

EL CARTEL: ARMA DE RESISTENCIA CULTURAL

Teresa Tió

En la historia de las artes plásticas puertorriqueñas, el cartel ocupa un espacio de gran importancia. Además de ser un testimonio gráfico del devenir cultural y social de los últimos cuarenta y cinco años, sirve el cartel como indicador de las tendencias y las corrientes artísticas más variadas. Estudiar el cartel es, pues, una de las maneras más elocuentes de entender la sociedad puertorriqueña, de tomar el pulso a la actividad cultural, y de conocer la expresión creadora de los artistas plásticos, ya que el cartel ha sido tanto receptor como transmisor de ideas estéticas.

¿QUÉ ES UN CARTEL?: IMAGEN Y PALABRA

Un cartel es un mensaje expresado gráficamente, es un anuncio de gran tamaño, impreso con tintas sobre un papel que tiene una imagen acompañada de una información escrita. La imagen y la palabra son los dos elementos sustantivos del cartel. En ocasiones, la imagen se hace letra, o la letra se transforma en imagen, pero una es complementaria de la otra. Para que cumpla su propósito divulgador, el cartel debe colocarse en lugares públicos, lo que permitirá que el anuncio llegue al mayor número de personas. El cartel es, por lo tanto, la forma más democrática de arte, la más accesible y en la que el artista, en su afán de comunicación, se obliga voluntariamente a expresar con claridad una idea.

El cartel como forma de expresión artística surgió en Europa a mediados del siglo XIX. Surgió como consecuencia de la Revolución Industrial y el ansia de mercado para los nuevos productos. Francia e Inglaterra fueron los países en los que por primera vez las paredes de sus ciudades se llenaron de "gritos en la pared", que además de vocear las virtudes de un producto de consumo, o de invitar a una actividad particular, lograron hacerlo de forma tal, que lo transformaron de anuncio en obra de arte.

El cartel de Puerto Rico también ha sido partícipe de esta tradición del gran cartel europeo, al superar su inicial función divulgadora y convertirse, por propio mérito estético, en una obra de arte, autónoma y de valor permanente.

En su trayectoria, sea el cartel de índole cultural, política o educativa, su característica esencial está precedida por la insistencia de que sea un espacio de valor artístico, en el que ineludiblemente esté representada una imagen nacional. Por eso podemos hablar del cartel puertorriqueño, y no meramente del cartel en Puerto Rico, porque aquí adquiere unos matices que lo distinguen del cartel en otras partes del mundo.

En primer lugar, es notable que el cartel puertorriqueño ha sido un instrumento de alcance social, y que siempre ha estado desvinculado del mal gusto y de la redundancia anonadadora del cartel publicitario comercial. Este vínculo social que el cartel estableció en Puerto Rico fue posible porque el cartel se originó en el ámbito de los talleres gubernamentales, en los que la libertad de ejecución y de interpretación, privaba sobre cualquier otro criterio. Por otro lado, los artistas participaron en el esfuerzo educativo y formativo de estos talleres, porque había una afinidad conceptual entre ellos y los estatutos programáticos que esas agencias gubernamentales postulaban.

El nacimiento de la tradición cartelística permitió que surgiera un ámbito para la experimentación, tanto técnica como formal. Es así como los artistas se dieron a la tarea de buscar nuevos contenidos cuyas formas quedarían definidas por la cuidadosa selección referencial, y caracterizados por el refinamiento del medio de impresión seleccionado, la serigrafía. En esa búsqueda, los artistas establecieron una relación histórica, cultural y artística con su entorno, y le hablaron al público en un lenguaje claro, pero lleno de contenidos trascendentes. Esa es la trayectoria que brevemente trazaremos.

EL TALLER DE CINE Y GRÁFICA, (1946-49) LA DIVISIÓN DE EDUCACIÓN DE LA COMUNIDAD (1949-89)

En Puerto Rico, al igual que en otros países, el cartel adquirió significado protagónico como obra de arte, en el momento en que los artistas comenzaron a diseñarlo. Esta feliz coyuntura se dio a partir de 1946, momento en que, de forma ininterrumpida, "arranca la tradición del cartel en Puerto Rico".¹ Ese año fue creado, por iniciativa del Presidente del Senado, Luis Muñoz Marín,² y luego de extensas conversaciones con Edwin Rosskam y Jack Delano,³ un modesto pero dinámico taller que tuvo por nombre el Taller de Cinema y Gráfica de Parques y Recreo Públicos.⁴ Ese taller, que se convirtió en 1949 en la División de Educación de la Comunidad, fue el núcleo generador de la tradición cartelística en nuestro país.

¹ Torres Martinó, José A. "Carteles puertorriqueños en el Instituto de Cultura Puertorriqueña". *El Mundo*, 18 de julio de 1964. P. 4

² Luis Muñoz Marín (Barranquitas, 1898-1980, San Juan), poeta, periodista y político. Fundó en 1938 el Partido Popular Democrático, instrumento político con el que alcanzó la transformación económica, social y política del Puerto Rico moderno. Fue el primer gobernador puertorriqueño electo por el voto directo del pueblo (1948), cargo para el que fue elegido por abrumadora mayoría, en tres elecciones sucesivas, 1952, 1956, y 1960. Creador de la fórmula del Estado Libre Asociado, estatus que ordena las relaciones políticas y jurídicas entre Puerto Rico y los Estados Unidos.

³ Estos tres artistas traían como experiencia invaluable, el haber trabajado en el Works Progress Administration (WPA), y la Farm Security Administration, proyectos creados tras la "gran depresión" por la administración del presidente Franklin D. Roosevelt, que dieron trabajo a cientos de artistas, fotógrafos, cineastas, pintores, y grabadores, que transformaron la faz urbana de las ciudades más importantes de Estados Unidos.

⁴ El director y organizador del proyecto fue Edwin Rosskam (Munich, 1903-85, New Jersey. EE.UU.); Jack Delano (Kiev, Ucrania, 1914), dirigió la sección de cine e Irene Delano tuvo a su cargo la dirección del Taller de Gráfica, donde además se diseñaban e ilustraban los Libros del Pueblo.

INSCRIBASE



**EL VOTO ES UN DERECHO
VOTAR ES UN DEBER**

HECHO POR LA DIVISION DE CINEMA Y GRAFICAS DE LA COMISION DE PARQUES Y RECREO

122. EDWIN ROSSKAM, *Inscribase*, ca. 1947, serigrafía, 25 1/4" x 15 1/2".

El Voto es la Herramienta con que hacemos Nuestro Gobierno



123. EDWIN ROSSKAM, *El voto es la herramienta con que hacemos nuestro gobierno*, 1946-47, serigrafía, 28 1/2" x 19 1/4".

En el Taller de Gráfica de la División, primero bajo la dirección de Irene Delano (Detroit, 1919-San Juan, 1982), luego de Lorenzo Homar (San Juan, 1913) y más tarde de Rafael Tufiño (Brooklyn, 1922) y Antonio Maldonado (Manatí, 1920), se produjeron carteles que enseñaban a los hombres y mujeres de Puerto Rico las virtudes del trabajo comunitario, la importancia del voto, el significado de los derechos ciudadanos, la dignidad del hombre, así como otros asuntos de carácter práctico, pero no menos urgente, como la necesidad de hervir el agua y de lavarse las manos. Pero todo esto dicho en una forma visual, que enseñaba también al pueblo a reconocer lo hermoso y transformador del arte como arma social.

124. IRENE DELANO y FRANCISCO PALACIOS, *Peligro*, 1946-47, serigrafía, 26 1/4" x 18 1/4"



Estos carteles de los años cuarenta llegaron a 791 barrios, a 1,200 comunidades rurales y 245,875 familias. Eran mensajes de urgencia: *Peligro* [lámina 124]; *Hierva su agua de beber*; *Inscríbese* [lámina 122]; *El voto es la herramienta con que hacemos nuestro gobierno* [lámina 123]; *Por mandato del pueblo, Somos vecinos, trabajemos juntos*; entre otros. Eran mensajes que formaron parte de un esfuerzo por erradicar situaciones oprobiosas. Quizás el medio siglo que nos separa de la década de los cuarenta es tiempo demasiado cercano para conformarnos con describirla con palabras que acabaron gastándose por repetidas: miseria, jornal ínfimo, mortalidad infantil, desempleo crónico, analfabetismo, etc.

Dicho así, en palabras genéricas, tal vez no se entienda bien lo que encontró ante sí la generación de los cuarenta. Algunas cifras son indispensables para fijar esa realidad que va recogiendo parcialmente en el cartel.

- El 80% de la población vivía en el campo y la mayor parte de sus viviendas no eran aptas para la vida humana.

- Eran escasas las comunidades rurales que contaban con agua corriente o con energía eléctrica. El agua había que traerla del pozo o del chorro de la quebrada, y la luz salía del quinqué, si había con qué comprar gas, o de la vela que se ponía ante la Virgen o el Santísimo.

- El desempleo pasaba del 30%.

- El analfabetismo rondaba el 35%. La Universidad de Puerto Rico apenas contaba con 5,000 estudiantes.

- Se podía comprar el trabajo de un hombre por 50 centavos al día, y en el corte de caña, cuando llegaba la zafra, por un peso. Tan dura era la vida del obrero de la caña, que el Obispo de Ponce llegó a decir que las "centrales azucareras trataban mejor a sus bueyes que a sus peones".

Sobre ese trasfondo fue tomando forma el cartel puertorriqueño.

La participación de los artistas en los talleres gráficos se dio en un momento crucial de nuestro devenir histórico, en que resultaba ineludible la definición esclarecedora de nuestra personalidad cultural. Como consecuencia, los artistas buscaron en el cartel, como también lo hicieron los escritores, los poetas, los dramaturgos, los cineastas y los músicos en otras formas de expresión creadora, la reafirmación de una identidad en jaque. Nuestra cultura, históricamente definida, en la lengua y los valores, por las raíces hispánicas y enriquecida por las aportaciones de origen africano e indígena, había sufrido desde el momento de la invasión norteamericana en 1898 sucesivos intentos de reemplazar esa herencia, de suplantar el uso de la lengua española,⁵ en un esfuerzo por desfigurar los perfiles de nuestra cultura. Pero Puerto Rico resistió.

Una parte de esa historia de resistencia y afirmación se observa en el cartel. Desde sus comienzos los artistas buscaron en los tipos humanos los rasgos distintivos y enaltecedores. No tuvieron que inventarlos, tan sólo fue necesario mirar, para reconocer la valía y nobleza de la gente en su hospitalidad; en su generosidad con el prójimo, aun en la mayor adversidad; en su trabajo laborioso; en sus múltiples expresiones creadoras, traducidas en la música, el verso, el baile, la fiesta, y aun en la muerte. Definir y esclarecer esa naturaleza de la cultura fue un afán que el cartel asumió conscientemente.

En las imágenes que acompañan al cartel se hace evidente una nueva valoración de lo popular y la presencia de esa vocación esclarecedora. La imaginaria popular, original forma de expresión de la devoción del pueblo; las parrandas navideñas, los instrumentos musicales autóctonos, y las fiestas tradicionales, fueron incorporados al

⁵ Sirva de ejemplo a ese esfuerzo por diluir nuestra cultura, una cita del informe que el Comisionado de Instrucción, Víctor S. Clark envía al presidente norteamericano McKinley en 1900: "Entre las multitudes puertorriqueñas no parece existir devoción por su idioma ni por ningún ideal nacional comparable con la devoción que mueve a los franceses, por ejemplo, en el Canadá o en las provincias del Rin. Otra consideración importante que no debe pasarse por alto, es que la mayor parte del pueblo de esta Isla no habla un español puro. El idioma es un 'patois' casi incomprensible para un nativo de Barcelona o de Madrid. No posee literatura alguna y tiene muy poco valor como instrumento intelectual. Existe la posibilidad de que sea casi tan fácil educar a este pueblo para que en lugar de su 'patois' adopte el inglés, como sería educarlo para que adopte como suya la elegante lengua de Castilla". Véase: Tío, Salvador. *Lengua Mayor—Ensayos sobre el español de aquí y de allá*. Plaza Mayor. Palau, Awilda. San Juan, 1991. *Epílogo a un nuevo prólogo—La batalla de la reafirmación del idioma español*. San Juan, 1992.

⁶ Se trata de una talla salida del taller de los Cabán, grupo familiar de imagineros localizados en la zona de Camuy. Para mayor referencia sobre el Milagro de Hormigueros, véase el capítulo de Teodoro Vidal sobre la imaginaria popular.

⁷ Fernández Méndez, Eugenio, *Historia cultural de Puerto Rico* (1493-1968), colecciones El Cemí (San Juan, Puerto Rico, 1971) 40.

⁸ Varias de estas películas recibieron importantes premios. *Modesta*, que trata el tema de la igualdad de la mujer, obtuvo el Primer Premio en la categoría de cortometraje en el Festival de Venecia de 1956; *El puente*, que narra la historia de un grupo de hombres que juntos construyen un puente dirigida por Amílcar Tirado, fue galardonada en varios concursos europeos, y en 1954 le fue otorgado un certificado de Mérito en el Festival de Cine de Edimburgo; *Los peloteros*, de Jack Delano, está considerada un clásico en el género de documental y se exhibe con frecuencia en festivales de Europa y Estados Unidos. Véase: Kino García. *Breve historia del cine puertorriqueño*. (Puerto Rico, 1984.)

⁹ Torres Martinó, José A. "El Centro de Arte Puertorriqueño". Catálogo: *Pintura y gráfica de los años cincuenta*. (Hermandad de Artistas Gráficos, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1975) 23.

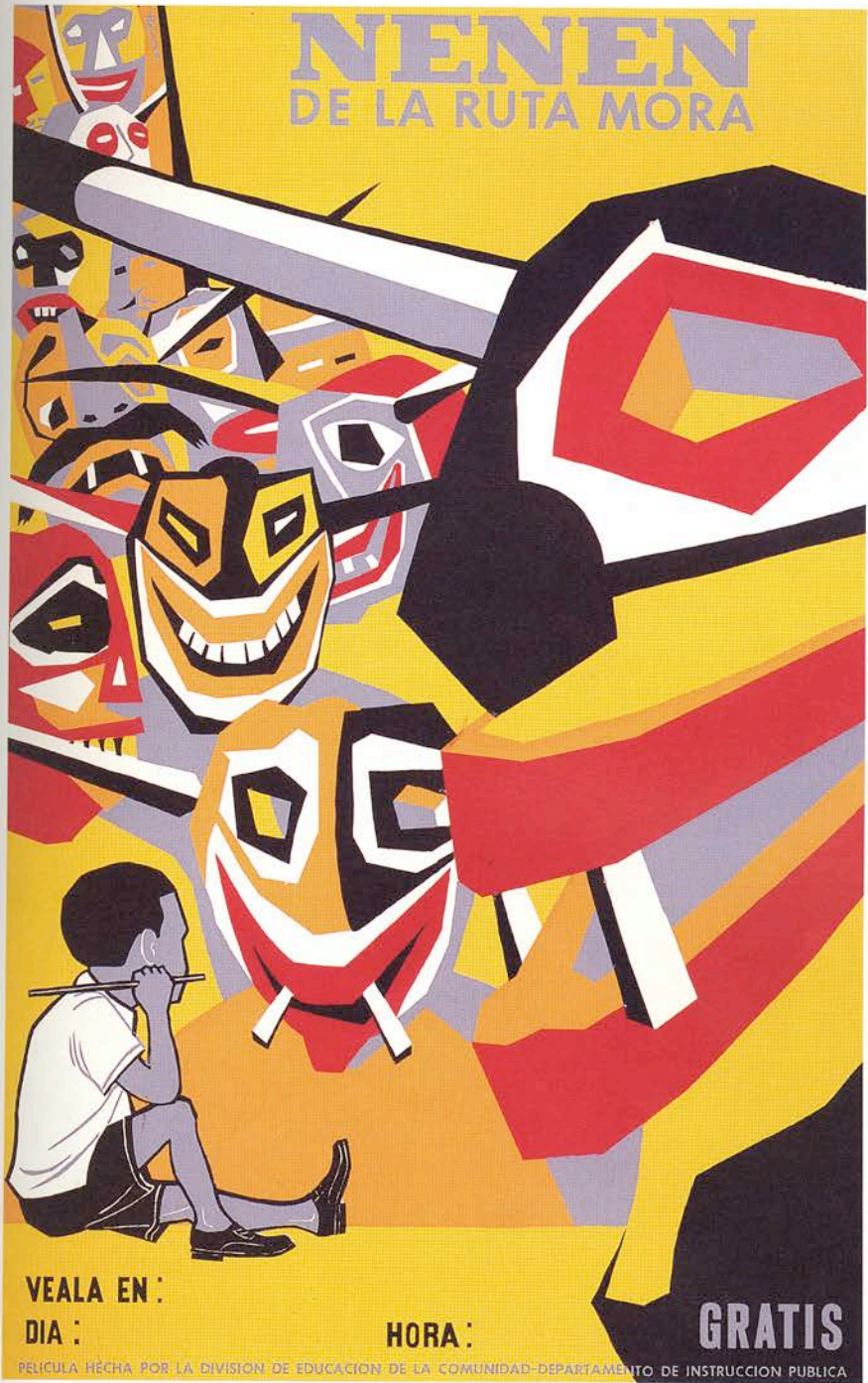
repertorio temático del cartel desde el comienzo de la década de los cincuenta. Se trataba de carteles relacionados con la celebración de concursos de aguinaldos y de tallas de santos que, por esos años, auspiciaba el Ateneo Puertorriqueño. Algunos de esos carteles son: *Cuarto Concurso de Santeros* (1955), de Lorenzo Homar, o *Primer Concurso de Aguinaldos Puertorriqueños* (1953), de Rafael Tufiño. En estos dos ejemplos se advierten enfoques diversos. Homar transfirió al cartel con absoluta fidelidad, la talla de una imagen de la Virgen de Hormigueros.⁶ La referencia visual adquiere gran importancia por tratarse de un milagro acontecido en la referida municipalidad, además de ser una de las devociones de mayor arraigo en el país. Por su parte Tufiño incorpora al cartel la imagen de un jíbaro tocando un güiro. La colocación del personaje contra un horizonte bajo, le confiere jerarquía y le enaltece en su dominio sobre el paisaje circundante.

Entre las fiestas de la tradición popular que el cartel incorporó a su repertorio, la de la Navidad tuvo un lugar principal. Cobran sentido esos carteles navideños como símbolos en el aprecio y valoración de lo autóctono, en un momento histórico en que era ineludible "mantener la integridad cultural puertorriqueña, frente al empuje disolvente de la influencia cultural norteamericana".⁷ Los tres Reyes Magos fueron valiosos cómplices en esa lucha. Así lo atestiguan carteles como: *Muchas felicidades* (1953-54), de Lorenzo Homar; *Felicidades* (1959), de Carlos Raquel Rivera; y *Programa de Navidad* (1955) [lámina 132], de Antonio Maldonado.

Otros carteles anunciaban las películas⁸ producidas por la División de Educación de la Comunidad: *Una gota de agua* (1950), por Julio Rosado del Valle (Cataño, 1922); *Los peloteros* (1950) [lámina 127] de Lorenzo Homar e Irene Delano; *Modesta* (1955), de Lorenzo Homar; *El puente* (1950) de Rafael Palacios (Guayama, 1915); *Nenén de la Ruta Mora* (ca. 1955-56) [lámina 125] de Carlos Raquel Rivera (Yauco, 1923); y *Doña Julia* (1952) [lámina 126] de Juan Díaz (Gurabo, 1925), por mencionar sólo un puñado de ellos. Estos carteles se convierten en instrumentos de afirmación de los tipos humanos, de las tradiciones, de la forma de ser de nuestra gente.

Los artistas del Taller de Gráfica de la División produjeron un cuerpo de carteles y de ilustraciones de libros de alta calidad estética y profundo entendimiento humano. En su obra, los artistas mantuvieron el respeto por su oficio y por el público al que iban dirigidos, aun cuando la institución daba inicios, desde el comienzo de los años setenta, de distanciamiento de su compromiso educativo comunitario. Pero por encima de todo, quedó la obra de los artistas, prueba del compromiso con una tradición, que era demasiado seria para tomarse a la ligera.

En los carteles de Rafael Tufiño, *El santero*, *La plena* (1967) [lámina 128] y *Raíces de felicidad*, por mencionar algunos de sus ejemplares de los años sesenta, se hace patente la persistencia de una visión "comprometida con la creación de una iconografía de lo autóctono".⁹ Este acercamiento fue un denominador común entre los creadores, no como una actitud chauvinista y provincial, sino como afirmación de valores. En el lenguaje plástico de los carteles de Tufiño, como en el de otros artistas,



125. CARLOS RAQUEL RIVERA, *Nenén de la Ruta Mora*, ca. 1955-56, serigrafía, 28 1/2" x 17 1/2".

DOÑA JULIA

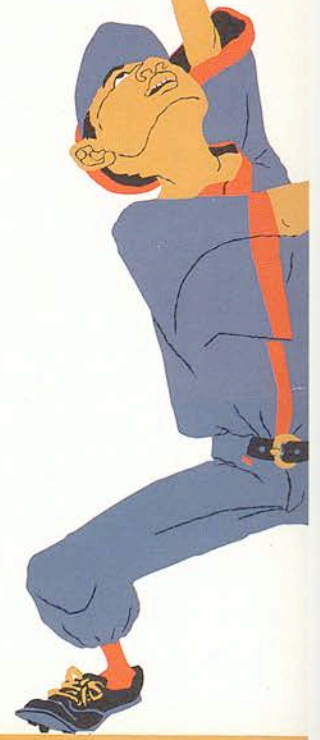


VEALA EN
DIA

HORA

GRATIS

"LOS PELOTEROS"



PELICULA HECHA EN PUERTO RICO

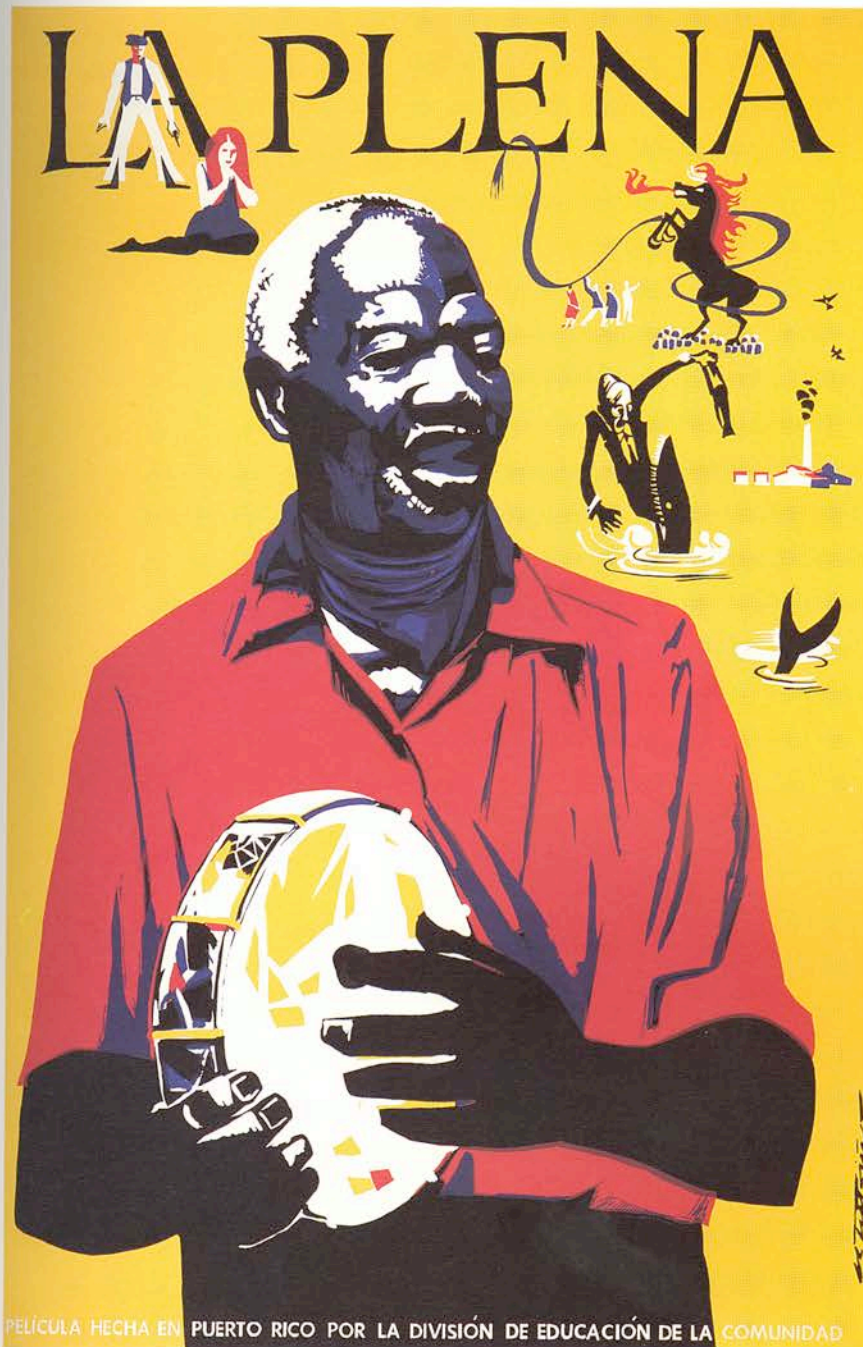
Véala en :

día:

hora:

¡GRATIS!

DEPTO. DE INSTRUCCION-DIVISION DE EDUCACION DE LA COMUNIDAD



(página anterior)

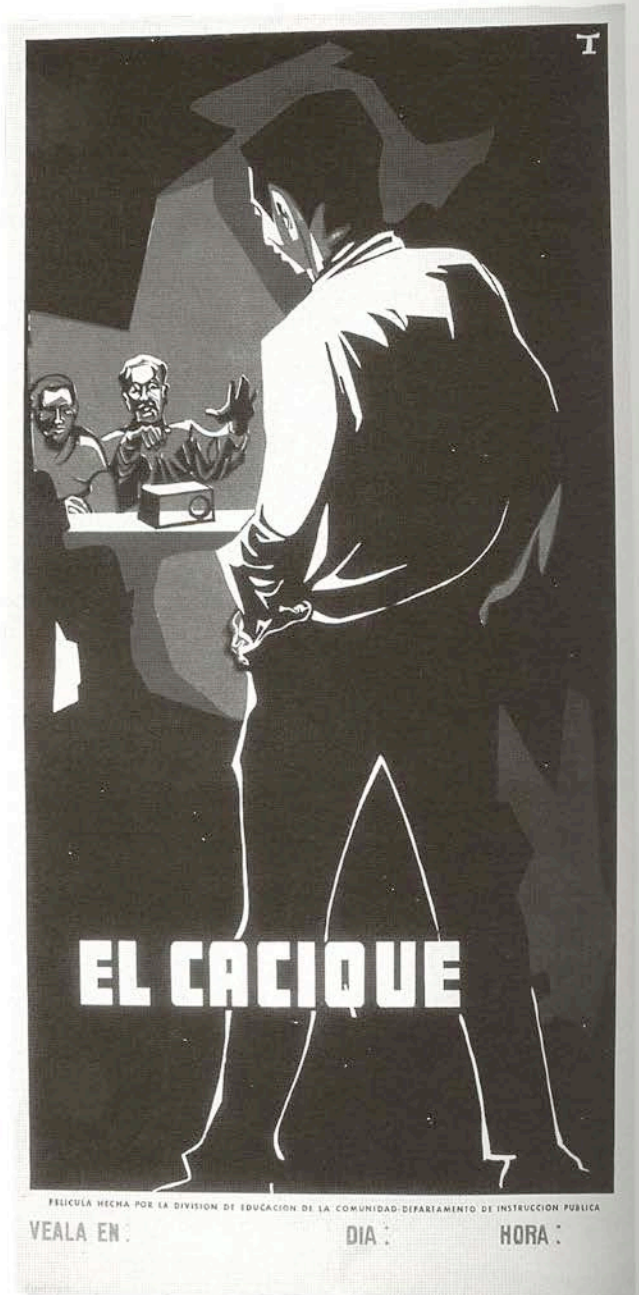
126. JUAN DÍAZ, *Doña Julia*, 1952, serigrafía, 31 ½" x 20 ½".

127. LORENZO HOMAR e IRENE DELANO, *Los peloteros*, 1950, serigrafía, 28" x 10 ½".

128. RAFAEL TUFIÑO, *La plena*, 1967, serigrafía, 29" x 19 ¼".



129. JOSÉ MELÉNDEZ CONTRERAS, *Intolerancia*, 1967, serigrafía, 24 ½" x 18 ¾".



130. RAFAEL TUFÍÑO, *El cacique*, 1960, serigrafía, 32" x 16 ½".

observamos una gran variedad de referencias estilísticas, que pueden derivar de la visión idealista del grabado japonés que busca la esencia espiritual del mundo tangible, como sucede en *La Casa de un amigo* (1968); también puede encontrar afinidad con un enfoque proveniente del realismo social, *El cacique* (1960) [lámina 130]; así como resolver el espacio en afinidad con tendencias originadas en la abstracción, *40mo. Congreso Mundial de Ajedrez* (1969).

Por su parte, José Meléndez Contreras ha sido persistente en el empeño de mantener soluciones formales marcadas por un estilo muy personal. Una vena expresionista, ordenada por la estructura de planos quebrados para dar forma a los objetos, e incluso a las letras, se observa en *Intolerancia* (1967) [lámina 129], *Felicidades* (1968) [lámina 131] y *Juan sin seso* (1972), entre otros.

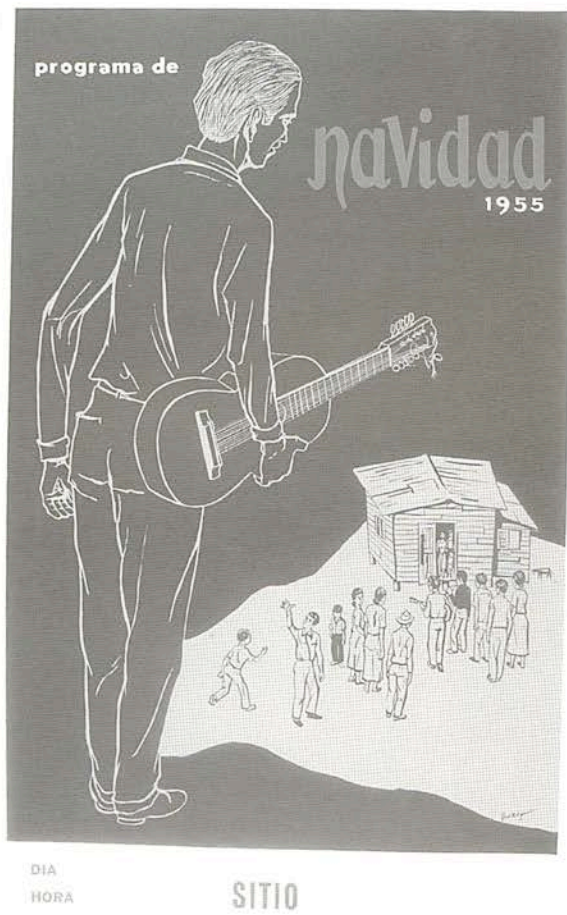
Eduardo Vera Cortés, que ingresó como aprendiz en el Taller de Cinema y Gráfica en 1949, pone de manifiesto en su obra cartelística la certera selección de imágenes y de color. Además, en carteles como *El puente* (ca. 1965-68) [lámina 133], *Una voz en la montaña* (1966), *Programa de Navidad* (1970) y *El yugo* (1972), resalta como característica la reducción gradual de escala para crear una profundidad que sirva de escenario a la trama del cartel.

También Antonio Maldonado, director del Taller de Gráfica de 1963 a 1987, alcanza en obras como *La guardarraya* (1969), y *Con su permiso, Carlos Raquel Rivera*

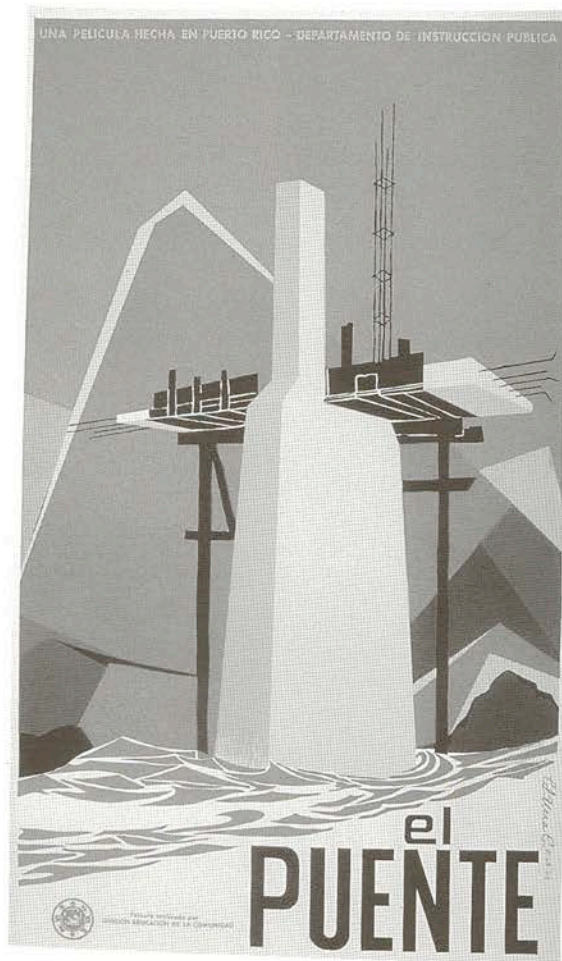
131. JOSÉ MELÉNDEZ CONTRERAS, *Felicidades*, 1968, serigrafía, 15" x 29 1/4".



132. ANTONIO MALDONADO, *Programa de Navidad*, 1955, serigrafía, 23 1/2" x 17 1/2".



133. EDUARDO VERA CORTÉS, *El puente*, ca. 1965-68, serigrafía, 33" x 19 1/2".



(1980), gran elocuencia gráfica para manifestar el carácter sustancial del tema.

Manuel Hernández Acevedo (Aguas Buenas, 1922-San Juan, 1988) fue otro de los aprendices que se hizo pintor como consecuencia de su experiencia formativa en el Taller de Gráfica de la División. Era zapatero y tenía 28 años cuando Irene Delano le dio los primeros pinceles y lo encauzó hacia la pintura como forma de expresión. Y dejó su anterior oficio para descubrirse pintor. Aunque su producción cartelística fue pequeña, cada obra está concebida con pleno conocimiento y dominio del lenguaje cartelístico. Tanto en los carteles, como en su obra gráfica, Hernández Acevedo hace uso de estructuras arquitectónicas para la disposición de los objetos. Es para él una forma de asegurar la corrección de las relaciones espaciales, aunque éstas sean aparentes. En *Felicidades* (1960), *Óleos de James Shine* (1966) y *Felicidades* (1970) [lámina 134], está presente la natural mirada del artista primitivo y lo certero de un enfrentamiento con la esencia de los objetos.

EL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

Con la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955,¹⁰ se abrió una nueva era en el aprecio y orgullo de lo puertorriqueño, "que antes no existía".¹¹ El propósito, aún vigente, de la novel institución, fue: "contribuir a conservar, promover, enriquecer y divulgar los valores culturales del pueblo de Puerto Rico, para más amplio y profundo conocimiento y aprecio de los mismos". Fue una manera de otorgar legalidad al esfuerzo de más de cincuenta años, de defender la cultura nacional. Por primera vez el país contaba con una institución, apoyada económicamente por el gobierno, pero no intervenida por él, para contribuir al desarrollo cultural general.

Pero antes de ser aprobada, esta ley se encontró con la oposición de los legisladores independentistas y republicanos.¹² Los primeros veían en la intención legislativa una forma de dirigismo cultural;¹³ y los segundos dudaban de la necesidad de crear un "instituto puertorriqueño", para apreciar una cultura cuya existencia no reconocían. En corto tiempo la obra realizada por el Instituto mostraría cuán equivocadas eran esas razones.

EL TALLER DE GRÁFICA DEL INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

En 1957, el Director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Ricardo Alegría, invitó a Lorenzo Homar para que fundase el Taller de Gráfica de dicha institución, el cual dirigió hasta 1973. Dicho taller se convirtió rápidamente en el centro de diseño gráfico más importante del país. Fue un espacio para el diálogo y la formulación de ideas, tanto estéticas, como sociales y políticas; además de servir como escuela donde se fraguó la nueva generación de grabadores y cartelistas.¹⁴

¹⁰ El Instituto de Cultura Puertorriqueña fue creado por efecto de la ley Núm. 89 de la Asamblea Legislativa. Se establece una Junta de Directores para determinar los enfoques programáticos del Instituto, y un Director Ejecutivo para llevarlos a cabo. La primera Junta estuvo compuesta por: Eugenio Fernández Méndez, Presidente; José Buitrago, Enrique Laguerre, Arturo Morales Carrión, Salvador Tió, José Trías Monge y Teodoro Vidal.

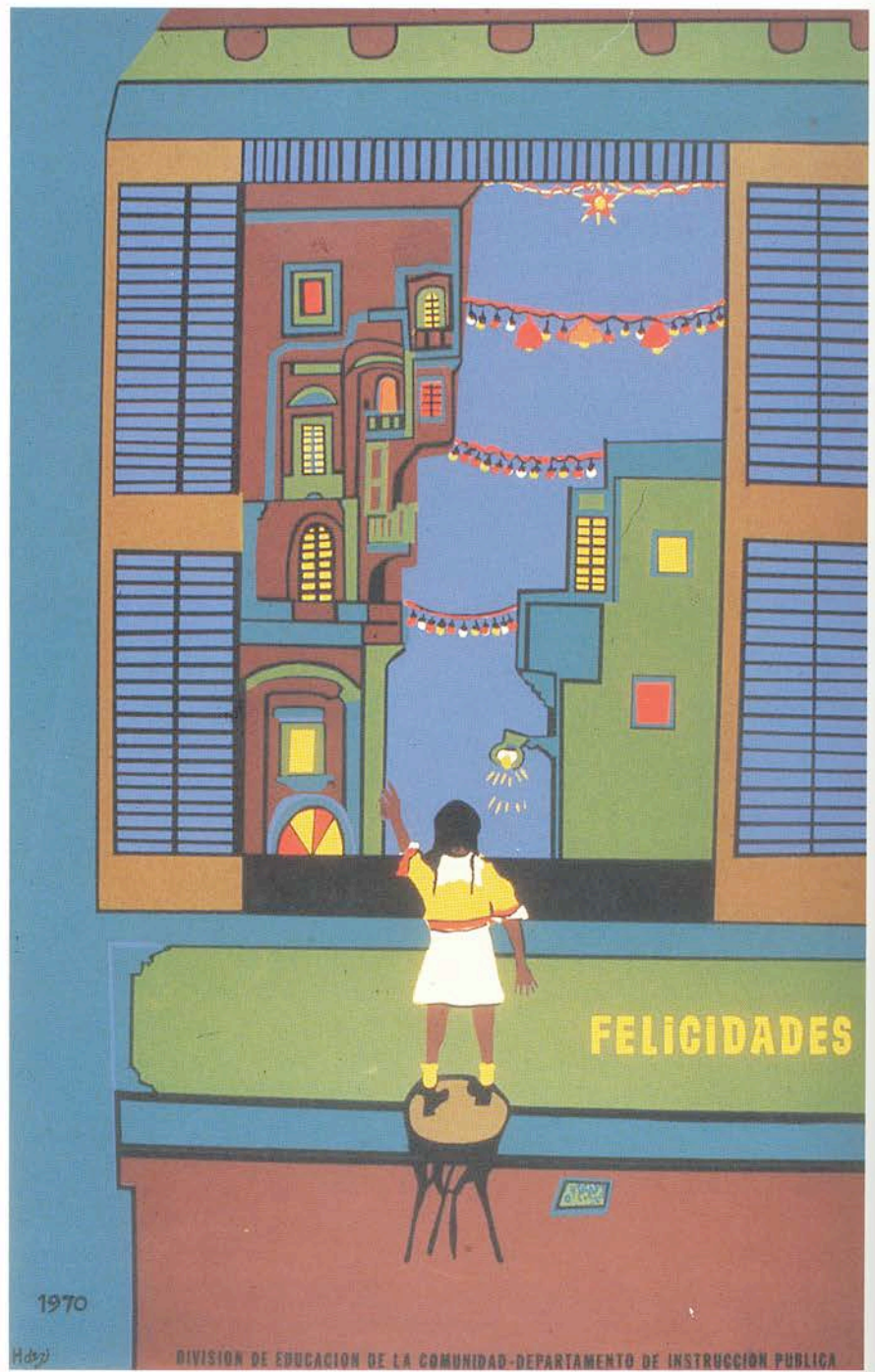
¹¹ Alegría, Ricardo. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973, 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*. (San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1978) 10.

¹² Véase: *Diario de Sesiones. Procedimientos y debates de la Asamblea Legislativa*. (San Juan, P.R., 17 de mayo de 1955) 1890-1906.

¹³ El ejemplo más flagrante de dirigismo cultural que hemos sufrido en Puerto Rico tuvo lugar en 1980, con la aprobación de las leyes que crearon la Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura, (AFAC), que tuvieron la intención de vulnerar la autonomía del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Esas leyes fueron repudiadas por los artistas y creadores y finalmente fueron derogadas en 1985, no sin antes librarse otra batalla cultural en defensa de nuestro derecho a la continuidad cultural e histórica.

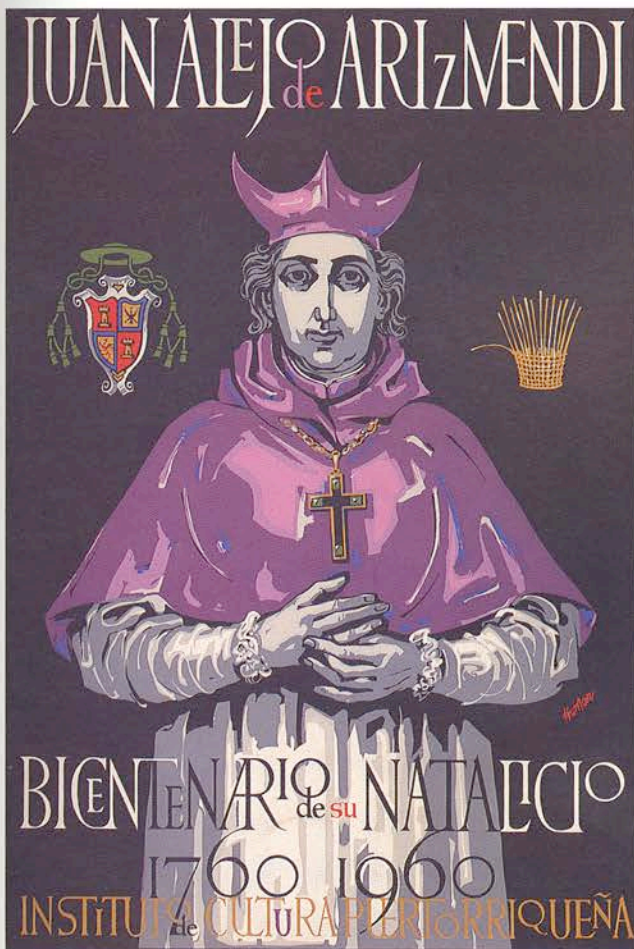
¹⁴ Algunos de ellos fueron: José R. Alicea, Myrna Báez, Antonio Martorell, Rafael Rivera Rosa, José Rosa y Francisco Rodón.

134. MANUEL HERNÁNDEZ ACEVEDO,
Felicidades, 1970, serigrafía, 29" x 11 ¼".

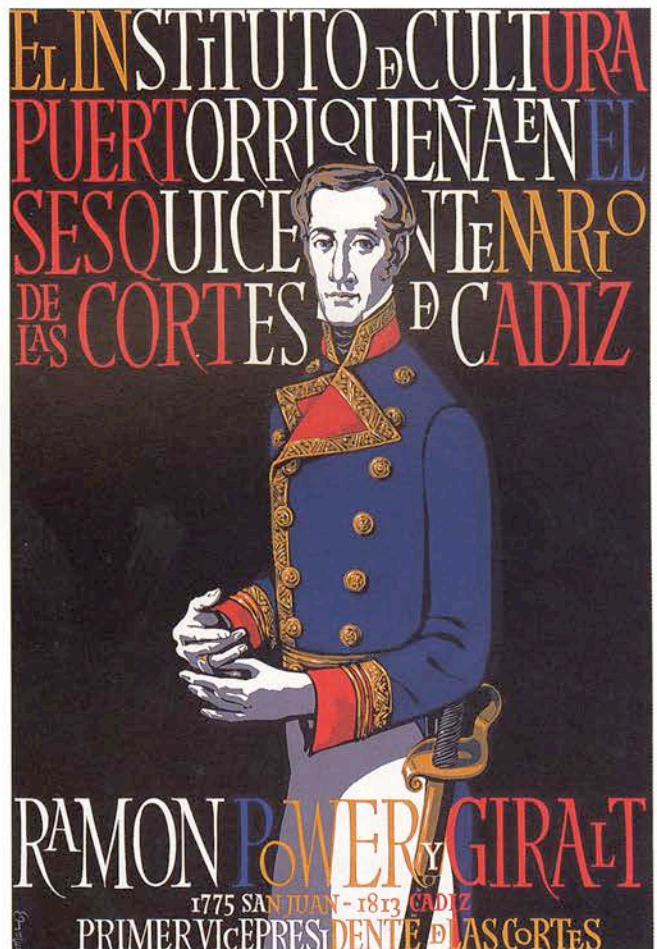


En el cartel generado en el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura, se observa un nuevo enfoque temático relacionado con las actividades de índole cultural generadas por esa institución. Notables son los ejemplos del cartel de efemérides, como el de *Juan Alejo de Arizmendi. Bicentenario de su natalicio* (1960) [lámina 135] y el de *El Instituto de Cultura Puertorriqueña en el Sesquicentenario de las Cortes de Cádiz: Ramón Power y Giralt* (1963) [lámina 136], ambos de Homar, como recordatorios de un pasado memorable; los dedicados a exposiciones de arte nacional e internacional, en los que el cartelista, en su afán divulgador, ofrece aspectos del estilo de un colega,

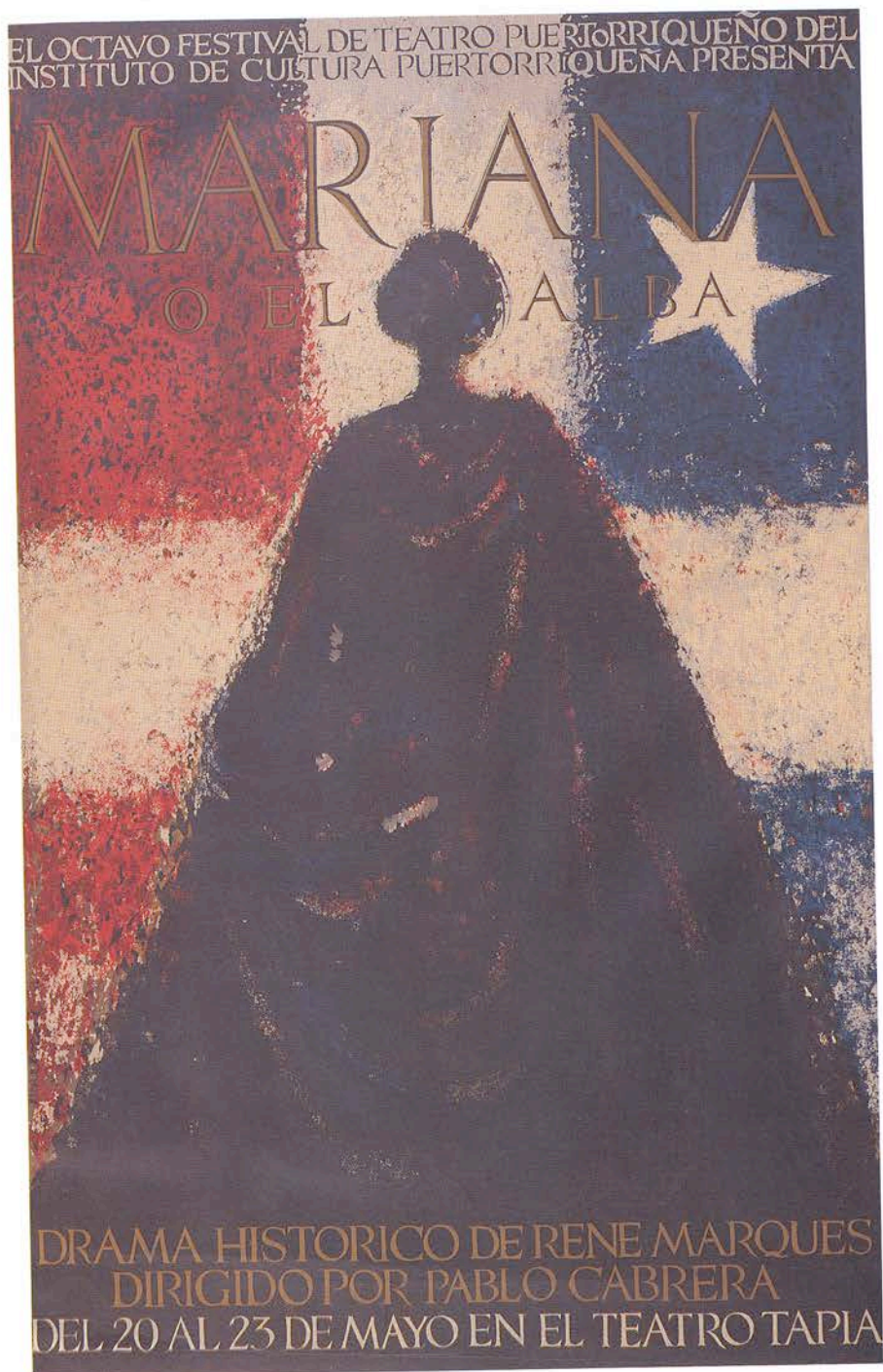
135. LORENZO HOMAR, *Juan Alejo de Arizmendi. Bicentenario de su natalicio*, 1960, serigrafía, 28" x 18".



136. LORENZO HOMAR, *El Instituto de Cultura Puertorriqueña en el Sesquicentenario de las Cortes de Cádiz: Ramón Power y Giralt*, 1963, serigrafía, 28 ¼" x 18 ¾".



137. ANTONIO MARTORELL, *Mariana o el alba*, 1965, serigrafía, 30" x 19".



sin renunciar a su propia voz, como sucede en *Pinturas de José Campeche y su taller* (1959), de Homar; en *Exposición de esculturas de Tomás Batista* (1960), de José R. Alicea; y *Domingo García* (1966), de Rafael Tufiño.

También son extraordinarios los carteles de teatro, que sintetizan en la imagen la esencia de un drama o una comedia. En ocasiones el protagonista de la obra es la figura principal del cartel, como sucede en *El mercader de Venecia* (1964), de Homar; pero también un objeto puede asumir el protagonismo: *Las sillas* (1964), de Antonio Martorell. El tono puede ser en ocasiones dramático y expectante: *Mariana o el alba* (1965) [lámina 137], y a veces la representación del personaje alcanza una nota de hilaridad: *Bienvenido don Goyito* (1965), ambos de Martorell.

El cartel celebra la vida y la muerte, porque, como arte, nace de lo genuino, y mira a su alrededor para transformar y esclarecer el mundo que nos rodea. Así hace José Rosa en sus extraordinarios carteles del Carnaval de Arroyo, (1973 y 1974) [lámina 142], en los que las tradiciones populares, el refrán y la canción invaden el espacio para crear la algarabía y el festejo. En cambio, Luis Alonso no hace del tono festivo su cómplice, y aunque tiene carteles de brillante colorido, como *Centenario del natalicio del poeta Enrique Zorrilla* (1980), la muerte y el camposanto son sus aliados. De igual forma, en *Cerro Maravilla, seis años después*¹⁵ (1984), el artista hace propia la indignación colectiva, y crea una imagen hiriente de espinas, de soledad, de muerte.

IMAGEN Y PALABRA

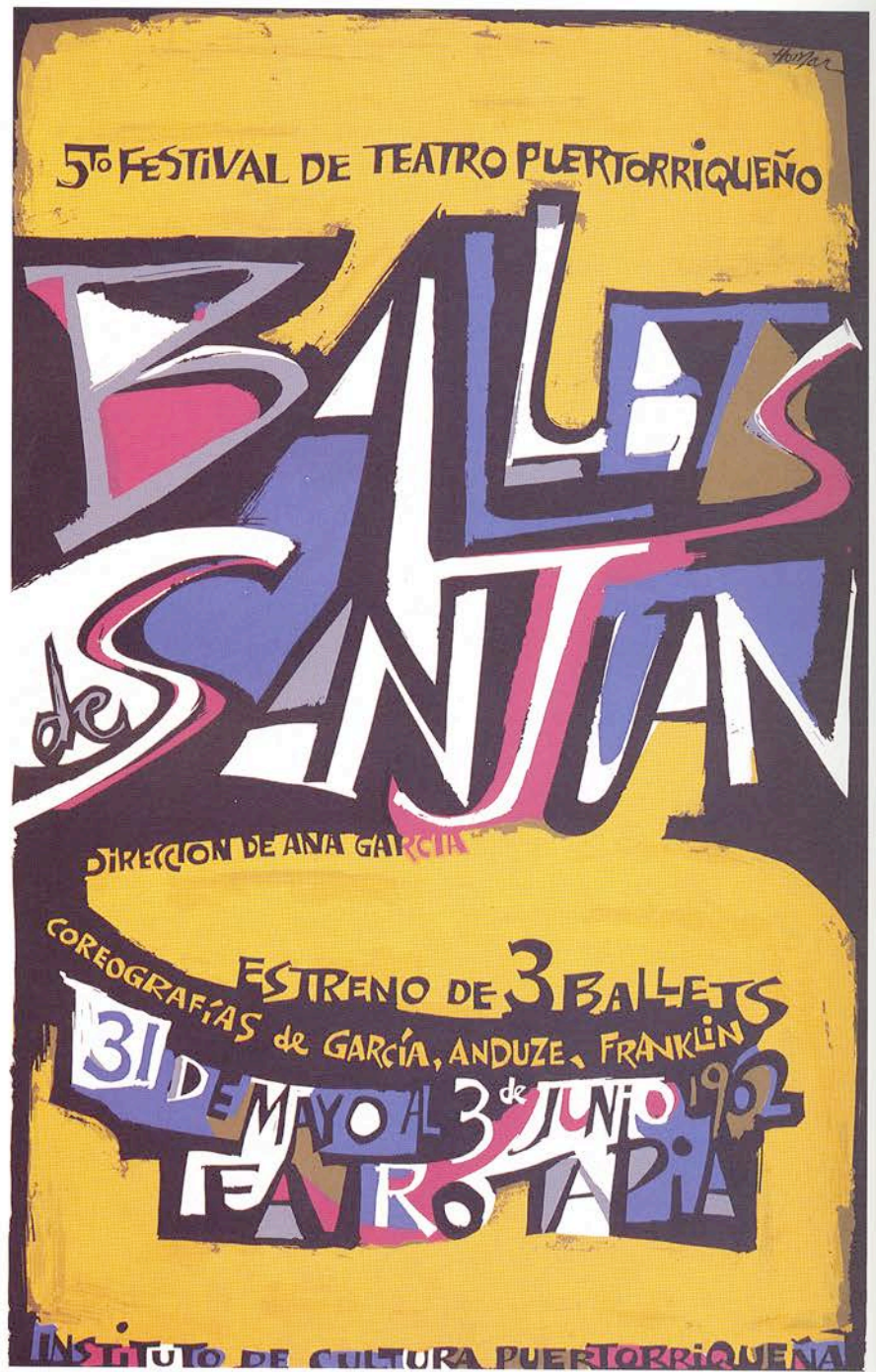
Entre los variados aspectos en que nuestro cartelismo ha alcanzado singular posición mundial,¹⁶ se encuentra el maridaje entre la imagen y el texto. Como ha dicho en varias ocasiones Lorenzo Homar, el decano del cartelismo nacional, "para mí las letras son formas preciosas". Bajo ese signo, se creó una escuela puertorriqueña del cartel, unos rasgos únicos, que le otorgaron visa permanente en el escenario del cartel internacional.

Este maridaje entre la imagen y el texto, ha sido abordado persistentemente por los diseñadores del cartel. El primero en hacer de este aspecto del diseño una causa de sus trabajos fue Lorenzo Homar y no tardaron en seguirle: Carlos Marichal, *Las mujeres sabias*; José Meléndez Contreras, *Su salud* (1967); Antonio Martorell, *Brecht de Brecht* (1967); José Alicea, *La cultura negra en el Caribe* (1978) [lámina 140]; Nelson Sambolín, *Crónica del vértigo* (1977), José Rosa, *Dibujos de José Rosa* (1979); Luis Alonso, *Idioma e identidad* (1981) [lámina 144]; Luis Abrahám Ortiz, *Semana John Cage* (1982); Efraín López Díaz, "Lopito", *La pasión según Antígona Pérez*; y Antonio Maldonado, *La guardarraya* (1960); entre otros. Todos, en mayor o menor grado, tomaron conciencia de la capacidad de las letras como recurso que superaba lo literal, y formaron escuela. Empezaron por hacer que las letras conversaran con la imagen, que entraran en contacto con la totalidad del cartel, y algunos llegaron a convertirlas en la imagen misma.

¹⁵ El Cerro Maravilla se refiere al monte donde murieron dos jóvenes independentistas, que fueron atrapados y asesinados por la policía de Puerto Rico en 1978. Véase: Manuel Suárez, *Requiem on Cerro Maravilla - The Police Murders in Puerto Rico and the U.S. Government Coverup*. Waterfront Press, N.J. 1987.

¹⁶ La participación internacional del cartel puertorriqueño se observa desde los años cincuenta. Es entonces que comienzan a reproducirse en el International Poster Annual carteles diseñados por nuestros artistas. Otro ejemplo del alto nivel de nuestro cartel, queda demostrado en 1960, con la participación de Puerto Rico en la International Poster Exhibition, en Ontario, Canadá. En esa ocasión, de 4,000 carteles sometidos, 550 fueron seleccionados, y Puerto Rico alcanzó el undécimo lugar con 17 obras seleccionadas: 7 de Lorenzo Homar, 5 de Rafael Tufiño, 3 de Carlos Raquel Rivera, 1 de José Meléndez Contreras, 1 y de J. M. Figueroa.

138. LORENZO HOMAR, 5to Festival de teatro puertorriqueño: Ballets de San Juan, 1962, serigrafía, 27" x 18".



Importantes ejemplos de ese vínculo entre la letra y la imagen son, de Homar: *Ballets de San Juan* (1955), del que dijo el poeta Tomás Blanco, "parece que las letras están bailando"; *Primer Festival de Teatro Puertorriqueño* (1958), donde el texto arropa la figura y la vista de obras, autores y fechas; *Ballets de San Juan* (1962) [lámina 138] con letras y colores que aluden al ritmo y a la armonía; *San Juan Jazz Workshop* (1964), óptimo ejemplo de onomatopeya visual, donde el sonido del plato metálico hace surgir la palabra "Jazz"; *5ta. Feria de Artesanías de Barranquitas* (1966) [lámina 150], en el que las letras llenan un espacio que trasciende la forma y se hacen contenido; *Alberto Peri* (1969), orgánica construcción de caligrafía y texturas; *102 Aniversario de*

139. LORENZO HOMAR, *5to. Festival de teatro puertorriqueño*, 1962, 27" x 18".



140. JOSÉ ALICEA, *La cultura negra en el Caribe*, 1978, serigrafía, 32" x 23".





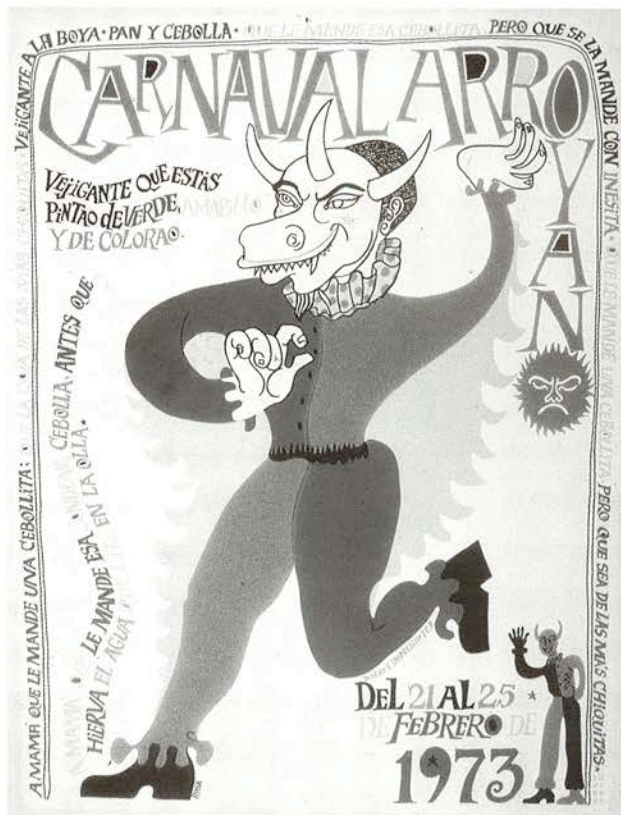
141. JOSÉ ROSA, *Centenario de la abolición de la esclavitud en Puerto Rico*, 1973, serigrafía, 23 1/2" x 17 1/2".

El Grito de Lares (1970), en el que si quitamos las letras, desaparece el cartel; *The Poster in Puerto Rico* (1974), cerebral estudio geométrico de la pureza de la línea y la forma.

De Rafael Tufiño, se destacan carteles como *Tiempo muerto* (1961), con letras enérgicas y personajes; *The San Juan Jazz Workshop* (1963), en el que las letras suenan al ritmo de un orden nuevo; *La letra inicial* (1965), para La Casa del Libro,¹⁷ de corte clásico y de potente presencia. Antonio Martorell hizo propia la experiencia ajena, y aprendió con singular rapidez, de su maestro Homar, a proyectar emociones con los textos. El que tiene sentido de humor no puede dejar de sonreírse con *Vote* (1968); el misterio se llena de palabras en *La batalla de Argelia* (1969); el juego de ajedrez es un juego de palabras, *Ajedrez* (1971); el juego de palabras se esconde, *Carnaval de Ponce* (1970); el texto es un pretexto para hacer la imagen en *Juan Antonio Corretjer* (1985).

En los carteles de José Rosa, los textos asumen una categoría novedosa. Son textos de lectural opcional. A manera de nota marginal, el artista nos ofrece la alternativa de aventurarnos a una lectura que ensancha el entendimiento del significado del cartel, pero que no es obligatoria. No obstante, una vez comenzamos, se inicia la seducción del lector, que no podrá abstenerse ante el descubrimiento de una lectura cardinal.

¹⁷ La Casa del Libro es un museo fundado en 1955, dedicado a la historia del libro desde el siglo XV hasta el presente, y las artes tipográficas. Su colección, de más de 4,000 ejemplares, contiene alrededor de trescientos libros impresos en el siglo XVI, cincuenta y ocho de los cuales fueron impresos en España. Es la colección más grande de incunables españoles fuera de Europa. El museo tiene su sede en la Calle del Cristo #255 del Viejo San Juan. Los carteles diseñados por las exposiciones en La Casa del Libro, merecen un capítulo aparte, en especial los diseñados por Lorenzo Homar.



142. JOSÉ ROSA, *Carnaval arroyano*, 1973, serigrafía, 25 3/4" x 19 1/2".

Dibujos de José Rosa (1972), *Centenario de la abolición de la esclavitud* (1973) [lámina 141] y *Carnaval arroyano* (1973) [lámina 142], son algunos ejemplos de importancia formal y textual.

También Luis Alonso explora las posibilidades plásticas de la letra en la imagen del cartel. A veces son referencias de gran extensión, como la carta escrita a Betances por su hermana Demetria, con la que Alonso expresa su afinidad y la intención de que el cartel sea un espacio esclarecedor de ideas, en *Aniversario del natalicio de Ramón Emeterio Betances* (1981) [lámina 143]. Pero no es sólo la vastedad del texto el aspecto importante, sino su capacidad expresiva en el diseño, que también es evidente en *Idioma e identidad* (1981) [lámina 144].

En este aspecto de la relación formal entre la palabra y la imagen, se dan múltiples soluciones, tantas como sea variada la visión del artista, su sensibilidad hacia la forma, y el sentido trascendente que otorgue al conjunto.

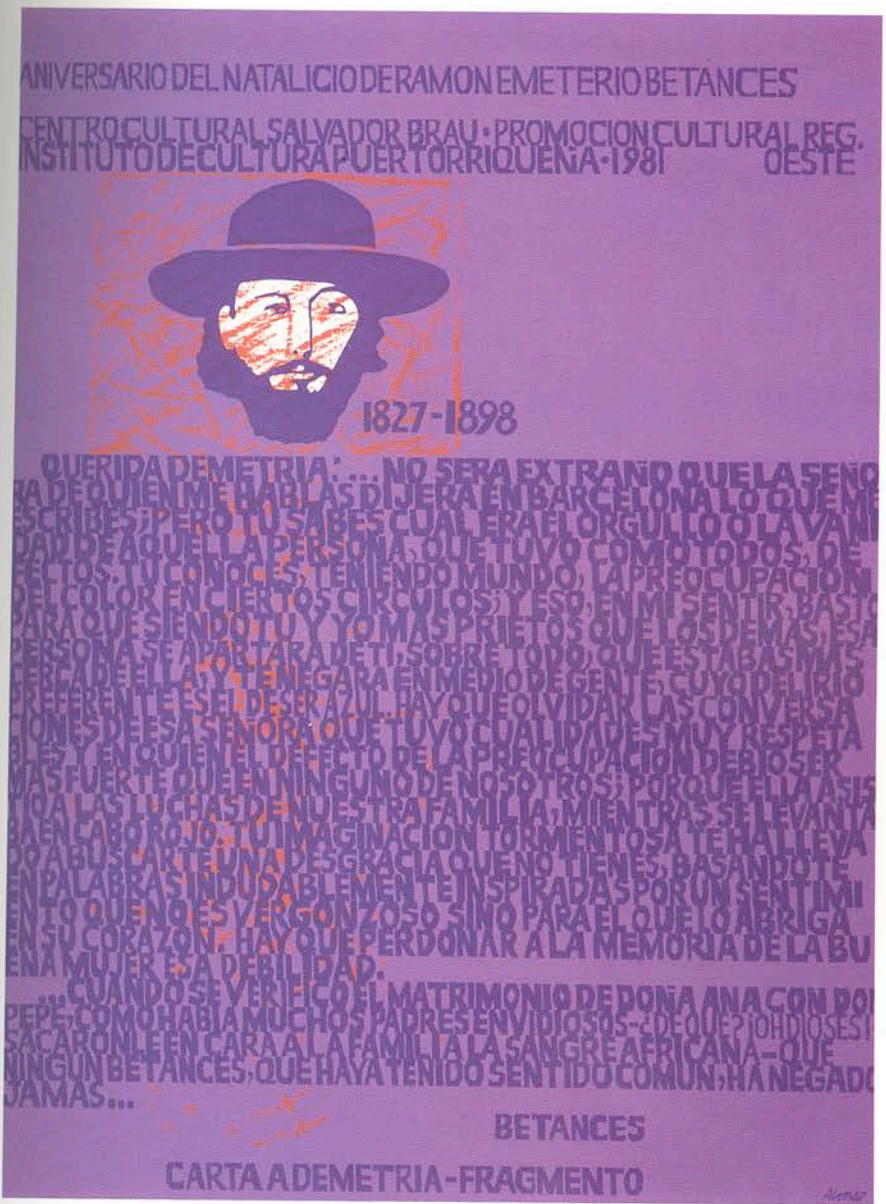
El Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña fue el centro de creación y experimentación gráfica más importante que ha tenido el país. Bajo la recia dirección, y con la obra aleccionadora de Lorenzo Homar, los jóvenes artistas habrían de dar continuidad a la floreciente tradición del cartel. Fue un taller-escuela a la manera de los talleres renacentistas. Un lugar donde se aprendía haciendo y donde se complementaba el proceso de aprendizaje con la discusión de los temas acuciantes; el comentario del último libro, las narraciones de viajes, la crítica de las obras teatrales, y el análisis del acontecer político.

EL CARTEL DE PROTESTA Y LOS TALLERES REVOLUCIONARIOS

Los precedentes del cartel de protesta se encuentran en el cartel político y propagandístico que vio la luz en los albores de la Primera Guerra Mundial. Tienen en común la pasión que se desborda en las imágenes y la intención de servir como una nueva munición bélica. Pero mientras los primeros fueron instrumentos de los gobiernos para encauzar la participación ciudadana en un esfuerzo común, los que surgen en la década de los sesenta tienen como rasgo característico la clandestinidad. Son armas de la nueva contracultura que se sirvió de los instrumentos del *establishment*, para agredirlo y subvertir el significado de los signos propagandísticos de los gobiernos, esgrimiéndolos como armas propias.

El cartel de protesta fue un fenómeno mundial, un grito que resonó en todos los continentes. La guerra de Vietnam fue el resorte que provocó su sorpresiva aparición en Estados Unidos, Europa e Iberoamérica. Pero ésa no fue la única causa de la desilusión de la juventud nacida en el *baby boom* de la post-guerra. El cartel también encauzó el sentir de esa generación contra el consumismo desbocado, la contaminación ambiental y la hipocresía de las democracias que mantenían gobiernos corruptos en Iberoamérica y el Sudeste Asiático.

¹⁸ Culebra es una pequeña isla al este de Puerto Rico, que la Marina de los Estados Unidos usaba para sus prácticas de bombardeo, afectando adversamente la vida de sus pobladores y la actividad pesquera. La Marina abandonó dichas prácticas en 1976.



143. LUIS ALONSO, *Aniversario del natalicio de Ramón Emeterio Betances*, 1981, serigrafía, 25 1/4 " x 19".



144. LUIS ALONSO, *Idioma e identidad*, 1981, serigrafía, 24" x 18".

En Puerto Rico se sumaron a esas causas globales otras de carácter nacional como fue la resistencia al servicio militar obligatorio y a la presencia del ROTC en el campus universitario, además de las protestas contra los bombardeos de la marina norteamericana en Culebra.¹⁸ La protesta visual y la musical se daban la mano, y Roy Brown, Lucésita Benítez, Antonio Cabán Vale "El Topo", Danny Rivera, y Haciendo Punto en Otro Son, ponían los puntos sobre las íes, con el son de una trova nueva. Fueron años de creciente toma de conciencia entre la juventud, que se sentía solidaria con el hombre y las causas libertarias, allí donde se dieran. La juventud puertorriqueña abrió ventanas para mirar a un mundo en ebullición, y a ella misma, en actitud crítica y de protesta.

El cartel de protesta puertorriqueño aparece en el escenario gráfico con el establecimiento de talleres independientes y disidentes del gobierno, pero vinculados a la tradición de excelencia instituida en los talleres gubernamentales. Estos son: Taller Alacrán, fundado en 1968 por Antonio Martorell, y el Taller Bija, que nació formalmente en 1970, y en el que participaron con renovadores enfoques Rafael Rivera Rosa (Comerío, 1942) y Nelson Sambolín (Salinas, 1944).

La creación de estos talleres independientes dio inicio a una nueva etapa en el desarrollo del cartel, marcada por la proliferación de pequeños talleres serigráficos,¹⁹ generalmente de corta duración, y comprometidos con la denuncia de la realidad política y social. Los carteles producidos en estos talleres se caracterizan por la parquedad en el número de colores —aunque hay importantes excepciones— situación condicionada por la escasez de ingresos, de una economía fundamentalmente dependiente de la venta de carteles.

EL TALLER ALACRÁN (1968-71)

El Taller Alacrán sirvió de centro para la capacitación de jóvenes deseosos de expresar su disidencia a través del cartel. Como portavoz visual de las protestas que afloraron en esos años, los carteles de Alacrán estaban dirigidos a un público joven que los adquiriría por solidaridad ideológica con unas imágenes, fueran éstas de tono político, o de afirmación puertorriqueña. Es así como nacen algunos de los carteles antológicos de Martorell, como *Vote* (1968), *La batalla de Argelia* (1969), *Fuera la marina yanqui de Culebra* (1970), y otros de carácter cultural, como *ABC* (1968), y *Fiesta de Loíza Aldea*, (1970). El cartel se hizo eco de esta visión crítica, a la vez que afirmaba gráficamente la fuerza de una cultura nacional.

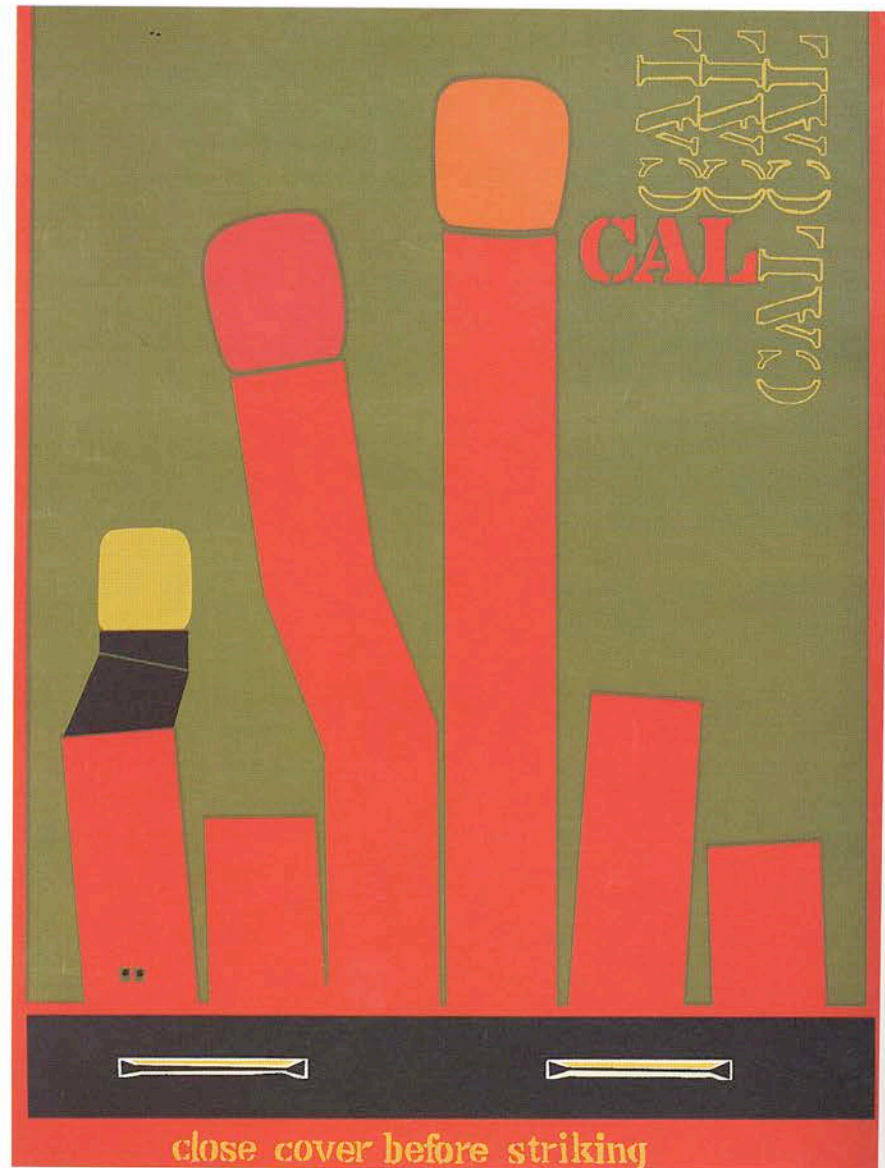
EL TALLER BIJA (1970-87)

Los carteles del Taller Bija son afirmaciones gráficas del compromiso ideológico de los artistas. Son carteles políticos porque asumen posiciones de denuncia, pero como buenos carteles, eluden el clisé, la frase trillada y el discurso panfletario. Los

¹⁹ Entre otros, podemos mencionar: Taller El Quinqué, Taller Blondet, Taller Visión Plástica, Taller Capricornio, Taller el Seco, Taller Cupey, Taller El Jacho, Taller Tiburones y Taller Pachín Marín.

artistas no hacen concesiones en su empeño por crear imágenes estéticamente perdurables y políticamente contundentes, porque la clave de su firmeza no es la violencia, sino la elocuencia visual. Desde ese ámbito, Rafael Rivera Rosa y Nelson Sambolín enfilan los cañones de su denuncia visual y de su afirmación ideológica.

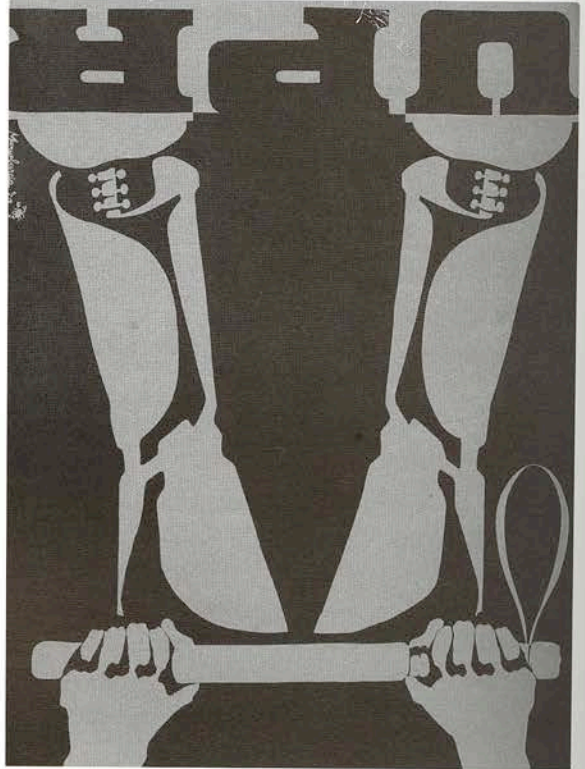
Un lenguaje de signos nuevos, en un contexto distinto, da muestra de la creatividad y el deseo innovador de quienes habían asumido la responsabilidad de



145. RAFAEL RIVERA ROSA, *CAL*
(Comandos Armados de Liberación), 1971,
serigrafía, 28" x 21".

expresar gráficamente la crisis. Sirvan algunos ejemplos para documentar esta dirección renovadora: de Rafael Rivera Rosa, *Atleta, Puerto Rico es tuyo, Libéralo* (ca. 1970) [lámina 147], muestra una imagen en transición para crear la expectativa del paso hacia la libertad; CAL (1971) [lámina 145], es una advertencia mordaz e irónica, en la que el artista vierte en contra del *establishment* una de sus armas, los fosforos, que dejan de ser el objetivo inofensivo de la publicidad comercial, y se tornan en amenaza por su poder incendiario, y *Homenaje al Che* (1972) que, desprovisto de los elementos acostumbrados por los carteles del Che, ha podido descubrir un nuevo espacio trascendente, atemporal y místico, que abre paso a la meditación.

Nelson Sambolin transforma las imágenes en signos de energía creadora. La alteración del orden natural de la figura en *Hasta la victoria siempre* (1973) [lámina 148], es una propuesta que plantea la revisión, tanto gráfica como ideológica, de la lucha independentista; una lucha que abarca la defensa por la integridad del hombre y toda forma de vida, en *Superpueblo, colonialismo, pillaje, veneno* (1973) [lámina 149]; y que se expresa solidaria con la humanidad en la estrella formada por hombres y mujeres: *Puerto Rico saluda al XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes* (1978).



(izquierda)

146. MANUEL GARCÍA FONTEBOA, UPR, 1970, serigrafía, 32 1/2" x 24"

(derecha)

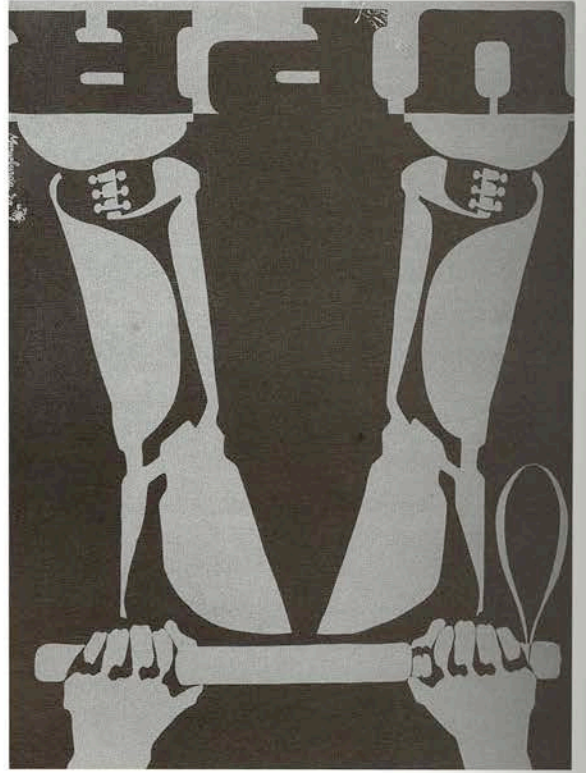
147. RAFAEL RIVERA ROSA, *Atleta, Puerto Rico es tuyo, Libéralo*, ca. 1970, serigrafía, 22" x 28 3/4"





(derecha)
147. RAFAEL RIVERA ROSA, *Atleta, Puerto Rico es tuyo, liberalismo*, ca. 1970, serigrafía, 22" x 28 3/4".

(izquierda)
146. MANUEL GARCÍA FONTEBOA, *UPR*, 1970, serigrafía, 32 1/2" x 24".



expresar gráficamente la crisis. Sirvan algunos ejemplos para documentar esta dirección renovadora: de Rafael Rivera Rosa, *Atleta, Puerto Rico es tuyo, Liberalismo* (ca. 1970) [lámina 147], muestra una imagen en transición para crear la expectativa del paso hacia la libertad; CAL (1971) [lámina 145], es una advertencia mordaz e irónica, en la que el artista vierte en contra del *establishment* una de sus armas, los fosforos, que dejan de ser el objetivo inofensivo de la publicidad comercial, y se tornan en amenaza por su poder incendiario, y *Homenaje al Che* (1972) que, desprovisto de los elementos acostumbrados por los carteles del Che, ha podido descubrir un nuevo espacio trascendente, atemporal y místico, que abre paso a la meditación.

Nelson Sambilín transforma las imágenes en signos de energía creadora. La alteración del orden natural de la figura en *Hasta la victoria siempre* (1973) [lámina 148], es una propuesta que plantea la revisión, tanto gráfica como ideológica, de la lucha independentista; una lucha que abarca la defensa por la integridad del hombre y toda forma de vida, en *Superpueblo, colonialismo, pillaje, veneno* (1973) [lámina 149]; y que se expresa solidaria con la humanidad en la estrella formada por hombres y mujeres: *Puerto Rico saluda al XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes* (1978).

El Taller Bija se convirtió, desde mediados de los años setenta hasta que cerró sus

puertas en 1987, en el taller independiente más solicitado para la impresión de carteles y de trabajos serigráficos. Fue un espacio alterno para un buen número de artistas como Rafael Tufiño, Antonio Maldonado, Luis Alonso, Rafael Rivera Rosa, Nelson Sambolín y Manuel García Fonteboa [lámina 146], para los que imprimía carteles comisionados por organizaciones culturales, cívicas y políticas.

Durante los años setenta y ochenta, continúa la producción artística en los talleres gubernamentales. No obstante, se hace evidente la repetición de fórmulas compositivas, la merma en la riqueza colorística, la reducción en el tamaño de la hoja, que dan muestra de un debilitamiento en el concepto de diseño, así como en la ejecución del cartel. Este empobrecimiento en la búsqueda y solución de los problemas inherentes al diseño cartelístico no se dio en el vacío y ha estado vinculado a un sinnúmero de aspectos, originados en su mayor parte, en circunstancias de índole política.

Es un hecho conocido que las instituciones que históricamente han llevado el peso de la defensa y afirmación de la cultura puertorriqueña, han sido intervenidas por los gobiernos identificados con la estadidad para Puerto Rico, con el propósito de desvirtuar su acción programática. Temen ellos que un genuino estado de conciencia de los elementos diferenciadores de la cultura nacional pueda ser un escollo a su aspiración anexionista.²⁰

También cae dentro de los límites del acontecer político la polarización ideológica, que afectó adversamente la convivencia social en todos los órdenes. Por su parte, los artistas que trabajaban en talleres gubernamentales, se sintieron cada vez más ajenos a los cambios de enfoque programático de las agencias. Como consecuencia, es evidente un debilitamiento con el compromiso que originalmente les había acercado a ellas. Los artistas, cansados de la burocracia gubernamental, desafiaban una autoridad que no reconocían y respondían sin entusiasmo a las solicitudes de carteles de tema inocuo.

UNA NOTA ALENTADORA

No obstante, así como sucedió en otras partes del mundo, en Puerto Rico, la mejor producción cartelística de los años setenta y ochenta se dio en centros universitarios. El taller de Actividades Culturales y el trabajo solitario de Rafael Rivera Rosa para el Centro de Investigaciones Sociales, se destacan porque alcanzaron a producir un conjunto de carteles cuyo lenguaje, consistentemente original y novedoso, y de óptima factura técnica, renovaban la tradición cartelística con la invención de un nuevo mundo de metáforas.

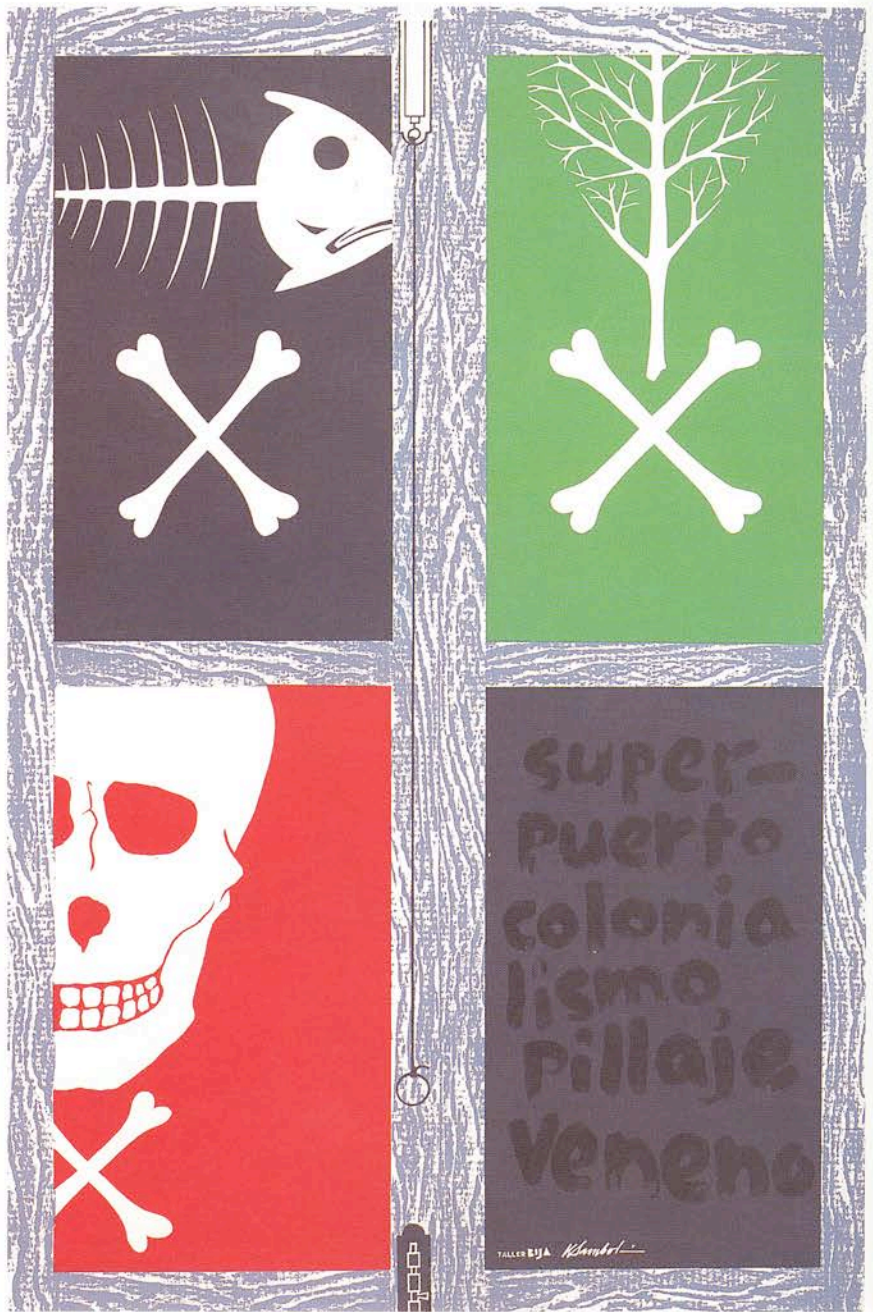
Son los carteles diseñados por Nelson Sambolín, Luis Abraham Ortiz y Luis Maisonet, para el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Puerto Rico, los que dan, en ese momento, una nota de aliento y esperanza al incierto estado del cartel puertorriqueño.

²⁰ Durante los años de 1977 a 1984, el gobierno del Lcdo. Carlos Romero Barceló, (partidario de la estadidad federada para Puerto Rico), se dio a la tarea de estrangular económicamente a las instituciones culturales autónomas como la Academia de la Lengua, o el Ateneo Puertorriqueño, la revista *Sin Nombre*, los centros culturales establecidos en los municipios; además, su gobierno intervino alevemente en la gestión programática de las agencias de gobierno identificadas con la defensa de la puertorriqueñidad como el Instituto de Cultura Puertorriqueña, y la División de Educación de la Comunidad. Se llegó al extremo de aprobar las leyes núm. 1154 y 1157, presentadas por el senador Luis A. Ferré, que despojaban al Instituto de Cultura de su autonomía, en un intento más de dirigirnos culturalmente.



HASTA LA VICTORIA SIEMPRE!





149. NELSON SAMBOLÍN, *Superpuerto, colonialismo, pillaje, veneno*, 1973, serigrafía, 34" x 22 1/2".

En particular, la obra de Sambolín se destaca por sus planteamientos innovadores. Tiene la audacia de quebrantar patrones, al usar superficies novedosas para imprimir, como: *Taller de Histriones* (1981), impreso sobre un papel translúcido y *El Jíbaro, Andrés Jiménez* (1985), para el que usa una bolsa de papel de estraza. También puede confrontarnos con textos de lecturas imposibles y letrismo individual como en *Encuentro Internacional de Guitarra* (1984) donde se libera la hoja de su forma original para hacerse guitarra, o en *Julian Bream* (1983) donde la esencia del tema se alcanza con el trazo rápido y momentáneo; mientras en *Arte anti-bélico* (1985) nos ofrece dos lecturas distintas en el mismo cartel.

Por otro lado, no podemos pasar por alto el auspicio que la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades (FPH), ha dado al cartel desde su creación en 1977. Como política institucional, la Fundación estableció que las propuestas sometidas incluyeran un cartel promocional para la actividad en cuestión. De esta forma, la Fundación abrió campo al cartel en un momento crítico, estimulando el trabajo de los artistas, cuya obra cartelística se había reducido, e invitando a jóvenes diseñadores a hacer su contribución a ese campo. Muchos respondieron con entusiasmo a la existencia de un nuevo espacio de expresión. Participaron artistas como José R. Alicea —sin duda uno de los colaboradores más constantes y eficaces en esta nueva etapa del quehacer cartelístico—, Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Antonio Martorell, José Rosa, Carlos Osorio, Jack Delano, Jeanette Blasini; y jóvenes como Lyzette Rosado —reclamada asiduamente para diseñar carteles de la Fundación—, Luis Alonso, Nelson Sambolín, Analida Burgos, Omar Quiñones, los hermanos Gerardo y Magali García Ramis, Yolanda Pastrana, Carmelo Sobrino, Luis Maisonet Ramos y Jesús Cardona, por mencionar los artistas que con persistencia han contribuido en los últimos años a la revitalización del cartel.

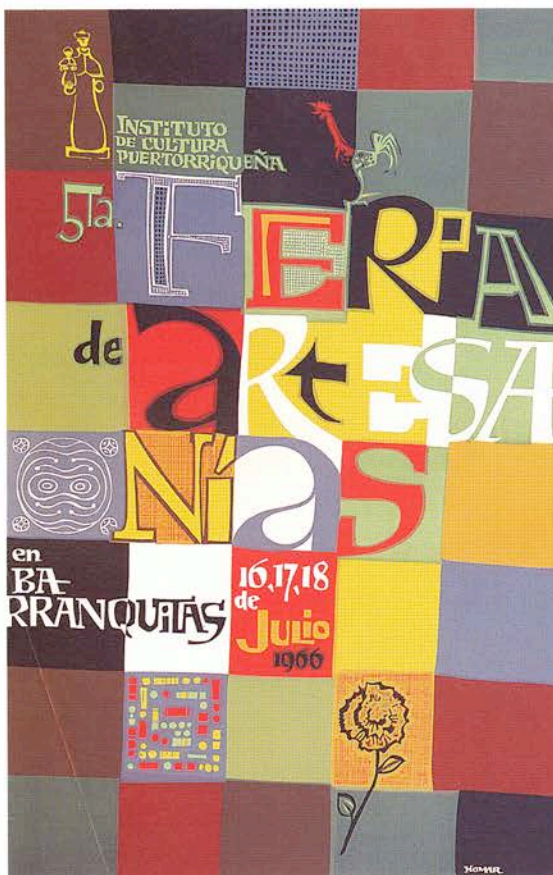
PRESENTE Y FUTURO DEL CARTEL

Tanto en Puerto Rico como en otros países, donde el cartel cultural ha tenido una presencia indeleble, se han levantado voces de alarma ante su posible desaparición como medio de comunicación. La desigual competencia de la televisión y de otros medios de comunicación electrónica así como el encarecimiento del papel, presentan una amenaza real y colocan al cartel en una posición de desventaja, difícilmente superable.

Actualmente, el cartel en Puerto Rico tiene una función distinta a la que originalmente le dio vigencia. Hace tiempo que no los vemos pegados en lugares públicos, ahora se venden para levantar fondos, o se regalan como recordatorio de algún acto memorable. Decoran oficinas públicas y privadas, o se enmarcan para adornar hogares, por lo que corren el peligro de desaparecer como instrumento de comunicación pública. Esa mutación del cartel está ocurriendo en muchos países, pero

²¹ *Art as Activist-Revolutionary Poster from Central and Eastern Europe*, Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, (Washington, 1922), 25.

150. LORENZO HOMAR, *5ta. Feria de artesanías en Barranquitas*, 1966, serigrafía, 29 1/2" x 19 1/2".



resulta alentador cuando reaparece con una fuerza arrolladora, en cuanto surge en la sociedad la urgencia de expresarse sobre asuntos trascendentales. Por eso: "En noviembre de 1989, cuando miles de carteles impresos, o hechos a mano, cubrieron las paredes de nuestras ciudades, para expresar el verdadero sentir de los ciudadanos, reconocimos cuánto poder se esconde en su arte".²¹ Estas palabras del dramaturgo, presidente de Checoslovaquia, Václav Havel, ponen de manifiesto cuán poderoso puede ser el cartel en situaciones de crisis y ante la necesidad de una afirmación nacional.

El cartel puertorriqueño tiene futuro. Es así, porque desde su presencia ininterrumpida, ha sido algo más que un anuncio y mucho más que un espacio publicitario comercial. Ha sido expresión creadora de imágenes, ha sido un espacio para plantear ideas estéticas, ha sido una manera de tomar posición y de hacer

conciencia. Como tal, no es posible su desaparición, aunque sería razonable pensar en una salvadora mutación.

“El cartel es un medio para decir ahora”, afirmaba Irene Delano, cuando recordaba los primeros años de trabajo en el Taller de Cinema y Gráfica. Si todavía tenemos cosas que decir, y que decirnos, el cartel sigue teniendo vigencia. Si Puerto Rico tiene voluntad de seguir siendo una nación, el cartel debe servir de instrumento para afirmar esa voluntad.

Teresa Tió es profesora universitaria, historiadora del arte, especializada en el arte del cartel y en gráfica puertorriqueña; ha sido crítica de arte durante cinco años para el diario *El Mundo* y curadora en varias exhibiciones, las cuales incluyen *El arte del cartel en Puerto Rico, 1946-80* y *Carlos Raquel Rivera: exposición homenaje* de la Bienal de San Juan del grabado latinoamericano y del Caribe. Actualmente, es profesora de historia del arte en el Colegio Universitario de Cayey, Universidad de Puerto Rico.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Cátálogos de exposiciones:

- Antonio Martorell, Obra gráfica 1963-1986*. Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.
- El cartel en Puerto Rico, 1946-1985*. Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1985.
- La estampa serigráfica*. Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1987.
- Exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar*. Museo de Arte de Ponce, 1978.
- Lorenzo Homar A Puerto Rican Master of Calligraphy and the Graphic Arts*. The Graphic Arts Collection, Princeton University Library, 1983.
- Pintura y gráfica de los años cincuenta*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, Hermandad de Artistas Gráficos, 1985.
- Homenaje a Irene Delano*. La Casa del Libro, San Juan, 1988.
- La Xilografía en Puerto Rico*. Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1986.

Revistas:

- Fernández Méndez, Eugenio, “Lorenzo Homar - el hombre y el artista”. *Avance*. Año 2. Núm. 73. (10 de diciembre de 1973). pp. 34-37.
- Ferrao, Luis Ángel y Baquero Ramos, Ángeles. “Veinte años del cartel puertorriqueño en el ajedrez internacional”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Núm. 92-93. Abril-septiembre, 1986. pp.34-31.
- Homar, Lorenzo. “The Puerto Rican Poster”. *Artist's Proof*. Vol. VI. Núm. 9-10. 1966 pp. 90-95.
- Ruiz de la Matta, Ernesto. “El cartel en nuestra historia del arte”. *El Sol*. (Asociación de Maestros de Puerto Rico). Año XXVII, Núm. 3-4. pp. 18-22.

- Tió, Teresa. "Lorenzo Homar y el cartel en el Instituto de Cultura Puertorriqueña". *Plástica*. (Liga de Estudiantes de Arte de San Juan). Núm. 9. Agosto, 1982. pp. 22-27.
- Torres Martínó, José A. "El cartel puertorriqueño". *Plástica*. (Liga de Estudiantes de Arte de San Juan). Núm. 4. Diciembre, 1979. pp. 12-15.
- Algunos títulos en torno a la "guerra cultural" 1980-1983:
(El tema de la lucha cultural ha ocupado cientos de páginas en los periódicos de Puerto Rico. Son múltiples los partes noticiosos, así como los artículos de fondo que recoge la prensa. Es un tema que merece estudio aparte.)
- En defensa de la cultura puertorriqueña*. (Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña. San Juan, 1980. Publicación de 48 páginas en la que se hace una relación del quehacer del mencionado comité en la llamada "guerra cultural".
- Véase además las ponencias presentadas por escritores, pintores, dramaturgos, antropólogos, artesanos, abogados, educadores y músicos ante la Comisión de Arte y Cultura del Senado de Puerto Rico sobre las leyes que crearon la Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura (AFAC).
- Artículos de periódico sobre el tema de la lucha cultural:
- Aboy, Ramón. "La fotografía también es arte". *El Nuevo Día*. 8 de julio de 1981. p. 43.
- Alegría, Ricardo. "Unámonos en defensa de nuestra cultura". *En Rojo, Claridad*, 3 al 9 de octubre de 1980. pp. 2-3.
- Báez, Myrna. "El Instituto niega la cultura". *El Nuevo Día*. 8 de julio de 1981. p. 42.
- Benítez, Celeste. "El instituto de cultura". *El Mundo*, 23 de agosto de 1981. p. 13-A.
- Castro Pereda, Rafael. "Los hechos no mienten". *El Nuevo Día*. 29 de julio de 1981. p. 35.
- "Declaración General del Primer Congreso Nacional de Trabajadores de la Cultura". *En Rojo, Claridad*. 3 al 9 de octubre de 1980. pp. 3-5.
- Sánchez, Luiz Rafael. "El Instituto de Cultura o la inteligencia pervertida". *El Nuevo Día*. 16 de julio de 1981. p. 60.
- "Señor Gobernador... ¡No los firme!". *El Nuevo Día*. 23 de abril de 1980. p. 9. (Carta firmada por más de 10,000 personas en oposición a las leyes AFAC).
- Tió, Salvador. "Acción y omisión". *El Nuevo Día*. 4 de agosto de 1981. p. 21.
- _____. "Las vacas sacralizadas". *El Nuevo Día*. 22 de junio de 1981. p. 24.