Shaw, Juan Antonio Rosado, José Maduro Aguirre, Ángel Olivera, Rafael María de Soto, Juan de Prey, Julio Martínez y el español Alejandro Sánchez Felipe. Pero no sería hasta fechas próximas a la medianía del siglo XX, y por iniciativa gubernamental, cuando se comenzaron a establecer las bases apropiadas para el desarrollo de un cartel distintivamente portorriqueño.

A pesar de su uniforme continuidad a lo largo de las cinco décadas siguientes, sin embargo, no se puede hablar de una escuela puertorriqueña del cartel. Al menos, no se han detectado pautas ni determinaciones estilísticas en el particular estudio de las obras. Las limitaciones manifestadas corresponden más bien a la naturaleza intrínseca del objeto, que ha impuesto habitualmente el propósito informativo, o la transmisión del mensaje, a las formas de expresión individual de unos artífices comprometidos con un arte capaz de transformar la sociedad en la que vivían (o sobrevivían).

La primera de esas bases para el fomento del cartel fue la creación de un departamento denominado Taller de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Público, dirigida por el fotógrafo Edwin Roskam (Munich, 1903 - 1985, Nueva York)², donde se produjeron carteles destinados a la promoción de las actividades organizadas por esta misma institución. Estaban compuestos por imágenes fácilmente identificables, de contornos definidos y formas simples, de mensajes inequívocos, muy en consonancia con el gusto de sus destinatarios, una población campesina en gran parte analfabeta³. Este departamento derivó en la División de Educación de la Comunidad⁴, DIVEDCO, encargada de desarrollar un programa de educación y concienciación cívica destinado a la organización social (alfabetización, salud, higiene) y a la sistematización política (actividad comunal, formación de líderes). Para ello se valieron de producción fílmica, editorial y cartelística. Tal fue el volumen de

¹ En lo que se refiere al uso y la diferenciación de los términos cartel, afiche y póster en Puerto Rico, se prefiere el vocablo afiche en detrimento del de cartel, que sólo suelen utilizarlo esporádicamente los diseñadores y los artistas plásticos a cuya labor se entregan. Por otra parte, el vocablo póster, aunque se conoce, casi no se emplea, siendo sustituido por las denominaciones valla o afiche, dependiendo del tamaño y la ubicación.

² Edwin Roskam fue fotógrafo de la revista *Life* durante algunas décadas; igualmente, elaboró a finales de la tercera década del siglo diverso material para la Office of War Information, después Farm Security Administration.

³ Analfabetismo que padecía un treinta y cinco por ciento de la población puertorriqueña en 1945, con un nivel medio de escolarización de tercero de educación básica o elemental y un número total de universitarios no superior a cinco mil; y que fue reducida al quince por ciento ya en 1960.

producción que, en 1949, la DIVEDCO decidió fundar una factoría específica dedicada a la impresión, el Taller de Gráfica, que estuvo activo, no sin ciertos altibajos, hasta 1989. Factoría integrada por un taller serigráfico, uno de xilografía y otro de diseño en linóleo. A través del taller serigráfico se inició una larga e importante tradición en el arte puertorriqueño. Hasta ese momento, la serigrafía se había ajustado a la estampación de telas y etiquetas.

Durante esos casi cuarenta años de actividad, el taller de gráfica estuvo dirigido por la norteamericana Irene Delano⁴ (Detroit, 1919 - 1982, San Juan), de 1949 a 1951, por Lorenzo Homar (San Juan, 1913), desde 1952 a 1957, por Rafael Tufiño (San Juan, 1923) en el periodo de tiempo comprendido entre 1957 y 1963, y por Antonio Maldonado (San Juan, 1923) desde 1963 a 1987.

Los afiches y de tarjetas de Navidad (que en muchas ocasiones era el mismo cartel en tamaño reducido) que allí se producían resultaban de sencillo diseño, algunos muy analíticos (FIG 1), todos con ilustraciones reconocibles, de volúmenes nítidos y contornos límpidos (FIG 2) y con poca coloración. Tan sólo cuatro o cinco tintas, debido a que la tirada era muy amplia, alcanzando en algunas ocasiones los siete mil ejemplares. De nuevo, la tipografía intervino como un elemento visual más, pero en esta ocasión, excedió sobradamente a su función textual, adquiriendo un desenlace ciertamente artístico. En cuanto a la iconografía solían auxiliarse de motivos puertorriqueños, lo que podría haberse tachado como autonomista al tratarse de una institución de naturaleza gubernamental. Pero en este sentido, los artistas boricuas, que por otra parte profesaban en su gran mayoría la ideología independentista, parece que no sufrieron ningún tipo de reprobación por parte de la administración, al menos hasta 1969, en el que hubo un cambio de gobierno⁶. Así, prefirieron a los Tres Reyes Magos (FIG 5) y las trullas o las parrandas (grupos de improvisados can-

⁴ La División de Educación de la Comunidad se estableció por Ley número 372 de 1949 de la Asamblea Legislativa. A instancias del entonces Gobernador (anterior Presidente del Senado, D. Luis Muñoz Marín), se decidió transformar el Taller de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Público en la División de Educación de la Comunidad, insertándola en el Departamento de Instrucción Pública. Esta división tenía como fin promover el desarrollo de la población de Puerto Rico. Para ello, se estableció un programa de actuaciones entre las que se encontraba la capacitación de líderes en las comunidades rurales. A los que se les adiestró mediante material educativo de apoyo, en el que se incluían películas —con sus respectivos carteles— manuales, folletos... Este modelo fue importado del Programa de la Works Progress Administration, aplicado con gran éxito en los Estados Unidos a mediados de los años treinta.

⁵ La División de Educación de la Comunidad estuvo dirigida por Fred Whales hasta 1967. Su programa educativo y la unidad editorial por Edwin Roskam, quien fue sustituido por el fotógrafo Jack Delano (Kiev, Ucrania, 1914), quien a su vez dirigía el Taller de Cine. Su esposa Irene Delano hacía lo propio con el taller ejecutor de los carteles serigráficos.

⁶ En 1969 el Partido Nuevo Progresista, pro-estadidad, ganó las elecciones. De hecho 1969 se marca como la fecha de declive de la DIVEDCO para la producción fílmica, editorial y por ende, cartelística.

1. Juan Díaz, cartel para la película *Doña Julia*, 1956, División de Educación de la Comunidad, DIVEDCO, serigrafía. Juan Díaz fue uno de los artistas plásticos que se incorporó al taller colectivo de serigrafía de la División. En este ejemplo se aprecia la influencia de los efectos xilográficos

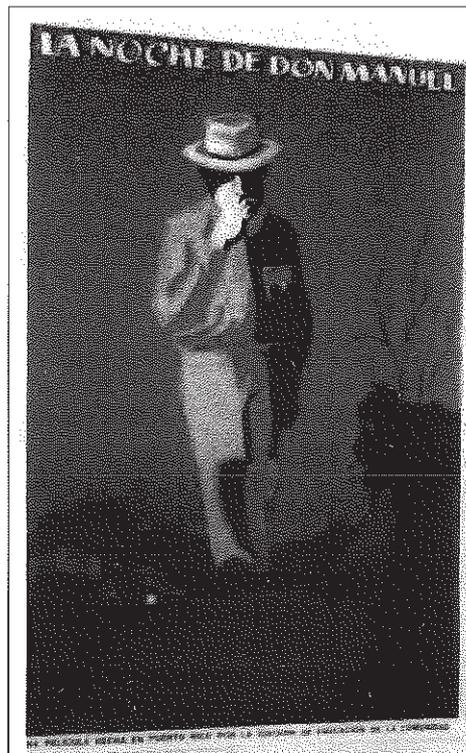


tores de villancicos que van de casa en casa) sobre Papá Noel en las campañas navideñas; a los tradicionales instrumentos como la güira y el cuatro en los temas musicales (FIG 3); a la Virgen de Montserrat, al hombre y al toro intervinientes en el "Milagro de los hormigueros" ⁷, así como a otras imágenes de la imaginería popular. Con respecto a la Epifanía, tanto el programa de Navidad como las felicitaciones y la celebración del año nuevo compondrían una constante en la gráfica del taller de la División de Educación de la Comunidad, pero en las décadas siguientes se secularizan. El paisaje rural y urbano (FIG 4) de la isla, los arquetipos étnicos autóctonos y las personalidades propias eran parte también del repertorio reproducido.

Así pues, en este decenio que dio pie al medio siglo, se proporcionó una transformación abierta por el popularismo y por la modernización industrial, en la que el cartel sirvió como consolidación de motivos iconográficos y de imágenes distintivas en proyectos educativos y políticos destinados a una sociedad que cambiaba drásticamente y que se hacía cada vez más urbana.

⁷ Reza la leyenda *Había más de un siglo fundó la ermita. La dotó y la proveyó de alhajas y ornamentos. Y colocó en ella a Nuestra Señora de la Montserrat. En reconocimiento de haberlo librado milagrosamente de la embestida de un toro muy fiero.*

2. Rafael Tufiño, cartel para la película *La noche de Don Manuel*, 1963, DIVEDCO, serigrafía. La figura humana de rotundos volúmenes es una constante del diseño de este maestro de cartelistas. Su resolución plana, sin embargo, corresponde a uno de sus dos estilos, el más gráfico. Fuertemente influenciado por la estética cincuentista, el horizonte bajo, la perspectiva profunda, el tono azul nocturno, otorgan cierto halo de misterio y de silencio a la obra



Los responsables de ello fueron los que conformarían la segunda generación de diseñadores. Los pioneros José Meléndez Contreras⁸

(FIG 3), Juan Díaz (FIG 1), y el también impresor Manuel Hernández Acevedo (FIG 4); y algún tiempo después, Antonio Maldonado e Isabel Bernal (incorporados a este taller en 1957) (FIG 6); y, como colaboradores habituales, Julio Rosado del Valle, Eduardo Vera Cortés (FIG 5), Carlos Raquel Rivera y Carlos Osorio⁹ y Norberto.

Lorenzo Homar (FIG 8), y Rafael Tufiño (FIG 2, 10), son dos grandes figuras de la plástica y del diseño gráfico de este país. Rafael Tufiño posee un estilo ecléctico, camaleónico, capaz de absorber y verter en cada una de sus obras la condensación de las corrientes de vanguardia; pudiendo pendular desde lo puramente pictórico —dejando incluso huella de impacto—, hasta lo más escuetamente plano —quizá como herencia de su época como rotulista—, su afán por acoplarse convenientemente al tema del cartel.

⁸ Eduardo Vera Cortés (1926), fue el diseñador más constante en la División de Educación de la Comunidad, realizando un número total de sesenta y cinco de carteles e ilustrando libros para la misma desde 1949 a 1989.

⁹ Carlos Osorio y Carlos Raquel Rivera trabajaron desde 1954 a 1964 en el taller, produciendo, aquel un total de doce afiches, y Rivera veinticuatro (labor repartida con el Instituto de Cultura Puertorriqueña).



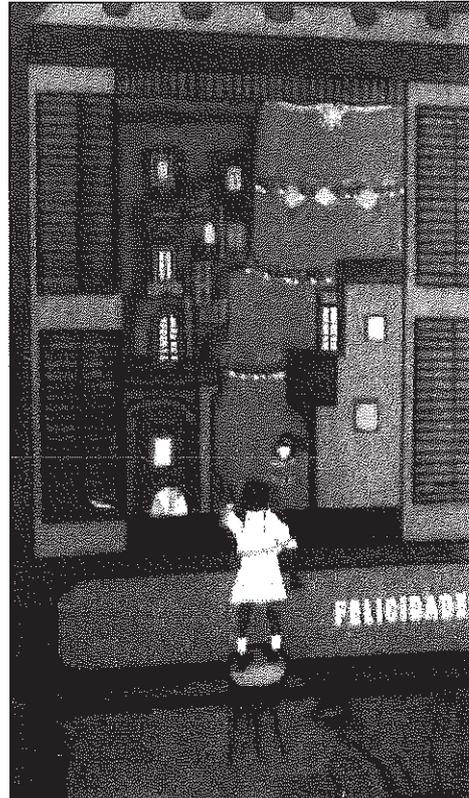
3. José Meléndez Contreras, *Felicidades*, 1968, DIVEDCO, serigrafía. La inclusión de prototipos mulatos, de los instrumentos musicales populares isleños así como los de los edificios reconocibles- la primera sede de la División - son utilizados como signos de afirmación nacional

Por otro lado, a Lorenzo Homar se le debe no sólo la consolidación de una multiplicidad de centros de función artística, sino también su persistente labor docente, y la inquietud hacia el ensayo de las técnicas artísticas. Pero, sobre todo, la profundización en la conformación de la letra, capaz de transmitir la informalidad de lo popular, la vehemencia de lo personal o la solemnidad de la mecánica tipográfica.

De manera global y progresiva, la temática del cartel puertorriqueño fue sufriendo un giro hacia lo cultural, como se puede apreciar en los realizados en el Centro de Arte Puertorriqueño y en Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña; y más tarde, en los talleres gráficos de la Universidad de Puerto Rico y en el de la Escuela de Artes Plásticas.

El Centro de Arte Puertorriqueño fue una tentativa de Antonio Torres Martínó (Ponce, 1916), Félix Rodríguez Báez (Cayey, 1929), Lorenzo Homar y Rafael Tufiño por constituir un lugar de reunión para artistas (colaboraban también Alfonso Arana, Carlos Marichal, Fernando Monserrate...), un medio de formación en las técnicas de estampación y de divulgación del arte puertorriqueño. En la sala dedicada ex profeso a exposiciones se exhibieron dos portafolios reproducidos en sus talleres. El primero, en 1951, titulado *La estampa puertorriqueña* - dedicado a la capital, con diez xilo-

4. Manuel Hernández Acevedo, *Felicidades*, 1970, DIVEDCO, serigrafía. El paisaje urbano de San Juan fue también uno de los temas escogidos para reivindicar lo nacional. Obsérvense los balcones volados tan propios de la zona antigua y también un bloque de pisos de principios de siglo representados de manera confusa, sin preocupación perspectíva ni claridad expositiva, quizá como reclama del estilo popular

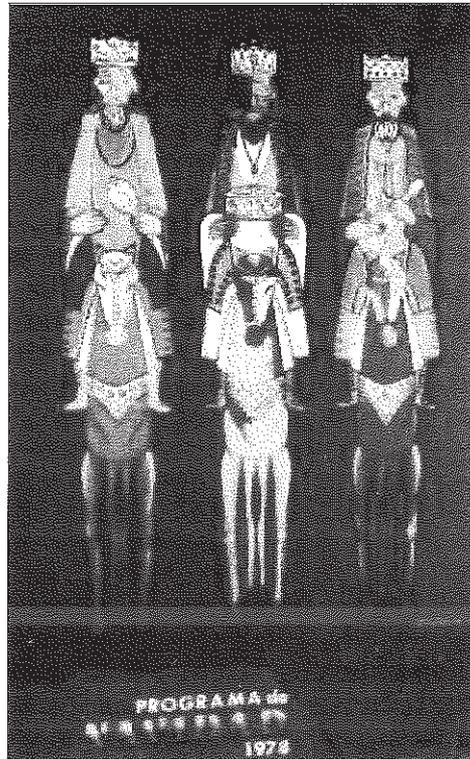


graffias de Lorenzo Homar, Juan Díaz, Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera, Eduardo Vera, Figueroa, Paco Palacios, Luis Muñoz, y con un precio simbólico de ocho dólares. El segundo, serigráfico, bautizado como *La estampa de San Juan*, de 1955, cuando esta entidad se encontraba ya en franco declive.

En ese año se estableció el Taller de Artes Gráficas en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, aunque no se institucionalizó como taller-escuela hasta que Lorenzo Homar¹⁰ se hiciera cargo de él, en 1957. En él se fraguó la madurez del cartel puertorriqueño y se forjó la tercera generación de cartelistas. Que, ingresando como aprendices, iban ascendiendo a los puestos de asistente, técnico de impresión, artista-diseñador y, sólo unos cuantos, al de docente o al de director como José Rosa, quien optó a este cargo en 1973.

¹⁰ Lorenzo Homar dirigió este taller de gráfica hasta 1973, el escultor español Francisco Vázquez Díaz, Compostela, se hizo cargo del Taller de Escultura desde 1957; el Taller de Vitral fue organizado por el holandés Arnaldo Maas, el de Mosaico, el pintor Rafael Ríos Rey, y el de Cerámica Amadeo Benel.

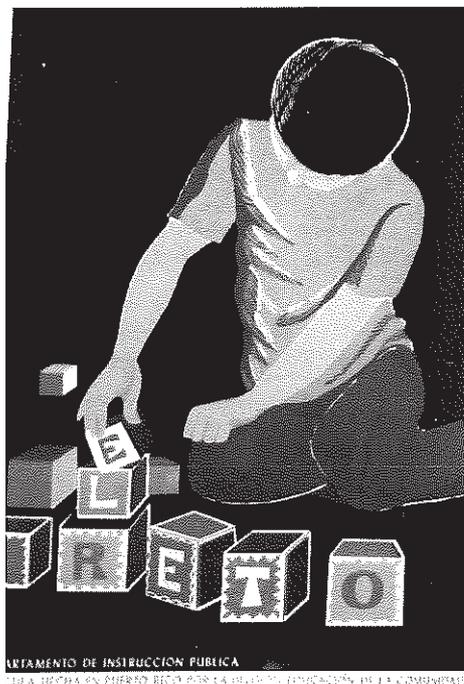
5. Eduardo Vera Cortés, *Programa de Navidad, 1978, DIVEDCO, serigrafía. Los Tres Reyes Magos y el resto del repertorio católico navideño fueron incluidos como iconografía tradicional en el diseño cartelístico portorriqueño. En este, la composición simétrica y vertical y el infrecuente encuadre frontal le confirieren a esta composición un alto grado de originalidad*



Instruidos en un comienzo por Rafael Tufiño, por Avilio Cañigas y por Lorenzo Homar; José Alicea (San Juan, 1928), Luis Cañigas (San Juan, 1934), el ya mencionado aprendiz de origen español Francisco Rodón (matriculado en 1960, a la edad de veintiséis años) y Antonio Martorell (quien se inscribió en 1963) supieron conjugar la forma de expresión personal con la legibilidad del mensaje. Mensajes que resultaban mucho menos delicados que los de corte social o político, al tratarse del anuncio de exposiciones de arte, conciertos, ballet, representaciones teatrales, concursos y ferias de artesanía, además de la celebración de efemérides organizadas bien por el propio instituto bien por otras entidades humanísticas con las que se colaboraba de manera no retributiva. Quizá por ello, en las obras procedentes de este estudio se observe un mayor atrevimiento experimental, con una mayor amplitud en la gama tonal, más efectos plásticos y más variabilidad de texturas.

Con un tiraje reducido, de trescientos a quinientos ejemplares (excepcionalmente se extendía a los siete mil como en la difusión de concursos o la celebración de efemérides), no había restricciones en el número de tintas, por lo que solían rondar entre la decena y la quincena. Consecuencia de lo cual, el póster se mostraba mucho más plástico, más sofisticado en el color y más complejo en la resolución estética y técnica que las manufacturas anteriores y posteriores.

6. Isabel Bernal, cartel para la película *El reto*, División de Educación de la Comunidad, San Juan, serigrafía. Isabel Bernal ingresó en este taller gráfico en 1957, siendo la única mujer del grupo hasta su jubilación, alrededor de 1985

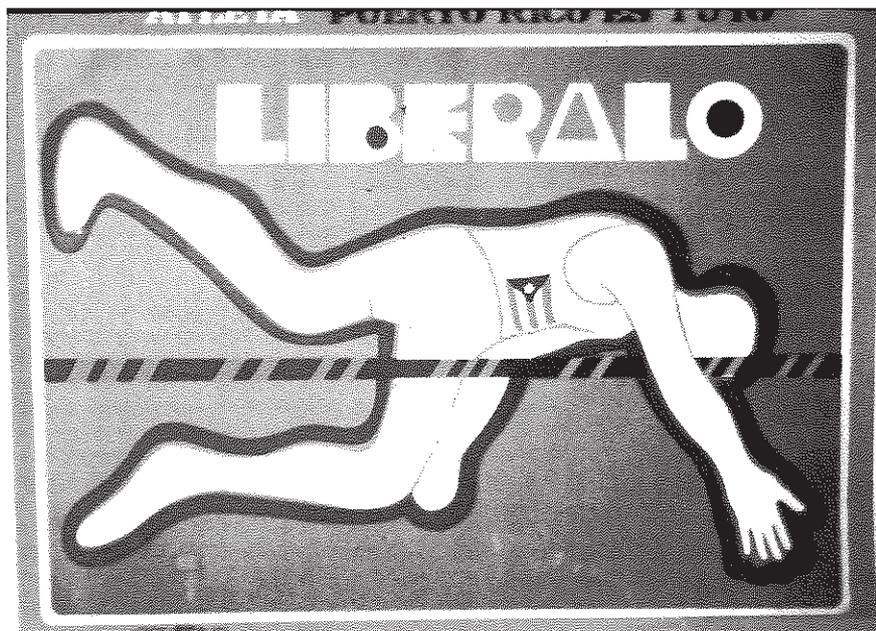


DEPARTAMENTO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
 "UNA HECHA EN PUERTO RICO POR LA DIVISION DE EDUCACION DE LA COMUNIDAD"

Distintivos que se mantuvieron hasta bien entrados los años setenta, en que la demanda era muy superior al número de diseñadores (que eran sólo tres, José Rosa, Luis Alonso y Jesús Cardona), quienes además de diseñar tenían que desempeñar tareas de corte e impresión. A partir de ese momento, y con el fin de agilizar el trabajo, las tintas se redujeron a tres o cuatro, y se disminuyó también el tamaño del papel a 53 x 35 centímetros (cuando lo habitual había sido 61 x 46 centímetros) restándole la prestancia y el lujo característicos hasta entonces. En este sentido se llegó a dimensiones un tanto extremas, como los 45 x 19 centímetros que midió el cartel para el *Décimo Congreso de los fabricantes de instrumentos musicales* de 1978, realizado por Luis Alonso.

De hecho, para dar un servicio efectivo y adecuado, a partir de esas fechas, los carteles destinados a promocionar exposiciones y obras o festivales de teatro, se comisionaban a artistas que trabajaban de manera independiente. Como Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Isabel Bernal, Ángel Casiano, David Goitia (San Juan, 1932), Rafael Rivera Rosa, Nelson Sambolín (Salinas, 1944), Eduardo Vera Cortés, José Alicea¹¹, y el mismo Luis Alonso, entre otros. Quizá por ello y por las nuevas

¹¹ José Alicea estableció un taller de rótulos en Ponce, más tarde se trasladó a San Juan donde ingresó en el Instituto de Cultura, siendo asistente del propio Homar. En 1963 se independizó.

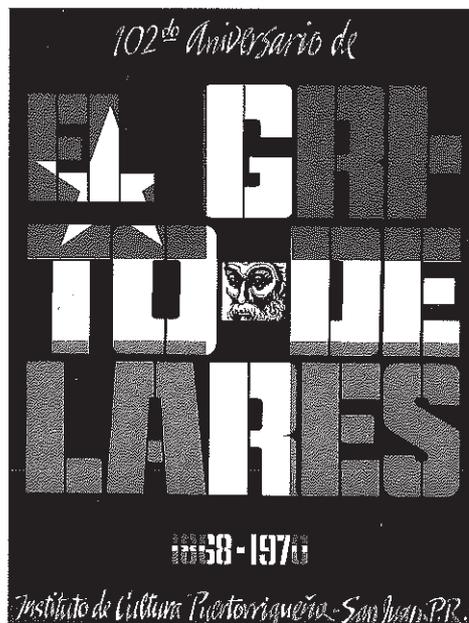


7. Rafael Rivera Rosa, *Atleta, Puerto Rico es tuyo, libéralo*, 1970, Taller Bija, serigrafía. Esta invitación a la independencia se editó en un número desacostumbrado de quinientos ejemplares, en los que se varió el color del fondo ocre al azul o al verde

directrices que había tomado el taller, la producción se apropió de carices más individualistas, predominando la subjetividad plástica a la objetividad del mensaje, contrariamente a lo había instruido el maestro Lorenzo Homar. Considerando como ejemplos a José Rosa y Luis Alonso, los dos diseñadores con más obra en esas décadas, se repara en cómo enfatizaron el carácter personal de la letra incluso hasta hacerla ilegible.

José Rosa Castellanos (San Juan, 1939) sigue conservando un especial sentido del humor que aplica en sus obras, algunas de las cuales parece que padecieran horror vacui de tanta sobrecargada decoración y caligrafía frangiendo márgenes y colmándolo todo; como en los dedicados al refranero popular, motivo constante de este autor. Contrasta con la obra de Luis Alonso (FIG 9, 11), cuyo estilo versátil y ecléctico, va evolucionando desde la sencillez formal de sus obras iniciales a creaciones complejas en lo conceptual. Compuestas por analíticas metáforas visuales, en ocasiones resultan de difícil deducción, al inspirarse en la poesía, en la subjetividad o en complicadas asociaciones.

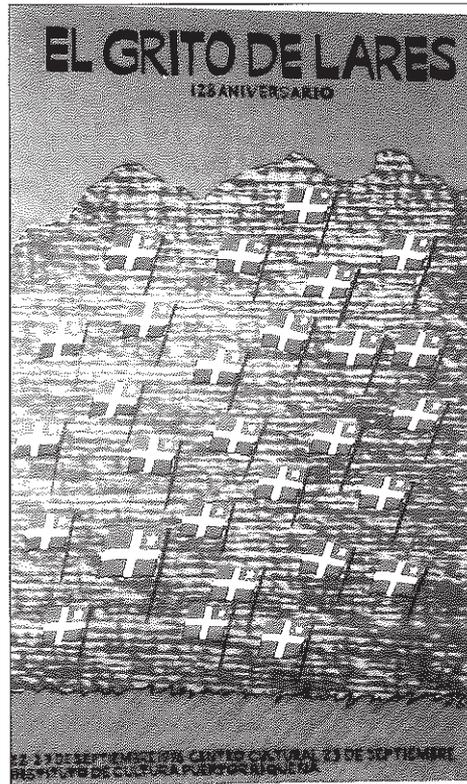
8 Lorenzo Homar, *El grito de Lares, 102 aniversario, 1970, impreso en el taller Bija, serigrafía para el Instituto de Cultura Puertorriqueña. El tamaño descomunal de las letras hace que adquieran un valor más allá de lo textual, estableciendo tanto el contenido como la forma del al cartel*



Paralelamente, también en la década de los años setenta, y debido a la incursión de los jóvenes a la práctica serigráfica, se establece una nueva corriente argumental: la de protesta política. Fundamentalmente desde el Taller Alacrán y el Taller Bija, donde se atrevieron con motivos como la Independencia de Puerto Rico¹², la oposición a la Guerra del Vietnam, la discrepancia con servicio militar obligatorio (lo que les costó la inclusión en la cárcel), la disconformidad con la presencia militar marítima de los Estados Unidos, el consumismo irracional, la defensa ecológica, la liberación femenina, el alegato democrático y toda la salvaguardia de los perdidos valores humanitarios. La clandestinidad a la que abocaba la ilegalidad de estos talleres provocaba la espontaneidad, lo gestual y un carácter más contemporáneo que los afiches de la anterior generación. Este carácter independiente marcará también el resultado estético, ya que debido a la limitación del presupuesto se vieron obligados a emplear menos tintas, y a extraer los máximos recursos expresivos a la base en negro. Resultando así carteles más ahorrativos en el color y, consecuentemente de un efecto más plano, que recuerdan a los cubanos. El texto llegó a formar parte de la estructura orgánica, siempre intentando mantener el equilibrio entre su forma y su contenido. Contenido muchas veces irónico, sugerido por el doble sentido de las ale-

¹² En su extremo más pronunciado estaban Los Comandos Armados de Liberación, el Movimiento Independentista Revolucionario Armado y el Movimiento Pro-Independencia (germen del Partido Socialista Puertorriqueño), y como voz el periódico *Claridad*. Sociedades que causaron una polarización ideológica, aún presente.

9 *Sin firma (atribuible a Luis Alonso), El grito de lares, 120 aniversario, 1996, Instituto de Cultura Puertorriqueña, serigrafía. El efecto de pastel en la serigrafía, la compartimentación del espacio en franjas, la licencia de voltear la bandera ondeante de Puerto Rico, el color caliente de cielo, tierra y en la bandera reiterada y la letra de nueva creación son características estilísticas propias de Luis Alonso*

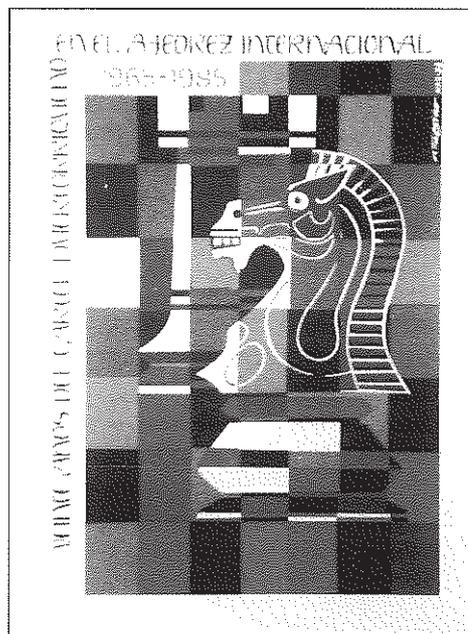


gorías populares, de las propias figuraciones, así como de la inversión de los signos a los que atacaba este "cartel rebelde".

El taller Alacrán fue fundado por Antonio Martorell (Cayey, 1939) en 1967, con un sistema de trabajo colectivo. En el que colaboraron José Charrón, conocido como Pucho, Ida Collazo, Carmelo Sobrino, sobrenombre de Carmelo Martínez, William Rodríguez, y los que comenzaron allí su trabajo como aprendices, Jorge David Vázquez, más nombrado como Peñón, Agustín Figueroa, Norma Conover, Elba Montalvo y Ricardo Negrón, Fernando Ascanio, Gilberto Citrón, Edilberto González y Rodolfo Valentín, entre otros. Antonio Martorell se fijó como meta la popularización del cartel no sólo rebajando su coste para su fácil adquisición, sino también abarcando motivos habituales, el realismo en la representación, los colores brillantes y el texto hecho a mano, en los que primaba el contenido —de crítica social y política— sobre la forma. Para lo cual experimentó múltiples posibilidades técnicas —el empleo de tan sólo dos tintas o del papel estraza como soporte— algunas de las cuales implicaban privar de limpieza a la impresión.

Los principales inductores del Taller Bija, Rafael Rivera Rosa y Nelson Sambolín, se dedicaron en un inicio a la impresión de obra política disidente. Carácter que acompañaba también a las que produjeron Luis Maisonet, Luis Figueroa, Luis Alonso y Lorenzo Homar. Divulgadas en ediciones entre doscientos y trescientos ejemplares,

10 *Rafael Tuffiño, Veinte años del cartel puertorriqueño en el ajedrez internacional, 1965-1985, 1986, Federación de Ajedrez de Puerto Rico, serigrafía. La figura del caballo logra todo el protagonismo en esta variante suprematista del clásico tablero*

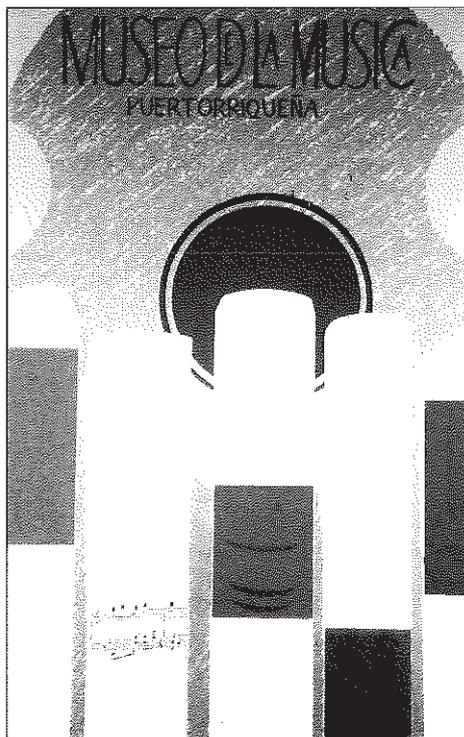


iban cargadas de metáforas simbólicas, algunas tan sintéticas que llegaban a la abstracción, como ya hicieran con cierta anterioridad los artífices cubanos.

Rafael Rivera Rosa y Nelson Sambolín participaron en la configuración de estas características estilísticas, no obstante, ambos se decantaron más hacia la experimentación con la fotoserigrafía, con la letra y con la actualización iconográfica. Rafael Rivera Rosa investigó también sobre las formas geométricas puras y sobre el color en la ilustración y en el letrismo, al que adaptaba armónicamente. Un ejemplo de ello es su cartel *Atleta, Puerto Rico es tuyo, libéralo*, (Fig 7) que fue impreso con tres fondos diferentes, verde, azul y rojo. En este cartel, como en los que realizara en esta época, Rafael Rivera Rosa, se vio obligado a emplearlo por falta de medios (Taona, 1970). De aquella práctica dedujo la utilidad de este soporte, por lo que ahora lo prefiere por ser uno de los que mejor resiste la humedad, la luz y los deterioros propios del paso del tiempo. Aplicándole también xilografía e infografía, que es a lo que se dedica ahora.

Desde que Antonio Maldonado tomara la dirección del Taller Bija en 1975 se percibe un cambio en la temática y en el estilo de las obras producidas en él. Los artistas independientes acudían al taller para reproducir sus propias obras (ante la imposibilidad de montar su propio taller o de estamparlos ya en las dependencias gubernamentales) o las que les comisionaban instituciones culturales como la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, el Festival Casals, la Editorial Universitaria, y anualmente la Federación Puertorriqueña de Ajedrez para el anuncio de sus

11 Sin firma (atribuible a Luis Alonso), Museo de la música, 1996, Instituto de Cultura Puertorriqueña, serigrafía. La defragmentación de la composición en planos, el traspaso de las calidades del pastel al tamiz, el empleo del papel como un color más, la simplificación de las formas de la guitarra y los libros, la creación de metáforas visuales y, sobre todo la estampación de una letra propia, alejadas de los tipos mecánicos, indican que su artífice es Luis Alonso; uno de los artífices que ha sabido compendiar todos los logros expresivos y técnicos de la evolución del cartel en Puerto Rico

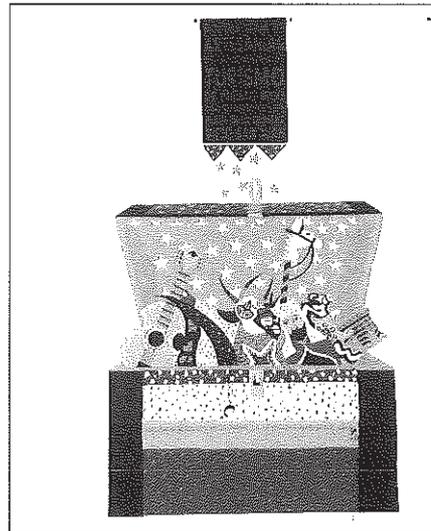


Olimpiadas (FIG 10). Incluso entre 1983 hasta 1986, el entonces único diseñador en nómina del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Luis Alonso, estuvo desarrollando los carteles programáticos de éste en el Taller Bija, junto a diseñadores de la talla de Rafael Tufiño y Antonio Maldonado, de los que se dejó influir; por ejemplo, en el mayor tamaño del soporte (hasta entonces Luis Alonso había acomodado su obra al cartel de menor tamaño usual en América, alrededor de 53.3 x 35.5 cm.) y en el notable aprovechamiento de las posibilidades serigráficas.

Los talleres gráficos del Departamento de Arte, del Departamento de Actividades Culturales, del Centro de Investigaciones Sociales o del Museo de Arte, Antropología e Historia, dependientes todos de la Universidad de Puerto Rico, funcionaron intermitentemente desde 1960, estampando carteles y tarjetas de navidad. Estos afiches estaban destinados exclusivamente a difundir las actividades musicales, teatrales o plásticas en el recinto académico, por lo que el número de reproducciones no solía sobrepasar la centena.

El taller de Actividades Culturales y Programa, instaurado en 1968, ha contado con fondos discontinuamente, y así ha funcionado. Su diseñador principal, Nelson Sambolín, impartió docencia al propio Luis Alonso, a Joaquín Reyes, Wilfredo

12 Nelson Sambolín, *Décima feria de artesanía, 1996, Compañía de Turismo, serigrafía. Motivos reiterados en este tipo de carteles - máscaras carnavalescas de diablo cojuelo, instrumentos musicales, cerámica taína...- pero con un halo mágico, en una composición altamente decorativa. Sambolín suele utilizar el blanco del papel como si fuera un color, destacando así mucho más las figuras*



Chiesa, Fernando Bueso, Roberto Tort Solá, Juan Álvarez O'Neill y Yolanda Pastrana. Aunque también trabajaron para este taller Carlos Marichal¹³, Luis Abraham Ortiz y Luis Maisonet.

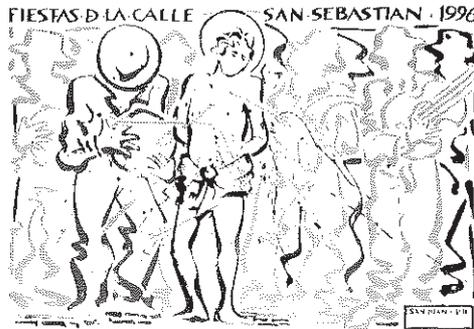
Sambolín siempre se ha caracterizado por la innovación permanente. Ha utilizado el blanco como un color más y el espacio externo como determinante en la imagen. Incluso ha llegado a diseñar "otras formas" de ver el cartel, una de ellas invertida, otra en braille.

Se han hallado múltiples referencias a los carteles uniejemplares realizados en acrílico y témpera sobre cartón de este autor. También del español Carlos Marichal para esta misma entidad; como ya hicieran Lorenzo Homar y Antonio Martorell para otras instituciones. Pero como es lógico suponer no han perdurado hasta nuestros días.

Nelson Sambolín empleó también el papel estraza (en el cartel *Andrés Jiménez*, 1985) y el papel de copia esmerilado (*Taller de histriones*, 1981) como base de experimentación artística. Este mismo, denominado también papel mylar, lo empleó

¹³ Carlos Marichal elaboró más de medio centenar de carteles para anunciar obras cinematográficas y conciertos en el taller del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad, con un claro predominio de la línea sobre el color. Luis Abraham Ortiz fue instruido por Lorenzo Homar, del que fue asistente. En el taller universitario ingresó en 1970, como impresor y diseñador, realizando cuarenta y siete carteles; trabajó también en el Taller Lao. Luis Maisonet ejecutó desde 1917 a 1981 veinticinco para este departamento, aunque su mayor producción, cincuenta y dos, se la comisionó el Instituto.

13. Nelson Sambolín, *Fiestas de la calle San Sebastián, 1996, serigrafía. Este camaleónico autor es uno de los pocos diseñadores gráficos dedicados hoy día al cartel en Puerto Rico. Este cartel está firmado y numerado 34/100*



Lorenzo Homar como solución a su preocupación por la conservación de la obra impresa en el Trópico.

Nelson Sambolín también utilizó la reproducción fotolitografiada, técnica habitual para la reproducción de carteles en esta institución, para lo cual se empleaba la imprenta del Departamento de Instrucción Pública, destinada a la edición de libros.

No obstante, a finales de la séptima década del siglo, en Puerto Rico se padeció una burocratización excesiva en la administración estatal, que ralentizó y estancó la producción del diseño gráfico. Lo que sumado a la decadencia mundial del cartel debida, entre otras causas, a la expansión de los nuevos medios de promoción (el cine y la televisión) y de técnicas más rápidas y económicas de impresión (el offset) provocó cierta crisis cuantitativa y cualitativa del afiche.

El taller de la División de Educación de la Comunidad daría sus últimos coletazos en los albores de la octava década del siglo, desapareciendo definitivamente en 1989. Al igual que parecía darlos el del Instituto de Cultura Puertorriqueña a partir de la implantación del Programa de Artes Plásticas (1976)¹⁴. Ambos coincidían en una baja productividad (inferior a la acordada, cuatro carteles mensuales) y en una desmotivación de los artífices (al ser sometidos al control gubernamental en los temas, la estructuración de las tareas, la prohibición de las visitas al taller...). Diseñadores que, por otra parte, eran escasos para las comisiones de las entidades culturales independientes con las que se colaboraba.

¹⁴ El Partido Nuevo Progresista gobernó de 1968 a 1972 y de 1976 a 1984, cuatrienios en los que intentó eliminar la autonomía del Instituto adscribiéndolo a la Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura, lo que despertó un malestar general entre intelectuales y artistas, la renuncia del Director Ejecutivo del Instituto, Luis Manuel Rodríguez Morales y su sustitución por Leticia del Rosario, de ideología universalista.

El Centro Nacional de las Artes, creado en 1974 y dirigido por el artista Carlos Irizarry, no contó con una significativa producción de su cartelista Joaquín Mercado (San Juan, 1940), al cerrar apresuradamente por cuestiones políticas.

De esta manera, en la octava década del siglo XXI, estaban activos en la isla, los cartelistas José Rosa, Isaac Novoa, Analida Burgos (1949) y Ángel Vega, quien fue relevado por Luis Alonso y Jesús Cardona en el taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Y en el Centro de Investigaciones Sociales, su único director-diseñador desde que se fundara en 1969, Rafael Rivera Rosa. De manera independiente, trabajaban entonces Lorenzo Homar, Antonio Martorell, José Alicea y el propio Rafael Tufiño. Efraín López Díaz, un afamado publicista conocido como Lopito, también se dedicaba en estos años a la producción de carteles serigráficos de corte cultural, alcanzando la centena, pero sin cobrar retribución alguna.

En cuanto a los años noventa, los artífices de los que se pueden encontrar más referencias y obras son Luis Alonso (FIG 11) y Nelson Sambolín, también esporádicamente Antonio Maldonado, José Meléndez Contreras y Antonio Martorell, quien reside casi permanentemente en Estados Unidos. Entre los solicitantes, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Casa del Libro, y otras instituciones como el Colegio Universitario Metropolitano, el Partido Socialista Puertorriqueño, el Instituto Puertorriqueño de Derechos Civiles, los grupos culturales autónomos...

De lo que se deduce que las modalidades de carteles más habituales en la actualidad en Puerto Rico son el cultural y el social. En la actualidad el afiche isleño es un mecanismo de prestigio, un instrumento para proyección del artista, mucho mayor si la reproducción de su obra es múltiple y obligada, ya que nadie puede escapar de un lugar común, de la agresión o no-agresión visual. Y más aún en los últimos tiempos en los que el cartel responde a la necesidad de expresión artística, de comunicación de una idea propia, más que de un mensaje comisionado.

En referencia a esto, pero en el contexto privado, el cartel lleva tiempo ocupando un espacio propio, el que antes se le dedicaba a imágenes familiares, religiosas o políticas. Un espacio visualmente cotidiano y provocador del sentimiento de apropiación colectiva de la belleza.

En cuanto a la función del cartel cultural, esta ha venido derivándose de su objetivo sustancial —el de promover el disfrute y la diversión de tipo intelectual y estético a través de la asistencia a exposiciones, espectáculos (cine, teatro, conciertos, ópera...) y otras actividades de índole artística y formativa—, al de convertirse en un mecanismo de prestigio y un objeto de afición puramente estética. Perdiendo, en gran parte, su valor transmisor de información.

Tanto es así que en muchas ocasiones se han llegado a distribuir tras haber sobrevenido el acontecimiento al que estaban destinados a promover. Otras, ni tan

siquiera han circulado, quedándose en almacén para su posterior inclusión en carpetas; y más aún después de que la atención de la crítica les otorgase cierto renombre en el ámbito isleño y en el foráneo. Tal circunstancia ha provocado que muchos sean los artífices que firman cada ejemplar, pues son conscientes del objetivo final de su obra, servir como evidencia del acervo cultural, de rememoración, con cierto carácter de exclusividad. Con ello se traiciona, en cierta medida, el carácter público del cartel, y aún más cuando las ediciones no tienen más propósito que el de la venta. Y a un elevado coste, ya que se suele pagar al artista entre mil y dos mil dólares, incluyendo el diseño y la producción de cien ejemplares serigrafiados.

La temática del cartel puertorriqueño actual ronda los motivos ya tradicionales, tales como *El grito de Lares*¹⁵. Cuando se refieren a este tema, en la mayoría de los casos se aprovecha la riqueza colorística de la bandera, históricamente blandida por los partidarios de la independencia puertorriqueña. En las ilustraciones que aquí se muestran su uso es divergente. En el cartel de 1970 (FIG 8) se utiliza como relleno de las letras que son las que crean la composición, forma y contenido se disponen horizontalmente de una manera muy impactante (que recuerdan al cubano René Mederos). En el cartel de 1996 (FIG 9) se repite con la imagen invertida dispersándose horizontalmente, creando una escena que ahonda en el significado del hecho histórico, al otorgarle un vigor aparentemente ingenuo. La apropiada significación de los planos, de las líneas rectas invadiendo el encuadre, la ausencia de perspectiva, la personalidad de la letra, los efectos en la textura del fondo montañoso y del terraplén del primer plano, así como el de las alambradas naranjas sobre el cielo fucsia hacen que este cartel pueda atribuirse a la mano de Luis Alonso.

Las ferias (de la caña, de la piña, del café, del aguacate, avícolas, del tejido, de la máscara, del güiro, de la trulla, del indígena), las fiestas navideñas (FIG 3, 4, 5) y los locales, los carnavales (los de Ponce, y San Juan, los más célebres), la artesanía popular, los concursos, los festivales de música, de danza folklórica, algunos instituidos ya en los años sesenta, han sido temas constantes en la gráfica isleña. En muchas ocasiones se han reiterado hasta la saciedad los motivos representativos de los mismos, tales como las máscaras carnavalescas de diablo cojuelo, los instrumentos musicales, los Reyes Magos, la Virgen y el niño, la flora y la fauna autóctonas, la cerámica, los textiles, la tambora o el traje folklórico para la representación del baile popular. Pero no fue sino hasta la encomienda de los mismos a Nelson Sambolín cuando han ido adquiriendo un extraordinario y original carácter (FIG 12).

El desarrollo de actividades musicales en eventos nacionales e internacionales ha propiciado la creación de proclamas de lo puertorriqueño, como las que se

¹⁵ El Grito de Lares fue un acontecimiento acaecido en 1876 en el que un grupo de puertorriqueños reivindicó la independencia de su país con respecto a España. Por sus connotaciones ha sido utilizado con referencia a Estados Unidos.

14. Nelson Sambolín, 20
*Festival de Bomba y Plena,
 1993, serigrafía. La falda del
 traje típico el que desempeña
 la función de telón*

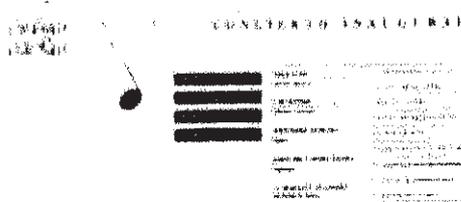


dedican a la danza folklórica bomba y plena. Nelson Sambolín ha sabido realizar este tema con personalidad y sin repetir uno solo de los elementos. Luis Alonso, sin embargo, es más tradicional a la hora de elegir las imágenes, pero no así en el tratamiento serigráfico.

San Sebastián (FIG 13), una de las fiestas más representativas y esperadas del Viejo San Juan, es otra de las fechas que requiere de gráfica conmemorativa. En esta ocasión Nelson Sambolín lo resuelve de manera sencilla, recurriendo al expresionismo de la línea, a modo de serpentina, para dar la misma sensación de multitud y festividad, sin perder la referencia iconológica del protagonista de esas fechas, al que sitúa en escala humana y en el mismo nivel que los músicos y el tumulto.

En este recorrido no se quiere dejar de nombrar a otros diseñadores puertorriqueños aunque su obra no halla trascendido tanto como la de los ya mencionados. Entre ellos se encuentran Analida Burgos, quien realizó veintitrés carteles para el Instituto de Cultura Puertorriqueña, Sixto Cotto (nacido en 1955), a cuyo taller ya hemos aludido, fue el creador de cuarenta carteles para el Instituto de Cultura Puertorriqueña e impresor de los carteles de José Alicea; Jesús Cardóniz (1950) autor de una treintena de afiches para varias instituciones. Salvador López de Azua (1947), creador de veintiocho afiches para la Galería Campeche, el Ateneo de Puerto Rico y el Taller Alacrán. Alberto Ortiz Collazo, diseñador de setenta y dos

15. *Abner Gutiérrez, cartel de concierto, 1981, Universidad Interamericana de Puerto Rico. Las notas van encajando sucesivamente en el espacio - y en el tiempo*



pósters para la Universidad de Puerto Rico. Rafael Rivera García, treinta para varias instituciones, pero en su mayoría para la Universidad de Puerto Rico y Lysette Rosado (1955) quien tiene en su haber la producción veinte carteles, ejecutados en su propio taller. También los realizados por otro diseñador, Abner Gutiérrez (194-), cuyo talento le ha permitido la diversificación y la flexibilización de su talento (FIG 15) y la dirección artística de otros diseñadores gráficos más jóvenes como Joanne Hus y Mayra Maldonado. También destaca Brenda Serrano, que aplica el cartel en el ámbito publicitario (FIG 16).



Es indudable que, al igual que el otros medios de carácter meramente visual tales como la fotografía, la imagen informática o el cine mudo, el cartel haya adquirido a lo largo de su historia en Puerto Rico una triple función derivada de su desempeño como manifestación cultural (independientemente del polémico establecimiento de lo puramente industrial y lo artístico, lo eficaz y lo estético...), como medio de expresión y como documento fidedigno de la historia.

Atendiendo a la identificación del mensaje, al grupo socio-político que los comisiona y a la intención que sustentan, es decir, a las categorías de comercial (publicitario), propagandístico (en sus dos vertientes, social y política), cultural y el privado, el afiche portorriqueño ha ido variando su principal propósito.

Si en un principio, como ya se ha indicado, asumió una labor educativa y social desde que en 1946 se instalara el primer taller gubernamental, y sin ninguna connotación política integracionista; sin embargo, más tarde, a mediados de los años

16. Brenda Serrano, cartel para la campaña del programa "Desde otro punto de vista", emisora de radio "WKAQ, Radio Reloj, 589 AM", offset. Se puede leer "De una a tres de la tarde este hombre confesará sus secretos de belleza". Impactante campaña basada en asociaciones de conceptos a géneros no habituales, con sentido del humor y sencillez de imágenes y elementos



sesenta, serían los talleres independientes los que si hiciesen del afiche un instrumento de crítica política, contra el gobierno de los Estados Unidos. Del mismo modo, hace ya algún tiempo que no es un medio habitual para publicidad comercial; a excepción de la potente industria farmacéutica (Floriben), con muy poco sentido estético, y de algunas campañas muy concretas, de entidades bancarias o emisoras de radio (FIG 16), ya que los publicistas no acostumbran a utilizar el cartel como media; prefieren valerse de medios más poderosos como la televisión y la prensa diaria. En cuanto al cartel cultural ya se ha observado como se ha ido acercando a las consideraciones de la obra plástica, olvidando, muchas veces, su naturaleza de medio de comunicación.

Como conclusión, se puede determinar que la creciente consideración por parte tanto de las instituciones ordenantes —desde las de carácter estatal hasta las de naturaleza popular—, como de los mismos artífices y del público han provocado que asciendan la valoración estética y la plasticidad del cartel puertorriqueño, con el subsiguiente celo técnico. Hasta el punto de que es objeto de exposiciones museísticas (las paralelas a la Bienal Internacional de Grabado de Puerto Rico y las promovidas dentro y fuera de las fronteras por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Universidad, el Ateneo...) y finalidad de concursos (Semana de Arte puertorriqueño, organizada por la Liga de Artistas Latinoamericanos, Competencia Anual de Artes Gráficas convocada por la Association of Colleges, University and Community Arts Administrations, ACUCA, y otros).

