

CARTEL CHILENO

1963-1973



Waldo González y los carteles para la Polla Chilena de Beneficencia

Mauricio Vico Sánchez

Waldo González, estudios para carteles.

El estudio del cartel surge de la necesidad por recuperar este lenguaje visual como manifestación de la identidad de los pueblos, de sus tradiciones, sus formas de comunicación y sus circunstancias políticas, históricas y culturales. El tema que nos convoca en este libro es una expresión popular y masiva que en Chile tuvo su momento más relevante a comienzos de los años setenta, cuando varios pueblos del continente convergieron en su deseo de tomar la historia en sus manos y los niveles de participación popular en los ámbitos social, político y artístico se elevaron como pocas veces se ha visto en la región. Por ello es importante revisar la parte de esta etapa que quedó en los muros, ir a la génesis de una producción que comunicó una idea política, un recital, una marcha, una campaña benéfica. Pues, como dijo en 1937 la artista y profesora Ana Cortés, refiriéndose a la presencia del cartel en Chile, "Una ciudad sin gritos pegados en los muros sería hoy en día casi una ciudad silenciosa".³⁵

Fusión de lenguajes

El cartel —a menudo considerado "obra menor"— es un lenguaje nacido en la ciudad y para la ciudad. En Chile no se desarrolló en forma espontánea ni creció a partir de fórmulas o una escuela establecida, sino más bien por la suma de diversas circunstancias históricas y la labor individual de ciertos artistas gráficos. En la primera mitad del siglo XX, artistas como Isaías Cabezón y Camilo Mori creyeron en la eficacia de este medio para comunicar un mensaje, y también sus propias posturas estéticas. Durante la segunda mitad del siglo, quien ocupa un lugar destacado es Waldo González Hervé, considerado por la mayoría de los diseñadores chilenos como uno de los grandes cartelistas del medio.

La transición entre las décadas de 1960 y 1970 asistió a una efervescencia política, social y cultural que tornaba factible proyectar las utopías que comenzaban a hacerse realidad tras la Revolución Cubana, hecho que tuvo gran repercusión política en Chile. En este escenario, González caracterizó su trabajo por la experimentación y la búsqueda de nuevos lenguajes para el cartel, desarrollando una visualidad que tomó distancia de los códigos impuestos por el medio publicitario para orientarla hacia la identidad nacional y el mundo popular. Así, sus carteles fusionaron lenguajes provenientes de la alfarería precolombina con influencias del período como el arte sicodélico y el cartel cubano. Además prestó atención a expresiones como el muralismo callejero.

Waldo González Hervé nace el 9 de marzo de 1933 en Santiago, y a los nueve años se traslada junto a su familia a Vallenar. Ya en el Liceo de esa ciudad se vincula a las artes plásticas: fabrica juguetes, modela en arcilla y madera, y desarrolla estudios anatómicos de animales e insectos. Por no inscribirse a tiempo en la Universidad de Chile debe viajar a Bolivia para estudiar medicina en la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba. Allí destaca como dibujante en la clase de anatomía, donde realiza estudios de cadáveres e investigación.

Por motivos económicos abandona la carrera y regresa a Chile para realizar el servicio militar. Entonces oye hablar de una escuela que ofrece carreras cortas y se relaciona con el dibujo, y en 1954 se matricula en la Escuela de Artes Aplicadas, donde asiste al taller de afiche de Ana Cortés. También fueron profesores suyos Marco Bontá

en grabado y Ramón Miranda en pintura y dibujo. Waldo González fue el primer licenciado en artes plásticas con mención en cartel y propaganda de la Universidad de Chile. Al egresar en 1960, Artes Aplicadas lo contrata como docente y él se vale de sus investigaciones en lenguaje gráfico para impartir un curso que llamó Dibujo Aplicado, y del cual fue profesor entre 1963 y 1967. Sobre las inquietudes que motivaron el curso, dice González: "Siempre pensé que faltaba algo; ese algo era un lenguaje que unificara de alguna forma todas las especialidades de las artes aplicadas". Dicha cátedra adquirió importancia en el grafismo y las estrategias de producción de los artifices formados en la escuela, como también en la propia formación de González como cartelista.

En 1969 obtiene una cátedra en la Escuela de Canteros de la Universidad de Chile, donde traba amistad con la familia Román (los escultores Samuel, Héctor y Benito) y pasa del plano al volumen, al tallado en piedra y a la cerámica. A fines de 1973, por razones políticas se cierra la Escuela de Canteros y González continúa su labor docente en la Escuela de Diseño, donde se hace cargo de la cátedra de expresión gráfica hasta 1980, cuando la carrera se desliga de la Universidad de Chile para trasladarse al Instituto Profesional de Santiago, IPS, posteriormente UTEM. Director de la Escuela de Diseño del IPS entre 1989 y 1990, González enseñó además en otros establecimientos universitarios, formando varias generaciones de diseñadores.

En cuanto a su obra, durante el período que aborda este libro el trabajo de Waldo González se abocó al rescate de tradiciones locales, el compromiso con el entorno social y la vinculación del cartel con la educación popular. Como señala Pedro Álvarez, González "obtuvo un repertorio de imágenes que desecharon los sistemas tradicionales de persuasión impuestos por la publicidad gráfica estadounidense. Por otra parte, el intento de revalorizar el cartel chileno determinó que en alguna medida González buscara, a través de la experimentación con materiales como la cerámica o el papel volantín, una redefinición del oficio del cartelista".³⁶

La etapa más activa de González como cartelista es la que lo encuentra formando su propio taller junto al diseñador Mario Quiroz y realizando, entre 1971 y 1973, la labor por la que mejor se le conoce: los carteles quincenales de promoción de los sorteos de la Polla Chilena de Beneficencia.

Este tipo de campaña, hasta la fecha en manos de agencias publicitarias, se encargaba por primera vez a un diseñador que comprendía la dimensión social y el valor de la imagen como mensaje a la población, y que asumió su labor apuntando a convertir el cartel en un medio educativo, transformador de actitudes y responsable de difundir diversos beneficios a la comunidad.

González llega a la empresa a través del diseñador y socio Mario Quiroz (más tarde el responsable de la producción y control de imprenta de todos los carteles de la Polla), quien tenía algunos contactos en la institución, y se propone dar un giro y replantear el desarrollo de los carteles desde un proyecto publicitario a uno de índole propagandista. Julio Palestro, entonces gerente general de la entidad, era un gran coleccionista de pintura chilena, además de un destacado político de izquierda, y otorgó su aprobación al proyecto tras recibir un primer boceto a tamaño real.

El primer cartel apareció el 28 de marzo de 1971 y tuvo por tema la batalla de



Maipú, acontecimiento que consolida la Independencia de Chile. El cartel contiene la imagen de Bernardo O'Higgins avanzando sobre su caballo, en una visión arquetípica del arte decimonónico: la autoridad triunfante. La representación de González es más abstracta, sin embargo, manejando aquellos rasgos más reconocibles del prócer en lo que parece una cita a la imagen de O'Higgins que realizó el Mulato Gil de Castro. El personaje está dibujado en blanco sobre un gran plano de color negro, y las relaciones con la cerámica de Quinchamalí son evidentes: González, ya desde sus tiempos en Vallenar, siempre se sintió cercano a la artesanía, afición que más tarde profundizaría con el profesor Miranda. Ese tipo de representación lineal la utilizará en varios trabajos para la Polla.

En otros carteles, el dibujo en blanco sobre negro remite también a otras influencias del periodo, como la gráfica hippie y su compleja ornamentación inspirada en el decorativismo del Art Nouveau y el simbolismo de comienzos del siglo XX.

Poco a poco la temática de los carteles se va haciendo más social; el tema de la madre y el mundo de la infancia se torna recurrente. La repercusión popular de esos trabajos nos remite a la intensidad de la representación madre-hijo, en la cual la figura materna es aumentada de escala para dar la sensación de protección. Por otra parte, la angulación del punto de vista en perspectiva ascendente nos remite a un lenguaje propio del cine: el contrapicado.³⁷

El tema madre-hijo, muy particular en la pintura latinoamericana, fue abordado en el sentido de denuncia social, recordando a los muralistas mexicanos Siqueiros, Orozco y Rivera, que también recurrieron a la perspectiva ascendente y a la exageración de manos o pies, rasgo de gran influencia en los muralistas locales y que generó duras críticas por parte de los sectores artísticos ajenos al mural.³⁸ En este sentido merece especial atención el cartel fechado el 16 de julio de 1972.

Tres códigos visuales

Otra influencia notoria en los carteles de la Polla es el trabajo del pintor y grabador Pedro Lobos (1919-1968), cuya obra tuvo bastante difusión entre los años cincuenta y sesenta. De algún modo los carteles de González recuerdan a Lobos por la representación de la figura infantil —grandes ojos, manos muy expresivas y pies descalzos—, pues los personajes que pueblan el imaginario de Lobos nos hablan de un mundo social en desamparo, el mismo que evoca la canción "Luchín", de Víctor Jara: "... si hay niños como Luchín/ que comen tierra y gusanos/ abramos todas las jaulas/ pa' que vuelen como pájaros...".

Para estos carteles González elaboró tres códigos visuales: la imagen o *código analógico* como medio de representación, el texto o *código lexográfico* como medio de enunciación, y el color o *código cromático*, valor que se puede incorporar a la forma gráfica y es un valor propio de la forma real; las imágenes no siempre son a color, y generalmente lo primero que hace el diseñador cuando proyecta es rayar, bocetear, para después aplicar color.

El segundo año de trabajo para la Polla, González opta por la experimentación técnica con lo que él llama "materiales inusuales" (por ejemplo, a veces utiliza papel volan-

tin para lograr contornos irregulares por el recorte manual y al mismo tiempo generar transparencias de color), e incorpora el contexto político del país, representado en la estética del mural político de izquierda. La iconografía del mural político ya venía siendo insinuada por artistas como Gregorio de la Fuente, José Venturelli, Fernando Marcos, Santos Chávez, Carlos Hermsilla, Rafael Ampuero y Julio Escámez, entre otros, y se caracteriza entonces por el contorneado de las figuras con una línea negra muy gestual que envuelve plásticamente a sus personajes. También podemos apreciar este tratamiento tipográfico en trabajos realizados por la oficina de Vicente Larrea, quien admite la influencia del pintor y artista gráfico judío-lituano Ben Shahn.

En la búsqueda de una identidad tipográfica específica de los carteles se llega a una presencia del texto más gestual. Muchos títulos de los trabajos para la Polla se realizaron a mano, lo que resultaba en una escritura muy legible y fácil de dibujar,³⁹ cuya forma recordaba a los murales y las pancartas de las grandes concentraciones y marchas populares. Esos títulos se combinaban con los estándares tipográficos del periodo (letraset, fotocomposición), que servían para los textos de menor tamaño y mayor extensión.

A medida que avanza la producción de carteles el compromiso con el entorno se hace más fuerte en Waldo González. Si en los primeros trabajos la madre o el mundo infantil habían sido tópico reiterado, a fines de 1972 el protagonismo es de los obreros, campesinos, mineros, empleados, estudiantes y mujeres. En estos carteles, por ejemplo, los colores se van haciendo más planos, la figura humana se torna escultórica y el trazo se acentúa. El uso del alto contraste para exaltar la figura se aprecia en un cartel donde, con gran economía de recursos, pequeñas zonas de color generan el contrapunto a la densidad del trazo negro.⁴⁰

Los carteles de Waldo González, tanto como los de la oficina Larrea, representaron a cabalidad el Programa de la Unidad Popular y las cuarenta medidas que propuso el gobierno de Salvador Allende. En el caso de González, tareas sociales como el asegurar la atención médica o dental, o la distribución diaria de medio litro de leche a todos los niños de Chile, fueron ampliamente abordadas durante los casi tres años de colaboración para la Polla. El último trabajo que se imprimió —aunque nunca salió a la calle— está fechado el 23 de septiembre de 1973. Allí concluye un periodo destacado para el cartel en Chile, y el más productivo de Waldo González.

La campaña de la Polla Chilena de Beneficencia se había pensado dirigida a las capas sociales más modestas, y a juicio del propio cartelista esa intención quedó confirmada al salir a la calle: "El primer cartel desapareció de todas partes, la gente se lo llevó a sus casas y hubo que triplicar la impresión". En efecto, tan fuerte fue la identificación de los carteles con los códigos culturales de la izquierda de la época que Waldo González, quien en rigor no tenía compromiso político alguno y solo pretendía depositar en aquella gráfica "la intención de encontrarme con mi pueblo", como él dice, tras el golpe de Estado del 1973 se vio en dificultades y tuvo que cerrar las puertas de su taller y dedicarse por completo a la docencia.⁴¹

Hay rescatamos el trabajo de este artista gráfico no solo por la función que en su momento cumplía —llamar la atención, educar o influir sobre la actitud del público—, sino por su capacidad para documentar intensamente un momento histórico que el cartelista supo interpretar de un modo inmejorable.