



*PUNTO FINAL: ENTRE LA RENOVACIÓN DEL PENSAMIENTO REVOLUCIONARIO  
Y LA VANGUARDIA ARTÍSTICA LA ÉPOCA DE LOS SESENTA*

---

*PONTO FINAL: ENTRE A RENOVACÃO DO PENSAMENTO REVOLUCIONÁRIO E A  
VANGUARDA ARTÍSTICA DA DÉCADA DE 1960*

---

*FINAL POINT: BETWEEN THE RENEWAL OF REVOLUTIONARY THOUGHT AND THE  
ARTISTIC AVANT-GARDE OF THE 1960S*

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19588>

Diana Gómez

Universidad Nacional de San Martín (Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio)  
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)  
dgomez@unsam.edu.ar

Catalina Bargalló Castagnino

Universidad Nacional de San Martín (Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio)  
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)  
 <https://orcid.org/0009-0001-9423-3563>  
catalinabargallo@gmail.com

Recibido em 25 de outubro de 2023  
Aceito em 27 de novembro de 2023

**RESUMEN:** En este artículo analizamos la inscripción de la revista Punto Final (1965-1973) dentro de la renovación de la gráfica chilena durante la época de los sesenta. En este sentido, identificamos sus características teniendo en cuenta las representaciones visuales y textuales de las que se apropia en las portadas de la revista. Planteamos como hipótesis que las tapas de Punto Final apostaron a construir, junto con la gráfica desarrollada durante la Unidad Popular en Chile, una nueva cultura gráfica de izquierda a escala nacional y regional.

**Palabras Clave:** Nueva izquierda; Revista Punto Final; Vanguardias artísticas; Época de los sesenta.

**RESUMO:** Esse artigo pretende analisar como se inscreve a revista Punto Final (1965-1973) dentro da renovação gráfica chilena durante a época de 1960. Nesse sentido, identificamos suas características, considerando as representações visuais e textuais das quais a revista se apropria. Temos como hipóteses que as capas de Punto Final apostaram em construir, junto com a gráfica desenvolvida pelo partido de Unidad Popular no Chile, uma nova cultura gráfica de esquerda em escala regional e nacional.

**Palavras-chave:** Nova esquerda; Revista Punto Final; Vanguardas artísticas; Época 1960.

**ABSTRACT:** In this article we analyze the inscription of the magazine Punto Final (1965-1973) in the Chilean graphic renovation during the epoch of the sixties. According to this, we identify the magazine's graphic characteristics considering its use of visual and textual representations. Our hypothesis is that the Punto Final cover took a chance to build, along the Unidad Popular graphic, a national and regional new left graphic culture.

**Key words:** New Left; Punto Final magazine; Artistic Vanguardias; Sixties epoch.

*Punto Final* fue una revista chilena publicada en dos períodos: entre 1965-1973 y entre 1989-2018. Esta publicación fue un espacio para la difusión de las ideas de la izquierda revolucionaria en América Latina, tanto en las voces de sus intelectuales como de sus militantes (Fernández, 2011). El contexto en el que surge la revista es la época de los "largos sesenta" (Gilman, 2012), caracterizada por la revalorización de la política y por una fuerte expectativa revolucionaria en América Latina, las cuales fueron potenciadas por la experiencia de la Revolución

Cubana y, más adelante, por la Unidad Popular en Chile. Para llevar adelante la batalla por la difusión de las ideas durante los años sesenta, la cultura -música, cine, editoriales, carteles, posters, etc.- y los medios de comunicación -revistas y diarios- se constituyeron como espacios privilegiados.

Esta época de los sesenta también se caracterizó en términos visuales por la renovación de una iconografía de la izquierda tanto en Cuba como en Chile. En Cuba, se constituyó un nuevo lenguaje gráfico a través del uso del cartel, el cual fue concebido como un grito, como expresión del arte popular (García Molinero, 2002). Por su parte, Mauricio Vico (2019) plantea que en Chile, entre 1964 y 1973, se construyó una iconografía contracultural que adoptó elementos de la vanguardia artística representada en el arte pop, en la op art y el art nouveau; así como elementos del movimiento hippie y de la psicodelia provenientes de Estados Unidos. Como parte de esa renovación iconográfica en Chile, experimentada principalmente en el cartel político que acompañó el proceso de la Unidad Popular, Vico incluye a la revista *Punto Final*, puesto que esta renovó la iconografía en sus portadas a partir de la reapropiación del diseño pop (2019, p. 33 y 251).

Partiendo de la inscripción de *Punto Final* dentro de la renovación de la gráfica chilena de los sesenta, analizaremos cómo se lleva a cabo este proceso y cuáles fueron sus características teniendo en cuenta las representaciones visuales y textuales de las que se apropia en las portadas de la revista entre 1965 y 1973. Para ello, hacemos énfasis en la materialidad de la publicación, en el uso del color, de la tipografía y de las imágenes y su relación con el texto escrito en los titulares en sus tapas. Partimos de preguntarnos ¿cómo se inscriben las portadas de *Punto Final* dentro de la cultura visual de la izquierda chilena en los sesenta?, y ¿es posible observar una articulación entre Nueva Izquierda y vanguardia artística en las tapas de *Punto Final*? Consideramos que más allá de generar una contracultura visual, las tapas de *Punto Final* apostaron a construir, junto con la gráfica desarrollada durante la Unidad Popular en Chile durante los años sesenta, una nueva cultura gráfica de izquierda a escala nacional y regional.

Recuperamos el concepto de época propuesto por Claudia Gilman (2012) como *campo de lo que es públicamente decible y aceptable*; un bloque histórico con coyunturas políticas y programas estéticos particulares. Tal como indica Aldo Marchesi (2019), durante este período hubo un encuentro entre la contracultura

global<sup>1</sup> y la izquierda latinoamericana en el marco de un “movimiento de movimientos”. Esto abarcó tanto corrientes intelectuales, estéticas, expresiones de la cultura popular, como movimientos sociales, organizaciones políticas, e incluso organizaciones políticas armadas. Estos grupos políticos y artísticos de vanguardia reaccionaron a la izquierda tradicional, desde una crítica al realismo socialista y una reivindicación del carácter latinoamericano de la revolución. Aunque estos militantes no se sintieran completamente representados por el hippismo, sí se sentían parte de una identidad juvenil global (Marchesi, 2019). En esta línea, durante este período la izquierda latinoamericana se vinculó con el campo de las artes, la publicidad y la prensa gráfica, la cual estaba en un proceso de modernización. Por tanto, a partir de la década de 1960 una nueva generación de artistas plásticos y publicistas colaboraron con la prensa de izquierda, modernizando las tipografías, ilustraciones y diseños (Horacio Tarcus, 2006).

Sobre esto último, nos interesa pensar las portadas de *Punto Final* como piezas visuales dentro de una trama narrativa y discursiva de la nueva izquierda. Adicionalmente, entenderemos la noción de *tapa* de semanario como dispositivo, en tanto herramienta que introduce cambios y/o rupturas de escalas en la circulación discursiva y, al mismo tiempo es entendida como puerta que permite el pasaje de una cierta dimensión a la otra (Cingolani, 2009). De esta forma, tomamos la noción de tapa desde su potencialidad de apertura e interconexión. Así también, consideramos a las portadas de las revistas como piezas gráficas que generan impacto visual y emotividad, carteles publicitarios de los medios de comunicación (González, 2015).

El presente artículo se divide en tres apartados. En el primero, realizaremos una breve caracterización de *Punto Final* y del lugar que ocupó dentro de las revistas de izquierda chilenas durante los años sesenta. En el segundo, daremos cuenta de las características de la gráfica de la izquierda chilena durante los sesenta, teniendo en cuenta las condiciones materiales que posibilitaron su desarrollo. En el tercero, analizaremos las tapas de *Punto Final*, teniendo en cuenta los cambios producidos a nivel gráfico entre 1965 y 1973; así como en relación a las

---

1 Si bien el autor hace mención del surgimiento de una “contracultura global” durante la década de 1960, también remarca que esta definición está en debate. Retomando a otros autores, expresa que este movimiento, más que contracultura, podría definirse como un *lenguaje de disenso internacional* impulsado por la generación de los *baby-boomers*, jóvenes socializados en las universidades (Marchesi, 2019).

vanguardias estéticas de la izquierda chilena y latinoamericana. Finalmente, a modo de conclusión expondremos unas reflexiones finales.

### *Punto Final*: la tribuna de la “nueva izquierda chilena”

*Punto Final* fue una revista chilena publicada en dos periodos: entre los años 1965-1973 y entre 1989-2018. En 1973, debido al golpe de Estado, fue clausurada definitivamente y sus miembros fueron perseguidos y muchos de ellos asesinados. Sus fundadores fueron los periodistas Manuel Cabieses y Mario Díaz Barrientos, quienes además se desempeñaron como director y subdirector, respectivamente. Los dos pertenecieron a la intelectualidad de la izquierda chilena. Para el momento de la fundación de *Punto Final*, en septiembre de 1965, Cabieses había decidido abandonar su militancia en el Partido Comunista y, tras su viaje a Cuba durante ese mismo año, había empezado a inclinarse por la experiencia cubana. Según él, a través de la propuesta del Partido Comunista “no iba la historia que comenzaba a escribirse en América Latina” (Cabieses Donoso, 2013, p. 37). El conocer de manera directa la experiencia de la revolución cubana lo llevó a cuestionar los dogmas del Partido Comunista y la validez de la vía electoral para llegar al poder. Ese viaje significó para él una ruptura ideológica. Ruptura que quedó registrada en el artículo que publicó en *Última Hora* titulado “Un glorioso aventurero”; el cual tenía como protagonista a Fidel Castro, al Movimiento 26 de julio y el asalto al Cuartel Moncada.

*Punto Final* empezó a publicarse como un folletín quincenal cuyos objetivos fueron presentar los grandes temas de su época a través de un periodismo libre que permitiera tratar temáticas en profundidad, hasta llegar a un “punto final”, de ahí el nombre de la publicación. Al comienzo, los propios Cabieses y Díaz Barrientos la vendían verbalmente en la calle por \$1 Escudo –Moneda Chilena de ese momento– (Castillo Rojas, 2018) y su financiación provenía, en principio, del salario como periodistas de sus dos fundadores y de la incorporación de publicidad en sus páginas<sup>2</sup>. A partir de 1966 parte de su financiación provenía de las suscrip-

---

2 Para promocionar la revista Cabieses y Díaz Barrientos vendían los ejemplares a viva voz en Café Haití y los financiaban con sus propios sueldos del diario *Última Hora*. En su testimonio Cabieses comenta: “Augusto Carmona, que era jefe de prensa del Canal 9 de TV de la Universidad de Chile, nos mandó a filmar cuando vendíamos la revista y eso nos sirvió mucho de publicidad” (Cabieses Donoso, 2015).

ciones que, en principio, fueron nacionales, pero más adelante también internacionales, dado que la revista se vendía tanto en países de la región como en Estados Unidos, Asia, África y Europa. Sin embargo, estimamos que pudo haber recibido ayuda financiera de Cuba a partir de 1966 dada su estrecha relación con el gobierno cubano<sup>3</sup>. La revista se imprimió en un primer momento en la Sociedad Impresora Horizonte, imprenta propiedad del Partido Comunista Chileno. A partir de febrero de 1966 se imprimió en Prensa Latinoamericana S.A., imprenta del Partido Socialista. *Punto Final* tuvo formato A4, usó color en la portada y, más adelante, en el humor gráfico que se publicaba en la contraportada. Las páginas del contenido textual fueron impresas siempre a blanco y negro en papel prensa reforzado. La cantidad de páginas no siempre fue permanente.

A partir del n° 10, agosto de 1966, hubo un cambio editorial significativo en *Punto Final*. La revista se posicionó hacia la izquierda renovadora del pensamiento revolucionario en América Latina impulsado por la Revolución Cubana y se definió como antiimperialista y antioligárquica. Su objetivo pasó a ser la construcción de una cultura revolucionaria. Esta renovación, según Cabieses (2015), fue impulsada por el economista Jaime Barrios Meza, quien trabajó en Cuba con el Che Guevara en el Ministerio de Economía y, a su regreso a Chile inyectó energía y optimismo a *Punto Final* y propuso que la revista se posicionara como vanguardia de la izquierda; así como mantenerse cercana ideológicamente al recién creado Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)<sup>4</sup> y a la Revolución Cubana. Sin embargo, la revista nunca se planteó como el órgano de difusión oficial del MIR, ya que mantuvo autonomía con respecto a las decisiones políticas de este; a pesar de que Cabieses se incorpora como militante orgánico del MIR en 1969.

Para dar respuesta a esa posición renovadora de la izquierda, incorporó a su staff de redacción a los periodistas Mario Díaz, Augusto Olivares y Carlos Jorquera Tolosa y al abogado Alejandro Pérez Arancibia; completaron el equipo los

---

3 Dos de sus integrantes del *staff* de redacción, Jaime Barrios Meza y Hernán Uribe, estuvieron relacionados con Cuba. El primero como asesor económico de Ernesto “Che” Guevara y, el segundo como corresponsal de Prensa Latina. En este sentido, destacamos que Jaime Barrios Meza, había sido asesor económico de Ernesto “Che” Guevara. También, al exiliarse, Cabieses vivió tres años en Cuba, donde lideró el Comité de Solidaridad de Chile cubano (Cabieses Donoso, 2015).

4 El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) fue una organización político-social marxista-leninista y guevarista chilena, fundada en agosto de 1965 bajo el liderazgo de Miguel Enriquez. El MIR actuó como un movimiento guerrillero y vanguardista de los sectores obreros y campesinos durante los años sesenta y setenta. Estuvo influenciado por el impacto de la revolución cubana en América Latina y por el surgimiento de movimientos guerrilleros en la región.

dibujantes Eduardo de la Barra (Jecho) y Melitón Herrera (Click). Al mismo tiempo, *Punto Final* incorpora nuevas temáticas, tales como la situación de América Latina, el avance de las guerrillas en el continente y la política interna chilena. Su viraje a la vanguardia revolucionaria y la incorporación de nuevos miembros en su staff tuvo como objetivo entablar una discusión con los partidos comunista y socialista chilenos y disputarse un lugar en el campo de la izquierda chilena y latinoamericana (Fernández, 2011).

Al final de 1967, la revista configura una comunidad intelectual de izquierda a partir de la incorporación de un grupo de colaboradores nacionales y extranjeros<sup>5</sup>; así como las voces de los protagonistas de las experiencias de las luchas revolucionarias en América Latina<sup>6</sup>. La incorporación de este grupo de colaboradores le permitirá a *Punto Final* constituirse en el núcleo de difusión de ideas centradas en identificar el rol de la izquierda revolucionaria en el continente y, al mismo tiempo, construir una comunidad en el plano de la labor intelectual para América Latina (Fernandez, 2011). De esta manera, la revista se fue constituyendo en una formación cultural emergente (Williams, [1977] 2019) que contribuyó a la creación y difusión de nuevos significados, valores y prácticas de la nueva izquierda chilena y latinoamericana. Puesto que en sus páginas se remarcó la necesidad de que los intelectuales se conviertan en verdaderos revolucionarios, por lo tanto, debían participar directamente de las guerrillas y de los enfrentamientos armados. Esta noción de intelectual se enmarca en un proceso de transformación cultural chilena, que se origina durante la década de los sesenta pero que se profundiza a partir del triunfo de Salvador Allende. En ese contexto, los intelectuales fueron considerados organizadores y agentes creadores en pos de la construcción de un *hombre nuevo*, una nueva sociedad, una nueva hegemonía y una nueva cultura (Monsálvez Araneda y Máximo Nascimento, 2022).

A pesar de la postura castrista y guevarista que asumió *Punto Final* y de las diferencias que sostuvo con las posiciones “gradualistas” de los partidos Comunista y Socialista chilenos, decidieron apoyar el gobierno de la Unidad Popular. Los editores de la revista le confirieron legitimidad revolucionaria al proceso chi-

---

5 Por sus páginas pasarán intelectuales socialistas, comunistas, miristas, cristianos e independientes chilenos que se complementarán con intelectuales de izquierda extranjeros como Régis Debray, Jean Paul Sartre, Roberto Fernández Retamar, Stokely Carmichael y Angel Rama, entre otros.

6 *Punto Final* publicó textos de Ernesto Guevara, Fidel Castro, Carlos Mariaguella y entrevistas a miembros de las organizaciones guerrilleras del continente.

leno tras el triunfo electoral de Allende; para ellos, Chile estaba en una importante etapa del proceso revolucionario (Máximo Nascimento, 2017, p. 115). En la toma de esta decisión fue significativa la visita de Fidel Castro a Chile en diciembre de 1971 en la que el líder cubano reconoció el carácter revolucionario de la experiencia chilena. Sin embargo, los editores de *Punto Final* consideraban que el gobierno de la Unidad Popular debía crear las condiciones para la construcción del poder popular, es decir, de la conquista del poder por los trabajadores. Mientras que la revista *Chile Hoy* concebía la transferencia del poder “desde arriba” o desde el Estado hacia el pueblo a través del liderazgo de Salvador Allende (Máximo Nascimento, 2017, p. 116).

Debido a que en *Punto Final* se defendió y se combatió la adopción de una izquierda revolucionaria tanto en Chile como en América Latina, recibió críticas de algunos de los sectores tradicionales de la izquierda chilena, especialmente del Partido Comunista y del ala allendista del Partido Socialista. Polémica que se lleva a cabo a través del diario comunista *El Siglo*, desde el cual se acusó a la revista de ultraizquierdista y separatista (Máximo Nascimento, 2017, p. 117). Situación que se profundiza cuando *Punto Final* empieza a chocar con la Unidad Popular debido a que percibió la imposibilidad que tenía el gobierno de generar una nueva institucionalidad para el ascenso de los trabajadores al poder. Por tanto, llamó desde sus páginas a sobrepasar la institucionalidad vigente. Por un lado, fomentaba el recrudecimiento de la lucha de clases que llevaría al conflicto armado, lo que generaría las condiciones materiales para la batalla revolucionaria. Por otro lado, apoyaba las tomas de terrenos y la instalaciones de cordones industriales, los cuales permitirían la organización del pueblo.

## La gráfica de izquierda en Chile durante la época de los sesenta

Durante la época de los sesenta muchos artistas se adhirieron o militaron en los proyectos que desde la izquierda se produjeron para el gran público y que intentaron llevar sus ideas y propuestas de transformación social, política y cultural a “las masas”. Por ello, canciones, historietas, diarios, revistas, películas, afiches y murales que hacían alusión a la construcción de una sociedad más justa estuvieron al servicio de los proyectos de transformación que fueron cada vez más radicales. En este contexto, Chile vivió una expansión del lenguaje gráfico



que estuvo en sintonía con la renovación de la izquierda al interior del país y que contribuyó a la construcción de un imaginario simbólico de la época (Cristi y Manzi, 2016). Esta renovación gráfica tuvo su mayor expresión en el cartel político que utilizó el gobierno de la Unidad Popular, dada la necesidad que tenía de transmitir los nuevos contenidos de transformación social y económica que planificaba llevar a cabo. En esta línea, la creación teórica y artística intelectual debía acompañar los procesos de liberación que se estaban llevando a cabo en Chile (Monsálvez Araneda y Máximo Nascimento, 2022).

El cartel de izquierda en Chile asimiló las vanguardias plásticas de principios del siglo XX. El *op art* -que pretendía crear ilusiones ópticas como una manera de hacer partícipe al espectador-, y el *pop art* se manifestaron en el cartel por ser esencialmente contraculturales y elementos sintomáticos de la sociedad industrial y de consumo (Vico y Osses, 2016). Hechos que coinciden también con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, los cómics y la publicidad, y que despertaron interés en los intelectuales de izquierda, especialmente, de la Cuba revolucionaria; originando lo que se ha denominado el cartel cubano. Este surgió como una forma de apoyo y difusión a la Revolución Cubana, la cual retomó, además del *op art* y del *pop art*, elementos del cartel soviético y polaco, el *art nouveau*, el *sachplakat* -o *plakatsil*-, e incluso el origami japonés (García Molinero, 2022). La fusión de estos elementos le aportaron al cartel cubano reconocimiento internacional y fama mundial, lo que será significativo en Chile también, puesto que los intelectuales y artistas de izquierda lo retoman en sus creaciones.

Tanto el cartel cubano como el cartel de izquierda chileno durante el gobierno de Salvador Allende compartieron la economía de elementos visuales que le permitieron una decodificación de la imagen de mayor impacto, el compromiso político, el desarrollo de un nuevo lenguaje, el uso de la metáfora visual, la apelación al símbolo icónico y combinaron abstracción, collage y el fotomontaje al uso policromo del *pop art* (Vico y Osses, 2016, p. 113) (Ver imagen 1). En Chile, el cartel de izquierda recibió además influencias del Estilo Tipográfico Internacional, el cual le aportó legibilidad tipográfica a los afiches a través del uso de la fuente *sans serif*, el uso de márgenes y una jerarquización entre imagen y texto (Vico, 2019). Adicionalmente, recibió influencias de los grabadores y muralistas nacionales para recuperar un dibujo y estilo más característico del mundo popular y de la lucha proletaria (Ver imagen 1).

Por otra parte, el surgimiento de las escuelas de diseño al inicio de los años

sesenta fue fundamental en el desarrollo del cartel de izquierda chileno. El desarrollo que tuvo el diseño gráfico estuvo relacionado en Chile con los cambios en la currícula que impulsó la Reforma Universitaria, la cual tuvo tres objetivos: democratización, modernización y compromiso social de la academia con la sociedad. La gran mayoría de los cartelistas chilenos se educaron en los recién creados Talleres de Diseño de la Universidad Católica, de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile; así como en el Taller Gráfico de la Universidad Técnica del Estado (Torres Vásquez, 2021). Entre los cartelistas destacados de Chile durante estos años se encuentran Waldo González, Pablo Carvajal Gnecco, Tomás "Tano" Pérez Lavín y el taller de los hermanos Larrea, Antonio y Vicente. Junto a estos últimos trabajaban también el diseñador Luis Albornoz, quien se encargó de diseñar la gran mayoría de los carteles de promoción de las políticas públicas que el gobierno llevaba adelante (Ver imagen 1).

**Imagen 1. Carteles chilenos. El primero, realizado por los hermanos Larrea; el segundo, realizado por Waldo González; el tercero, realizado por Luis Albornoz.**



El desarrollo de nuevas técnicas gráficas influyó de manera determinante en la circulación de soportes impresos. El uso de la impresión offset a cuatro colores y la serigrafía se transformaron en medios de representación más accesibles y económicos. El cartel de izquierda, como un nuevo soporte de expresión y de comunicación, representó en Chile a los sectores populares, se hizo eco de sus demandas sociales y los reinterpretó (Vico y Osses, 2016).

## La estética visual de la “nueva izquierda” en *Punto Final*

En *Punto Final* fue tan importante el mensaje como la forma en que fue transmitido. Por ello, sus tapas se convirtieron en verdaderos posters o carteles que acompañaron la vanguardia de izquierda en la que se inscribieron. Más aún, se destaca que la estética visual de la revista acompañó, a lo largo de todos sus números, la posición política de *Punto Final*. Es decir, en la medida que la publicación fue fortaleciendo su identidad política hacia una “nueva izquierda” o izquierda revolucionaria sus tapas expresaron esa línea editorial. En este sentido, destacamos el rol que tuvo el director artístico de *Punto Final*, Enrique “Penike” Cornejo, en la conformación de la identidad visual de la revista y su inserción en movimientos artísticos de vanguardia de la época.

Penike fue un humorista y dibujante chileno de izquierda que nació en 1913. Sus dibujos y caricaturas estaban influenciadas artísticamente por el cartel internacional, las caricaturas del español Luis Bagaría y el uruguayo Toño Salazar, y la impronta onírica y surrealista de Pablo Picasso. Junto a Click (Melitón Herrera), Penike es considerado como precursor del dibujo político de izquierda (Ulbarri, 1972). En esta línea, consideraba que con el humor gráfico se actuaba activamente en la escena política. Entre los años 1944 y 1951 vivió y trabajó en Buenos Aires en el diario *Argentina Libre*, donde realizó caricaturas de Perón y Evita. En Chile, participó de diversas revistas como *Ercilla*, *La Estrella* y *El Peneca* –revista infantil–. Sin embargo, decidió nunca participar de la revista *Topaze*, ya que aunque consideraba que había “excelentes dibujantes”, discrepaba de la línea ideológica de la publicación.

En *Punto Final*, Penike participó desde su inauguración en 1965. En un comienzo, entre los números 1 y 9 –septiembre de 1965 a febrero de 1966– figuró como “Director Artístico”. Entre el 10 y el 54 –agosto de 1966 a abril de 1968– su nombre no aparece; sin embargo, consideramos que sí intervino en el diseño de la misma, e incluso escribió una columna<sup>7</sup>. A partir del n.º 54, hasta el último nú-

---

<sup>7</sup> Esto es así ya que hemos encontrado que en una sección de humor de *Punto Final* titulada “La Piedra en el Ojo” –la cual aparece en varios de los números en los cuales el nombre de Penike está ausente– se utiliza una fotografía de caracoles para ilustrar esta columna. La sección estaba firmada bajo el seudónimo de “Polifemo”. Penike fue un dibujante que utilizaba con frecuencia imágenes de caracoles para expresar repudio, asco o desprecio hacia alguna temática en particular (González, s/f). Por tanto, se considera que es posible que Penike haya participado durante esos dos años que su nombre no figuró oficialmente, haciéndolo bajo el seudónimo de Polifemo. Si esto es así, podemos considerar que Enrique Cornejo diagramó y dirigió el arte de *Punto Final* de principio a fin.

mero de la revista, aparece como el encargado de la “Presentación Gráfica”.

Desde los inicios de *Punto Final*, en las portadas se incorporaron dibujos, fotografías, collages y caricaturas. De todas formas, esta identidad visual no fue homogénea, ya que los cambios en la línea editorial también se vieron expresados en la gráfica de la revista. Las tapas fueron dando cuenta de las decisiones y reposicionamientos ideológicos hacia una “nueva izquierda”. En este sentido, se destacan tres etapas visuales diferenciadas: un primer período durante el año 1965, uno segundo entre 1966 y mediados de 1967 y, finalmente, el tercero que va desde fines de 1967 hasta la clausura de la publicación en 1973.

En la primera etapa, entre los números 1 y 10 de *Punto Final*, se observan portadas con colores tenues, algunas fotografías de personalidades de la política chilena e ilustraciones. En cada tapa hay dos o tres colores sólidos, principalmente el rojo, negro, amarillo y verde. El logotipo está compuesto por un círculo con puntos blancos y una gota, acompañado por la frase: “Ediciones Punto Final” (Ver imagen 2). En comparación a la segunda y tercera etapa visual de *Punto Final*, en esta primera los titulares son informativos, ya que no se observa un uso de retórica sensacionalista. La fuente utilizada es tipo Impact –sans serif–. Durante este primer año de la publicación hay una incipiente búsqueda artística desde el pop-art, la cual se observa en la saturación y contraste del color, y la inserción de fotografías sobre recuadros de colores sólidos. De todas formas, durante esta fase la revista aún no había posicionado su línea ideológica (Fernandez, 2011) ni conformado su identidad visual (ver imagen 2). En comparación con las próximas etapas, las portadas en el año 1965 no se configuraron como carteles gráficos publicitarios, sino que estuvieron más cercanas a una estética editorial.

Imagen 2. *Punto Final*, portadas n° 4, 5 y 6 de 1965.



Consideramos que la sobriedad de la apuesta gráfica en esta primera etapa de *Punto Final* puede vincularse a los escasos recursos con los que contaban el director y el jefe de redacción al momento de lanzar la revista. Como se mencionó previamente, esta apuesta editorial surgió tras un viaje de Cabieses a Cuba, y un acuerdo con Díaz Barrientos sobre la necesidad de contar con un medio propio que tratara los temas en profundidad. Por tanto, en un principio, la revista fue un “folleto de un solo tema” (Cabieses Donoso, 2015), y es posible que el aspecto visual haya estado relegado en un segundo plano, por debajo del contenido textual. Así también, consideramos que durante esta primera etapa *Punto Final* intentó ubicarse dentro del campo periodístico y gráfico chileno de mediados de los sesenta y, posiblemente trató de acercarse estéticamente a publicaciones del amplio espectro de la izquierda chilena, como el MIR o el Partido Comunista, especialmente en el tono crítico de los titulares, las fotografías y los dibujos que aparecen en las tapas. Sin embargo, a partir del número 10 –agosto de 1966–, la línea editorial de la revista se posicionará desde la izquierda, lo cual se verá expresado en la producción gráfica de las portadas.

En la segunda etapa, que va desde 1966 a mediados de 1967, hay un cambio en el uso del color. Sobre fondos blancos podemos encontrar los colores rojo y negro. Hay una mayor recurrencia de fotografías de perfil de personalidades políticas, principalmente chilenas, tales como Eduardo Frei Montalva, Jorge Alessandri, Radomiro Tomic, Felipe Herrera, entre otros. Adicionalmente, empiezan a incluir en sus portadas, aunque en menor medida, imágenes y titulares de los procesos revolucionarios en otras latitudes, como es el caso de la “Revolución Cultural” que inicia Mao Tse Tung en 1966 en China o del movimiento insurgente del Che Guevara en Bolivia (Imagen 3). Estos cambios que observamos en las portadas a partir de 1966 se condicen con el reposicionamiento político que *Punto Final* realiza hacia la izquierda revolucionaria a partir del n°10 (Fernandez, 2011; Maximo Nascimento, 2017).

Estos cambios lo podemos observar en sus tapas en dos aspectos. En primer lugar, en los titulares *Punto Final* incorporó con mayor fuerza las críticas al gobierno de Frei Montalva y a su partido, la Democracia Cristiana, a través del

sensacionalismo y de expresiones populares<sup>8</sup>; así como también observamos una búsqueda por diferenciarse de la izquierda tradicional chilena a través de titulares como “Reformismo o reforma, dilema para la izquierda” del n° 10, “La izquierda afina la puntería” del n° 14, “El FRAP ¿es el motor de la revolución?” n° 23. En segundo lugar, en la utilización de los colores rojo y negro. Si bien, el uso de estos dos colores pudo obedecer a las condiciones técnicas de la época para la impresión de revistas en dos tintas y de bajo costo, consideramos que la elección del rojo y el negro no fue ingenua por parte de los editores de *Punto Final*, puesto que estos colores poseen una fuerte carga simbólica. Si bien el rojo ya estaba vinculado a los movimientos de izquierda desde la Revolución Francesa<sup>9</sup>, el rojo y el negro serán una combinación fuertemente arraigada en los movimientos de liberación nacional latinoamericanos durante la época de los sesenta<sup>10</sup>, y a la Revolución Cubana.

---

8 Algunos ejemplos de estos titulares son “BASE YANQUI EN PASCUA” del n°11; “MILITARES MARCHA A PASO DE GORILA” del n°15; “¿Marcha Frei al fascismo?” del n°21; “La OLIGARQUÍA financiera CHILENA” del n°23.

9 Eguzki Urteaga (2016) indica que en las sociedades antiguas el rojo estuvo vinculado, principalmente, al fuego y a la vida. En el cristianismo, se lo asoció a la sangre del cristo crucificado, y por metonimia, al vino en la mesa en representación de esta. A partir del siglo XVIII, durante la Revolución Francesa, la simbología del rojo cobra un nuevo significado y se cristaliza en un “rojo-político”. Ese rojo va a crecer en las luchas sociales del siglo XIX europeo. A partir de allí se va a establecer una correspondencia entre el rojo y los adjetivos tales como “socialista”, “comunista” o “revolucionario”. Por primera vez en la historia un color se va a arraigar fuertemente a una corriente ideológica. Esto mismo se encarnará en dos objetos emblemáticos: el gorro frigio –símbolo de las clases populares– y la bandera roja que se convertirá en símbolo de la revolución. Este rojo alcanzará una escala europea a mediados del siglo XIX, y se convertirá en plenamente internacional a principios del XX, cuando el comunismo extienda su influencia y lo convierta en signo común. Tras la Revolución Rusa, en 1917, la URSS eligió la bandera roja como símbolo. Esta bandera roja será adoptada progresivamente por los sindicatos, regímenes y partidos que reivindiquen al comunismo en todo el globo.

10 Particularmente, los colores rojo y negro están presentes en la bandera del Movimiento 26 de julio –movimiento cubano liderado por Fidel Castro el cual liberó a Cuba de la dictadura de Fulgencio Batista–. Así también, observamos esta combinación cromática en los casos del ELN boliviano (Ejército de Liberación Nacional), el FSLN nicaragüense (Frente Sandinista de Liberación Nacional), el ELN colombiano (Ejército de Liberación Nacional), el MIR chileno, el ERP argentino (Ejército Revolucionario del Pueblo) y el MLN-T uruguayo (Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros).

Imagen 3. *Punto Final*, portadas n° 19, 20 y 21 de 1967

Otro cambio que podemos observar en esta segunda etapa es la transformación del logotipo de *Punto Final*; este pasa a estar arriba y hacia la izquierda en la diagramación de la portada. La palabra “Punto” se ubicará por arriba de “Final”, y esta última formará un recuadro con la “F” y la “L”. En los números 10 y 11 el logotipo será en su totalidad del color negro (Ver imagen 4). Luego, entre el número 12 y el 49 –1966 y principios de 1968– la palabra “Punto” será en color blanco sobre un recuadro rojo. “Final” conservará el negro (ver Imagen 5).



(Imagen 4)



(Imagen 5)

En la tercera etapa, que va desde mediados de 1967 hasta 1973, encontramos en las portadas un mayor uso del color y de técnicas artísticas de vanguardia. En este período se incorporan fotografías de grandes personalidades de la izquierda, tanto chilena como latinoamericana, así como también técnicas visuales vinculadas a la psicodelia, el arte pop, el op art, el modernismo geométrico, entre otras. Entre esos años la línea política de *Punto Final* irá profundizando su alineamiento con Cuba y en temáticas latinoamericanistas. En este sentido, las figuras del Che y de Fidel serán recurrentes en las tapas. En el plano nacional, la revista dará apoyo al gobierno de Allende y a la Unidad Popular, a la vez que le pedirá una radicalización en sus políticas estatales. Esto mismo se verá expresado en los

titulares, los cuales irán acrecentando la propuesta de impacto emotivo, a la par de la experimentación artística.

En mayo de 1967, en el n° 29, se quiebra la bicromía del rojo y el negro al incorporarse el amarillo en la portada. Esto supone el inicio de una nueva etapa visual en las portadas de *Punto Final*. En este número la tapa está diagramada en dos mitades: hacia la izquierda encontramos una fotografía de Frei acompañado por funcionarios, hacia la derecha está el titular: “El oscuro negocio del túnel Lo Prado”. Por debajo, un recuadro infográfico de fondo amarillo fluorescente y letras rojas que enuncian “Criminal FUGA DE DÓLARES” (Ver imagen 6). Este tono crítico continúa con la tendencia de oposición hacia el gobierno de Frei que se venía dando desde principios de *Punto Final*. A partir de este momento, ininterrompidamente, las tapas de *Punto Final* comenzarán a integrar más colores y técnicas visuales en su diseño gráfico.

Imagen 6. *Punto Final*, portada n° 29 de 1967



Como se menciona previamente, a partir del n°29, durante el año 1967, las portadas de *Punto Final* incorporarán el color verde, amarillo, azul y rosa. Las imágenes-fotografías y dibujos- pasarán a estar encuadradas en bordeados rojos. De todas formas, en algunos números las imágenes se encuadran en círculos: en el n°40 -octubre de 1967- figura una imagen del Che; en el n°41 -noviembre de 1967- aparece una fotografía de Lenin; en el n°43 -diciembre de 1967- vemos un puño junto al titular: “Sangre del pueblo ahogó la revolución en libertad” (Ver imagen 7). En síntesis, podemos observar que hay una búsqueda visual en el uso de los colores, la diagramación, las técnicas visuales y los recuadros en dar un



sentido revolucionario.

Imagen 7. *Punto Final*, (arriba) portadas n° 35, 37, 39, (abajo) 40, 41, 44 de 1967



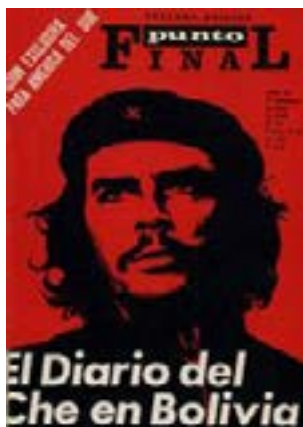
En líneas generales, durante los años 1967 y 1968 primará en *Punto Final* la crítica hacia el gobierno de Frei. Esto se verá expresado en titulares tales como: “mister HERRERA, CANDIDATO “made in USA” del n°32; “Gobierno Procesa a la izquierda” del n°33; “Cómo funciona la poruña<sup>11</sup> demócrata cristiana” del n°51; “Frei y la DC llevan el país al caos” del n°54; “Los penúltimos escándalos de la DC” del n°58 y “5 nuevos escándalos de la DC” del n°61. El señalamiento del vínculo entre el gobierno socialdemócrata y Chile se verá expresado en titulares tales como: “Los boinas verdes, super asesinos del Pentágono” del n°50 o “La CIA en Chile” del n°62. Adicionalmente, la revista empezará a incorporar cada vez con mayor frecuencia en sus titulares de portada problemáticas vinculadas a la realidad latinoamericana: “Bolivia: la mecha en el polvorín” del n°30; “Colombia, la guerrilla al ataque” del n°47; “La verdad de lo que dijo Fidel” del n° 63 y “Exclusivo: chile-

11 En la nota editorial del n°51 de *Punto Final* se expresa que la “poruña” hace referencia a “una pequeña pala metálica que se utiliza en los almacenes para manipular productos como azúcar, arroz, harina”. Por extensión, en Chile “poruña” significa hacer dinero de forma “no muy clara”. En este caso, se hace alusión a la gestión deshonesta del gobierno de la Democracia Cristiana y la presidencia de Frei Montalva.

nos combaten en la guerrilla de Venezuela” del n° 71. En octubre de 1968, tras la muerte del Che, *Punto Final* publicará en el n°40: “El gran desafío del Che Guevara, ¡Hasta la victoria siempre!”. En el último número de ese año la revista proclamará: “Che Guevara, EL HOMBRE DEL AÑO”. En el año 1968 el Che aparecerá como figura principal en cuatro portadas –n° 50, n° 56, n°59<sup>12</sup> y n°65–. El número 65, en octubre del ‘68, es un homenaje al líder cubano a un año de su muerte: el titular expresa: “¡Che Guevara Vive!”.

La portada del ejemplar n°59 (Ver imagen 8) –el diario del Che en Bolivia– estará compuesta por la icónica imagen del Che tomada en 1960 por el fotógrafo cubano Alberto Korda –en negro– sobre un fondo rojo. En el extremo izquierdo superior de la portada se expresa: Edición exclusiva para América Latina. Abajo estará el titular en letra Impact: “El Diario del Che en Bolivia”. Se destaca que en esta tapa la fotografía no tendrá recuadro, generando el impacto visual de que la imagen del Che se expande sobre la portada. Esto mismo aparecerá con mayor asiduidad en años posteriores de la revista.

**Imagen 8. *Punto Final*, portada n° 59.**



<sup>12</sup> El número 59 de *Punto Final* es El Diario del Che en Bolivia. Tal como menciona Cabieses (2015), el diario había llegado a Chile traído por Víctor Zannier Valenzuela, un abogado boliviano de Cochabamba. Lo traía en una película fotográfica, oculto en dos o tres discos de música folclórica. Al llegar a Chile Zannier fue a la oficina de Punto Final, donde lo recibió Cabieses. El periodista se llevó a su casa las películas, y le pidió a Luis Fernández Oña - funcionario del Departamento América del Partido Comunista de Cuba en Chile- que vaya a su casa para comprobar que fueran auténticas. Al verlas, Fernández Oña reconoció la letra del Che y constató su autenticidad. A partir de allí le avisó a su jefe en Cuba, Comandante Manuel Piñeiro, que lo iban a llevar a La Habana. Fue Mario Díaz quien llevó el diario a Cuba, pasando por México, en una muñeca que parecía un regalo para una niña. Fue Flora, la mujer de Cabieses, quien escondió el diario de esa forma.

Desde el año 1968 se integran a las portadas mayor cantidad de colores pastel y la apuesta gráfica se vincula fuertemente al pop-art. El recuadro circular, que había aparecido incipientemente a fines del año 1967 se vuelve mayoritario. Durante el año 1968 se utilizará una escala cromática más amplia y una mayor preponderancia de la fotografía sobre el dibujo. También, hay un mayor uso de la técnica del collage. Se observa que algunas portadas tienen un acercamiento al surrealismo, como es el caso del ejemplar número 50 –dentro del contorno de un militar con boina verde hay un collage fotográfico donde se representa la muerte del Che y se la vincula a la crucifixión de Cristo–, o el n° 58 –una imagen compuesta por la huella de una mano, una pistola y siluetas de hombres en marcha– (Ver imagen 9).

Imagen 9. *Punto Final*, portadas n° 50 y 68 de 1968



En el año 1969 la tipografía se volverá más grande y los titulares serán cada vez más sensacionalistas: “Señor FREI, usted es responsable” en el n° 77; “La violencia es policial” en el n°81; “Sedición derechista en marcha” en el n°85; “¡Es escándalo de las torturas!” en el n°93. Con respecto a lo gráfico, se conservará la variabilidad cromática que se observaba en años anteriores y la preponderancia del uso de fotografías sobre dibujos. A partir del n°78 –mayo de 1969– los colores serán en tonos pastel. La estética se vincula preponderantemente al pop-art, con algunas derivas del op-art (Ver imagen 10).

Imagen 10. *Punto Final*, (arriba) n° 78, 86, 89, (abajo) 91, 92, 93 de 1968



Entre el año 1970 y 1971 las portadas pasarán a asemejarse a carteles urbanos e incluso cinematográficos. Durante este período se pueden observar fuertes vínculos visuales con el cartel cubano y chileno. En estos casos, los encuadres desaparecen y las figuras y objetos ocupan toda la página de la portada. Son imágenes de colores fuertes y alto impacto emotivo. Es interesante resaltar que en la portada del n°147 –diciembre de 1971– encontramos cierto resquicio del arte gráfico japonés, el cual también está presente en el cartel cubano (ver imagen 11).

Imagen 11. *Punto Final*, (arriba) n° 117, 118, 140, (abajo) 146 y 147 de 1971

Sobre los titulares, se destaca que en noviembre de 1971 Fidel Castro visitó Chile con el fin de conocer y legitimar el proceso socialista liderado por Salvador Allende. Todo ese año la revista fue publicando en sus portadas referencias sobre Castro. Esto se verá en los titulares: “Fidel Castro: “porque iré a Chile” del n°123; “Chile y Cuba, juntos contra el imperialismo” del n°142; “Fidel en Chile” del n°144; “El mensaje de Fidel: Unidad contra el Imperialismo” del n°145 y “Fidel trapeo con la derecha” del n° 146.

Entre el año 1972 y 1973 se observa cierta continuidad visual, diferenciada de años anteriores. Como característica central, notamos que en las portadas de esos años se conserva el encuadre donde se ubica el logotipo de *Punto Final*. Sin embargo, a diferencia del año 1973, en el año 1972 hay una leve preponderancia del rojo sobre los demás colores. Durante estos dos años encontrando semejanzas con el pop-art, el op-art y el surrealismo. Esto se observa en el uso de los contrastes, fotografías con colores saturados, collages, arte geométrico y juegos de perspectiva. La última portada, la correspondiente al número 192, es del ejemplar publicado el 11 de septiembre de 1973. El fondo de esta tapa es la bandera chilena. El titular expresa: “Soldado: LA PATRIA ES LA CLASE TRABAJADORA (Ver imagen 12)”.

Imagen 12. *Punto Final*, portadas (arriba) n° 150, 154, 155 de 1972; (abajo) 177, 180, 192 de 1973.



En este período los titulares darán aviso de un posible golpe en Chile organizado por la derecha y la Democracia Cristiana. Ejemplos de esto: “El fascismo resucita en Chile” del n°153; “Los que están detrás del golpe” del n°155; “Derecha y reformismo crean aislamiento del gobierno. JAQUE a la UP” del 164; “LA BURGUESÍA EN ARMAS” del 166; “LA INSURRECCIÓN DE LA BURGUESÍA” del 169. También, se observa un apoyo a la Unidad Popular: “EL PUEBLO QUIERE EL SOCIALISMO. Hay harto ÑEQUE para AVANZAR” del 156; “Luz roja en el camino al poder, ¿consolidar qué?” –junto a una imagen de Allende dando un discurso–. Esto mismo se reafirmará en 1973, cuando *Punto Final* exija la entrega del poder a los trabajadores, con titulares tales como: “El poder a los trabajadores” del n°176; “AVANZAR HACIA EL PODER” del n°177; “AVANZAR SIN TRANZAR, ¡NADIE PARA AL PUEBLO!” del n°179; “AFIRMARSE EN LA CLASE OBRERA QUE VAMOS A GALOPAR” del n°183; “¡Y AHORA UNA DICTADURA POPULAR!” del n°187; “Soldado, LA PATRIA ES LA CLASE TRABAJADORA” del n°192.

Se puede indicar que durante esta tercera etapa de las portadas de *Punto Final* la identidad visual fue heterogénea. Como constante, notamos una búsqueda identitaria en la imagen a partir de la cultura psicodélica y el pop art. Se puede vislumbrar, también, vínculos con el cartel cubano y el chileno. En síntesis,

podemos establecer que durante estos años (1967 a 1973) la constante fue la *búsqueda de una identidad visual en Punto Final*. Esto lo vemos en los reiterados cambios en las portadas; cada dos o tres números se observan marcados giros estéticos. Así también, los códigos visuales de estas expresiones artísticas terminaron por convertirse en una “imagen corporativa” de los movimientos contraculturales de los años sesenta (Vico y Osses, 2009). Así también notamos la incorporación cada vez mayor de fotografías que podríamos considerar junto a Cora Gamarnik (2010 y 2020) como herramienta de lucha por el impacto visual y emotivo que construyeron sobre los líderes cubanos y latinoamericanos en sus tapas (Ver imagen 13).

**Imagen 13. Los dos primeros carteles son cubanos realizados durante 1968 y 1969; los dos últimos son carteles realizados en Chile por el taller de los hermanos Larrea en 1969.**



## Reflexiones finales

En principio, consideramos que la revista *Punto Final* fue una publicación en la cual su estrategia estética se articuló con su posicionamiento político. Surgió en una época de cambios sociales y culturales, que se vieron expresados en la cultura visual y la producción gráfica. Por tanto, se vinculó a estrategias de vanguardia artística chilena influenciada por corrientes visuales del propio Chile, de Cuba, América Latina e incluso Estados Unidos. Si bien estas expresiones artísticas fueron rechazadas por las izquierdas tradicionales chilenas, se integraron a una gráfica “militante” como estrategia para llevar el mensaje a la mayor cantidad de lectores posibles (Vico y Osses, 2009).

Aún más, *Punto Final* se ubicó dentro de una corriente de “nueva izquierda”, nacida durante las décadas de 1960 y 1970, la cual criticó a los partidos de izquierda tradicionales Socialista y Comunista por su estrategia “gradualista” para la llegada al poder de los trabajadores y se identificó con la Revolución Cubana. Esta nueva generación militante impulsó cambios a nivel social y cultural en los países de América Latina (Marchesi, 2019). En esta línea, consideramos que las portadas de la revista dieron cuenta de esta posición ideológica en los usos de técnicas artísticas, como también en un alineamiento pro Cuba y un llamado revolucionario para Chile en sus titulares. Por tanto, siguiendo a Williams ([1977], 2009), consideramos que esta publicación se configuró como una formación cultural emergente que articuló elementos de las vanguardias artísticas con un pensamiento revolucionario de “nueva izquierda” en Chile, pero con proyección hacia América Latina.

También, destacamos que estas portadas se conformaron como piezas gráficas dentro de un campo cultural y periodístico, convirtiéndose en verdaderos carteles propagandísticos de las ideas de una generación militante que consideraba necesario que la izquierda chilena y latinoamericana impulsara una revolución de tipo socialista, siguiendo la experiencia cubana. Estas tapas retomaron la estética de los carteles de la Unidad Popular, así como de diversas corrientes artísticas de vanguardia como el cartel cubano, el pop-art, el op art, el surrealismo, entre otras. A partir de la incorporación de estas vanguardias, *Punto Final* buscó generar un impacto emotivo en el lector, y de esa forma potenciar la transmisión del mensaje revolucionario. En este sentido, mencionamos el rol que tuvo Enrique “Penike” Cornejo en el diseño de la revista y en su propuesta gráfica, aunque consideramos que resta ahondar en la reconstrucción de su trayectoria profesional, y si fue ayudado por otros humoristas y diseñadores en esta labor.

## Referencias Bibliográficas

BRAVO, Patricia (2010). Notas para una historia de “Punto Final” en *Rebelión*, 17 de septiembre. <https://rebellion.org/notas-para-una-historia-de-punto-final/>

BRAVO, Patricia (s/f). Historia en *Memoria Viva*. <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-b/barrios-meza-jaime/>

CABIESES DONOSO, Manuel. (2015). *Punto Final. Autobiografía de un rebelde*. Ed.: Punto Final.



- CASTILLO ROJAS, Antonio (2018). Revista Punto Final, A Story of a Militant and Radical Journalism en İletişim Çalışmaları Dergisi Sayı 4 Yıl 1 Nisan, pp. 45-68.
- CRISTI, Nicole y MANZI, Javiera. (2016). *Resistencia gráfica: Dictadura en Chile*. APJ-Tallersol. Santiago de Chile: LOM.
- FERNÁNDEZ, Manuel (2011). Los intelectuales de izquierda y la construcción de un imaginario revolucionario para Chile y América Latina. La Revista Punto Final entre 1965-1973 en *Tiempo Histórico*, N°2, pp. 65-84.
- GARCÍA MOLINERO, Alberto (2022). "El cartel cubano: la construcción de un nuevo lenguaje gráfico" en *La imagen tricontinental: La feminidad, el Che Guevara y el Imperialismo a través del arte gráfico de la OSPAAAL*. Santiago de Chile, Ed.: Ariadna Ediciones.
- GAMARNIK, Cora (2010). Fotografías que conmueven, fotografías que transforman, fotografías espectáculo en *Artefacto visual*, vol. 4, núm. 7, pp. 145-149.
- GAMARNIK, Cora (2020), El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia SIGLA (1975). Buenos Aires, Ed. ArtexArte. Introducción y Capítulo 4.
- GILMAN, Claudia (2012): "Los sesenta/setenta considerados como época", en *Entre la pluma y el fusil. Debate y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Bs. As., Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, Horacio (2015) en De Tapas. Ilustraciones originales de portadas de revistas. Año 1. N° 1. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- GONZÁLEZ, Gustavo (s/f). Guillermo Montecinos: El ineludible Tguardia rojo en *Morir es la noticia*. <https://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/capVI17.html>
- MARCHESI, Aldo (2019). Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro. Buenos Aires. Siglo XXI Editores Argentina, 2019
- MÁXIMO NASCIMENTO, Maíra (2017). Cultura, intelectuales y política en la vía chilena al socialismo. Debates en las revistas *Chile Hoy*, *La Quinta Rueda* y *Punto Final*. Tesis para optar al grado de Magister en Historia, Dpto. de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Concepción.
- MÁXIMO NASCIMENTO, Maíra y MONSÁLVEZ ARANEDA, Danny (2022) "El intelectual durante la Unidad Popular: un análisis a través de las revistas *Chile Hoy*, *La Quinta Rueda* y *Punto Final*" en Cuadernos de Historia 56, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile.
- MEMORIA CHILENA. (s/f). Colección Novelistas contemporáneos de América (1943-1947). <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-350094.html>
- ROJO VIVOT, Alejandro (2021). Apuntes ciudadanos: el humor y el poder en *Ahora Calafate*. <https://ahoracalafate.com.ar/contenido/4273/apuntes-ciudadanos-el-humor-y-el-poder>
- SLIPAK, Daniela (2015). *Las revistas montoneras: cómo la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*. Bs. As., Siglo XXI.
- TARCUS, Horacio (2006). 111 Años de gráfica política de izquierdas en Indij (ed.) *Gráfica política de izquierdas*. Segunda reimpresión. La Marca Editora.
- TORRES VÁSQUEZ, Rita. (2021). *Revolución en los papeles. Producción editorial e imaginarios visuales en el Taller Gráfico UTE y la Revista de la Universidad Técnica del Estado (1969-1973)*.

Santiago de Chile: LOM.

TORRES GAONA, Guillermo y VIDAL, Virginia (s/f). "La dictadura mató periodistas, pero no al peronismo" en *Morir es la noticia*. <https://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/capV01.html>

ULIBARRI, Luisa. (1972). *Caricaturas de ayer y de hoy*. Santiago de Chile: Quimantú.

URTEAGA, Eguzki (2016). "PASTOUREAU, Michel. Rouge: histoire d'une couleur. París: Seuil" en *Anales de Historia del Arte*. Ediciones Complutense.

VICO, Mauricio. (2019). *Todos juntos: Iconografía de la contracultura en Chile (1964-1974)*. Santiago de Chile: Editorial Fulgor.

VICO, Mauricio y Osses, Mario (2016). *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*, Santiago de Chile, Ocho Libros.

WILLIAMS, Raymond. ([1977], 2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.