



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"El cartel político en 1968:
la influencia de Estados Unidos en México"

Tesis
Que para obtener el título de:

Licenciada en Comunicación Gráfica

Presenta
Nasheli Jiménez del Val



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F

Director de Tesis: Prof. Gerardo Clavel de Kryuff

México, D.F., 2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Si no creyera en el deseo,
si no creyera en lo que creo
si no creyera en algo puro,
si no creyera en lo que esconde
hacerse hermano de la vida...*

Agradecimientos

A Gerardo Clavel
por tu enorme paciencia
y tus buenos consejos

A Renato González
por todas las atenciones
y oportunidades
que me has brindado

A Beatriz Buberoff,
Mónica de la Cruz,
Rosario García,
Alfredo Rivera,
Malaquías Montoya,
Isabel Arregui,
Tobyannne Berenberg,
Nicholas Costopoulos,
y Alfredo Michel
por inspirarme a ser
una estudiante perpetua.

A mis "amigüitos"
Chalo, sinceramente creo que si no fuera
por tí, hubiera perdido la cordura hace
mucho. Te adoro.
Güero, *Idem*. ¡Siempre soñadores!
¿Chu, te acuerdas cuando
íbamos a espiar a Iván?
¿O mis gritos desesperados:
-¡Barbie!! ¡Barbie!!?
Gracias por hacer la ENAP amena.
Yín, quiero ser como tú de grande.

A la familia Piripitín
por ser los mejores críticos
que uno pudiera querer,
por el apoyo siempre gracias.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Antecedentes históricos	6
1.1 Breve historia del cartel	6
1.2 Antecedentes del cartel político	14
1.2.1 En Estados Unidos	14
1.2.2 En México	18
1.3 Síntesis del momento histórico en 1968	21
1.3.1 En Estados Unidos	21
1.3.2 En México	25
1.3.3 Cuadro comparativo del momento histórico	30
Capítulo II. Desarrollo del cartel político en 1968 en Estados Unidos	31
2.1 Antecedentes	31
2.2 Ideología del momento y desarrollo del cartel	33
2.3 Clasificación de carteles	40
Capítulo III. Desarrollo del cartel político en 1968 en México	46
3.1 Ideología	46
3.2 Desarrollo del cartel	50
3.3 Clasificación de carteles	54
Capítulo IV. Resultados	61
4.1 Análisis conceptual comparativo	61
4.2 Análisis formal comparativo	72
4.3 Cuadro comparativo de los elementos conceptuales y formales	77
4.4 Influencia conceptual	78
4.5 Influencia formal	87
4.6 Influencia metodológica	92
4.7 ¿Influencias inversas?	92
Conclusiones	95
Bibliografía	
Glosario	

Índice de imágenes

fig. 1	<i>Camaval 1894</i>	p. 7	fig. 27	<i>Eat</i>	p. 80
fig. 2	<i>Die Brücke</i>	p. 8	fig. 28	<i>End Bad Breath</i>	p. 80
fig. 3	<i>I Want You for the Navy</i>	p. 9	fig. 29	<i>Back to School Week</i>	p. 81
fig. 4	<i>I Want You for the U.S. Army</i>	p. 10	fig. 30	<i>This Vacation Visit Beautiful Vietnam</i>	p. 82
fig. 5	<i>The Chambers Brothers</i>	p. 12	fig. 31	<i>It's the Real Thing</i>	p. 82
fig. 6	<i>[Lápiz labial]</i>	p. 13	fig. 32	<i>[sin título]</i>	p. 83
fig. 7	<i>Henry Ford Forsees the Coming of 'Real Prosperity'</i>	p. 16	fig. 33	<i>[logotipos olímpicos]</i>	p. 84
fig. 8	<i>Don't Let that Shadow Touch Them</i>	p. 17	fig. 34	<i>[estampillas olímpicas]</i>	p. 84
fig. 9	<i>[ilustración de J.G. Posada]</i>	p. 18	fig. 35	<i>Año de la lucha democrática</i>	p. 84
fig. 10	<i>Pasaron por la calle principal</i>	p. 20	fig. 36	<i>Hecho para México</i>	p. 85
fig. 11	<i>Q. And Babies? A. And Babies.</i>	p. 41	fig. 37	<i>"El ejército es para servir al pueblo..."</i>	p. 85
fig. 12	<i>U. S. Imperialism</i>	p. 42	fig. 38	<i>1968 Año de la prensa vendida</i>	p. 86
fig. 13	<i>Viet Nam Aztlan</i>	p. 44	fig. 39	<i>Techno Fascism</i>	p. 87
fig. 14	<i>Exigimos!</i>	p. 55	fig. 40	<i>Vietnam: An Eastern Theater Production</i>	p. 87
fig. 15	<i>Este diálogo no lo entendemos</i>	p. 56	fig. 41	<i>Good Bye Bat Man</i>	p. 88
fig. 16	<i>[fotografía tomada durante la Marcha del Silencio]</i>	p. 56	fig. 42	<i>Exigimos deslinde de responsabilidades</i>	p. 89
fig. 17	<i>[logotipos olímpicos]</i>	p. 57	fig. 43	<i>Desaparición del cuerpo de granaderos</i>	p. 90
fig. 18	<i>Debe empuñarse el fusil</i>	p. 57	fig. 44	<i>El único diálogo público que hemos tenido</i>	p. 90
fig. 19	<i>[paloma olímpica]</i>	p. 57	fig. 45	<i>Great Society</i>	p. 91
fig. 20	<i>¡Libertad de expresión!</i>	p. 58	fig. 46	<i>Come to Detroit</i>	p. 91
fig. 21	<i>Pueblo de México</i>	p. 65	fig. 47	<i>Medusa</i>	p. 92
fig. 22	<i>Help End Demonstrations</i>	p. 68	fig. 48	<i>El diálogo debe ser público</i>	p. 92
fig. 23	<i>Unidad contra la agresión.</i>	p. 74	fig. 49	<i>Festival popular</i>	p. 93
fig. 24	<i>Would You Burn a Child?</i>	p. 74	fig. 50	<i>Big Brother and the Holding Company</i>	p. 94
fig. 25	<i>Amerika Is Devouring Its Children</i>	p. 78	fig. 51	<i>¡Aquí estamos!</i>	p. 97
fig. 26	<i>Ni represión ni derrota</i>	p. 79	fig. 52	<i>Contra la guerra, todas las voces</i>	p. 98

Introducción

Introducción

Por medio de este trabajo se pretende hacer un estudio teórico e histórico del desarrollo del diseño gráfico y la comunicación visual en nuestro país. Tradicionalmente, este tipo de estudios han sido realizados por historiadores del arte y, en algunos casos, por comunicólogos. Evidentemente, las formaciones de ambas disciplinas le dan un enfoque muy particular a estos estudios sobre la comunicación visual. Estos enfoques se verían enormemente enriquecidos si se les agregara un tercer punto de vista: el del comunicador gráfico, el cual debe manejar conocimientos sobre los procesos e intenciones comunicativas dentro del diseño gráfico.

Así pues, este trabajo parte de la premisa de la enorme necesidad que se tiene de que el comunicador gráfico sea partícipe activo en el conocimiento y desarrollo de una teoría y de una historia del diseño. Sin hacer a un lado la importancia del aspecto práctico de la disciplina, y sin que el diseñador necesariamente asuma el papel de historiador, es importante reconocer que cuando se conocen los procesos históricos y sociales que condujeron a la evolución de la comunicación visual, es más fácil proyectar un camino novedoso e inteligente para el diseño gráfico en nuestro país.

Este trabajo se concentra en un momento clave en la historia del diseño en México. Se está hablando del año 1968, en el que México anticipaba la llegada de las Olimpiadas. Previo a los Juegos Olímpicos, había llegado el equipo de diseño encabezado por Lance Wyman, estadounidense contratado para elaborar el logotipo oficial de las Olimpiadas, así como todos los símbolos que se emplearían a lo largo de su

desarrollo. Fue a partir de este momento en que se consolidó el diseño gráfico como ejercicio profesional en México:

Es la década de los años sesenta cuando inicia la preparación de los diseñadores profesionales. En el campo del diseño industrial surge la carrera a nivel licenciatura [...] en la Universidad Iberoamericana, y posteriormente en la UNAM. En diseño gráfico la Olimpiada en México de 1968 será el primer gran proyecto que reúna a un equipo de profesionales para crear un sistema de imágenes gráficas que mostrará a nivel internacional la organización del país en un evento de esa importancia. Esta acción será el preludio para fundar al poco tiempo las primeras escuelas de diseño gráfico en México, ya que cada vez es más frecuente el interés por parte de las empresas privadas e instituciones públicas por renovar su imagen gráfica.¹

También fue un año de grandes extremos. Nacía un movimiento estudiantil que clamaba por mayor participación en la vida política del país. Rechazaba los valores rancios de sus padres y buscaba rejuvenecer la participación social en el país. No sólo fue un año de grandes extremos en México. En Estados Unidos, la juventud protestaba contra una guerra en el sudeste de Asia. Fue una época de revolución cultural, de búsqueda de nuevos modos de enfrentarse a la vida, de ruptura tajante con "lo anterior." Fue, también, una época del *boom* de la creatividad; se derrumbaban antiguos mitos para construir nuevos. Como parte de este proceso, se daba una nueva valoración al arte como parte de la vida cotidiana.

Este estudio se abocará a dos grandes expresiones sociales y visuales del año 1968. En primera instancia, se conocerán las tendencias gráficas del movimiento anti-guerra de los Estados Unidos. En segundo lugar, se analizarán las producciones gráficas del movimiento estudiantil en México; y se hará un intento de definir cuáles -si es que existieron- fueron los rasgos de influencia de la gráfica estadounidense en la mexicana

¹ *Diseño mexicano: industrial y gráfico*, 1991, p. XIII

durante este periodo, ya que ambos movimientos se pueden considerar comparables en cuanto a su producción visual. Con este fin, el presente se dedicará exclusivamente al análisis de la producción de cartel de ambos grupos de activistas. El cartel fue el medio preferido, tanto por los estadounidenses como por los mexicanos, ya que era llamativo y de un rango de difusión bastante amplio. El cartel se convirtió en el medio ideal para combatir al orden establecido: "[...] los carteles políticos —generalmente considerados los hijastros pobres de la gráfica porque venden ideas impopulares en vez de productos de consumo— deben ser vistos como fuertes declaraciones gráficas autónomas, no tan sólo porque son llamativos, sino también por lo que dicen".²

Para entender con precisión el desarrollo del cartel en México, se hará una breve revisión de la evolución del cartel, estableciendo con qué fines nació, y de qué maneras ha evolucionado a lo largo de su historia. Después de esta revisión, se dedicarán dos capítulos a describir el desarrollo del cartel político en Estados Unidos y en México. Finalmente, se hará un análisis comparativo conceptual y formal para definir qué elementos tienen en común el cartel estadounidense y el mexicano. Se especificarán los rasgos principales que han sido una influencia en el cartel político mexicano del '68.

Antes de comenzar con la revisión de la historia del cartel, se deben aclarar algunos términos que serán de uso frecuente a lo largo del trabajo. En primer lugar, es importante hacer una distinción entre los conceptos de propaganda y publicidad. Ambos términos son usados como sinónimos en nuestros días, pero para efectos de rigor conceptual, se debe hacer una distinción entre sus respectivos significados. La publicidad se refiere a la divulgación de anuncios comerciales con el fin de atraer a posibles clientes o espectadores. O como especifica Ludovico Silva, la publicidad es una

² Martin, *Decade of Protest*, 1996, p. 14

mercancía que promociona mercancías.³ En cambio, cuando se hable de propaganda en este trabajo, se estará haciendo referencia a la acción de dar a conocer una idea con el fin de atraer adeptos. El término propaganda nació en el siglo XVII en un documento del Papa Gregorio XV titulado "Congregatio de Propaganda Fide" (*Congregación para la propagación de la fe*). Durante los siglos XVIII y XIX, el término mantuvo connotaciones neutras y era empleado para referirse a la difusión de ideas políticas, así como al evangelismo religioso y a la propagación de anuncios comerciales.⁴ El término adquirió su connotación negativa a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando fue asociado con el totalitarismo, y usado para describir dictaduras fascistas. Posteriormente, fue usado de manera negativa para referirse a la Unión Soviética durante la Guerra Fría.⁵ En este trabajo, se procuró restarle estas connotaciones negativas, y utilizar el término en su sentido original en cuanto a la difusión de ideas políticas.

También es necesario definir el cartel, para conocer las características y funciones concretas de este formato de comunicación visual. Para John Barnicoat, autor del libro *Los carteles: Su historia y lenguaje*, el cartel es:

una forma artística impresa en múltiples copias que sirve como anuncio o recordatorio de algún producto, evento o sentimiento. Se encuentra en el cartel una de las formas más típicas de comunicación visual: su mensaje, su información deben entrar visualmente, captarse al paso. La lectura global del cartel debe hacer comprensible todo su significado. El texto escrito se reducirá a lo imprescindible, un nombre, una frase breve, una dirección, el resto de la información debe darlo la imagen.⁶

En una época en que el diseño gráfico se incorpora casi integralmente al desarrollo de imágenes publicitarias, es importante rescatar la función social del cartel. Este formato de comunicación visual ha sido empleado tradicionalmente para jugar un papel dentro de las relaciones intrapersonales en nuestra sociedad y, en la actualidad, es un medio al que se

³ Prieto Castillo, *Diseño y comunicación*, 1982, p. 9

⁴ Clark, *Art and Propaganda*, 1998, p. 7

⁵ *op. cit.* Clark, p. 8

⁶ Barnicoat, *Los carteles: su historia y lenguaje*, 1972

recurre frecuentemente para difundir campañas de grandes efectos sociales. El cartel también es el formato de la disensión y de la crítica; es un medio para dar a conocer ideas alternativas e incidir y transformar un sistema que no siempre atiende adecuadamente las necesidades sociales.

Como se plantea en el catálogo de la exposición *Arte luchas populares en México* de 1978, el movimiento estudiantil de 1968 se considera el punto de partida para la ejecución de una respuesta gráfica ante la agresión del Estado.⁷ Es a partir del estudio de esta producción que se pueden conocer los motivos y objetivos de comunicación de la gráfica política actual. Conociendo los antecedentes e influencias del cartel político mexicano del '68, es discernible la trayectoria y evolución de este medio.

⁷ Grupo MIRA, *Arte luchas populares en México*, 1978, p. 3

Capítulo I.
Antecedentes históricos

Capítulo I. Antecedentes históricos

1.1 Breve historia del cartel

Se puede afirmar que los anuncios públicos impresos han existido en la historia de la producción visual desde el siglo XIV, pero es durante la Reforma de Martín Lutero en el siglo XVI, que toman importancia los mensajes impresos, llamados *Flügbatter*, que eran colocados en las puertas de las Iglesias para dar a conocer las ideas del movimiento de Reforma. Estas impresiones eran usadas como un medio de oposición y de rebelión pública. Durante la Revolución Francesa los impresos también ejercían funciones de carácter público, generalmente convocando a asambleas u otras funciones políticas. Estos impresos, retóricamente directos, llegaban al grado de la extrema crudeza, haciendo uso de símbolos específicos –los mismos de la Revolución Francesa– como el gorro Frigio y la consigna de *libertad, igualdad y fraternidad*. Al terminar la Revolución Francesa, se comenzó a asimilar el uso de estos protocarteles como propaganda, y ya no como expresión popular directa; llevaban consignas como "Inmortal Napoleón, mensajero de paz...". Dado el incipiente auge económico de la clase media, se comenzó a usar el impreso como medio de publicidad. Para lograr ventas se usaron símbolos asociados con la aristocracia, igualando la compra del producto a la adquisición de *estatus*.⁸

El cartel como tal surge alrededor de 1860, impulsado por la invención de la litografía, que permitía la impresión de colores brillantes a bajo costo y fácilmente reproducibles. Mientras se daba la expansión territorial de las potencias europeas, la consolidación de poderes coloniales, y la explotación de recursos naturales en África y Asia, en Europa aumentaba la población, y crecía aún más el uso del cartel para

⁸ Gallo, *The Poster in History*, 1989, p. 6

publicidad de productos comerciales. La gran mayoría de las imágenes estaban dirigidas a la creciente clase media, sector retratado frecuentemente en los carteles. Se considera a Jules Chéret (1836-1933) el primer cartelista moderno; su producción dio ímpetu al nacimiento del cartel como una forma de comunicación independiente a las otras artes. Su importancia radicó en que hizo suyo tanto el lenguaje visual culto como el popular. John Barnicoat afirma que es notable la influencia que tuvieron sobre Chéret los grandes muralistas italianos, principalmente Tiépolo. Así, sus carteles combinaban la técnica tradicional del gran arte mural, sumándose un ingrediente esencial: el lenguaje visual popular, asimilado de los enormes anuncios de circos y ferias, comunes en su época. Chéret también realizó grandes innovaciones formales en su obra, como el uso llamativo del negro y la aplicación de formas lisas, rompiendo con la tradición europea de crear la ilusión de relieve (fig. 1).⁹

Una vez iniciado el interés por el cartel, hubo una gran diversidad de estilos aplicados a él. Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) acentuaba el estilo de Chéret, haciendo uso de líneas y planos más dramáticos que su antecesor, y cambiando la gama de colores a favor de colores más intensos. En sus carteles lograba la vinculación con los espectadores en un intento de representar la vida interior de los mismos usando elementos satíricos, caricaturescos o dramáticos. Los diseños de Toulouse-Lautrec consolidaron la autonomía del cartel, alejándolo de las ilustraciones de libros y la pintura tradicional de caballete, y ayudando a establecer el carácter directo del cartel como forma artística.¹⁰ El interés en el cartel ascendió alrededor de 1890, con el nacimiento del estilo *Art Nouveau*, una concepción de lo nuevo que se anticipaba con la llegada del siglo XX. Este estilo se caracteriza por su empleo de líneas orgánicas, su elegancia y su complejo simbolismo. Se daba más valor decorativo y ornamental a las líneas que se derivaban de

(fig. 1) Chéret, *Carnaval* 1894, 1893



⁹ op. cit. Barnicoat, p. 16

¹⁰ *ibid.*, p. 24-26

formas orgánicas y se hacía énfasis en la fantasía y, por lo tanto, en la ilustración. A partir de 1900 el diseño orgánico comenzó a hacerse a un lado para dar lugar a expresiones más abstractas. Por ejemplo, Alphonse Mucha (1860-1939), de origen checo, se inspiró en la decoración bizantina y en su uso sutil del color para crear sus carteles publicitarios, desatando inmediatamente una tendencia estilística. Durante este periodo, el movimiento artístico expresionista, surgido principalmente de los países germánicos, también dejó su profunda huella en el desarrollo del cartel. El expresionismo se caracteriza por el uso de formas intencionalmente emocionales y crudas, así como por su empleo de colores muy brillantes. Un excelente ejemplo del cartel expresionista alemán es *Die Brücke*, de Ernst Ludwig Kirchner, hecho en 1910 (fig. 2). Este cartel, presentado en una revista expresionista de la época, fue elaborado con el estilo apasionado del expresionismo, usando líneas agresivas y colores fuertes. La imagen, sumamente nacionalista por el uso de los colores de la bandera imperial alemana, sería un ejemplo a seguir en la producción posterior de carteles, sobre todo en los años sesenta. Por otro lado, Léger (1887-1975), poeta e intelectual francés, tuvo gran influencia sobre la producción de carteles durante principios del siglo XX, ya que "su interés en los elementos técnicos de los avances de la civilización moderna enlazaba los descubrimientos de cubistas con el espíritu de la nueva época."¹¹ En su concepción de la función del cartel, Léger planteaba que los carteles comerciales no eran tanto una forma de lenguaje visual del consumismo, sino un nuevo tipo de arte urbano.¹²

Durante el cambio de siglo, paralelamente a la gran influencia que tuvieron los diversos movimientos artísticos en el desarrollo del cartel, comenzó a crecer la importancia del grafista profesional, aquél dedicado exclusivamente al diseño de propaganda y publicidad. Durante la Primera Guerra Mundial (1914) el cartel se convirtió

(fig. 2) Kirchner, *Die Brücke*, 1900

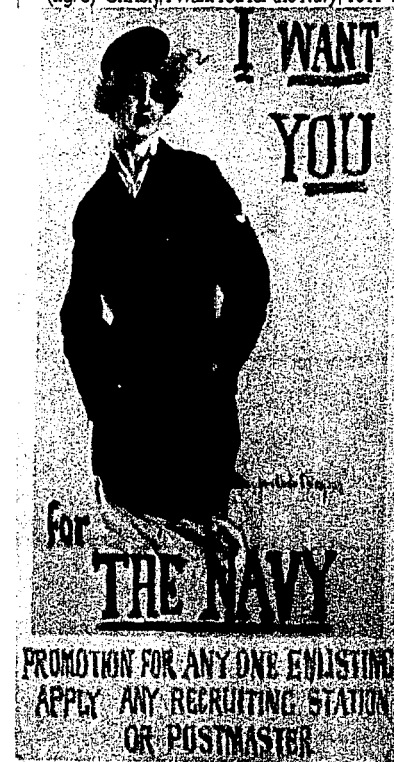


¹¹ *ibid.*, p. 77

¹² *op. cit.* Clark, p. 18

en un arte que podía tener influencia en la historia; en la esfera política, se convirtió en el medio de difusión más importante. Durante el desarrollo de la guerra, el cartel funcionó como un medio fundamental para reclutar soldados, solicitar dinero en forma de préstamo de guerra, reasignar papeles sociales a la mujer, etc. Es particularmente interesante resaltar la importancia que jugó el género como auxiliar retórico en la elaboración de muchos de estos mensajes. Howard Chadler Christy explotó este aspecto frecuentemente, con imágenes de mujeres jóvenes animando a los posibles voluntarios con frases provocadoras como "Gee, I wish I was a man," (¡Ay, quisiera ser un hombre!), o "I want you... for the Navy," (Te quiero... en la Marina) (fig. 3). Además, surgieron los carteles que se dedicaban a difundir las atrocidades cometidas en la guerra, en los cuales se representaba al opositor como un verdadero villano, ya sea a través de la caricaturización, o gracias a efectos dramáticos en la ilustración.¹³ Mediante el desarrollo de los medios masivos de comunicación los individuos eran objeto cotidiano de comunicación por parte de las instituciones gubernamentales. Cada país hacía el uso de los medios que consideraba que más se adecuaban a sus necesidades. Por ejemplo, las imágenes bolcheviques estaban dirigidas a una población analfabeta y, por este motivo, debían ser directas y fuertes; los carteles austro-húngaros recurrían a la lírica medieval, y los estadounidenses a la inocencia hogareña.¹⁴ El cartel más representativo de este momento, y el que logró mayor trascendencia en los Estados Unidos en años posteriores, fue *I want you!* (¡Te quiero a ti!) de James Montgomery Flagg (fig. 4). Es a partir de los finales de la Primera Guerra Mundial en que se consolida el cartel político como tal, ya que en las etapas previas no hubo un desarrollo de iconografía política propiamente, sino que se utilizaban iconos comerciales y se aplicaban a temas políticos, sociales y de propaganda.

(fig. 3) Christy, *I Want You for the Navy*, 1917-18



¹³ op. cit. Barnicoat, p. 222

¹⁴ "poster," *Encyclopaedia Britannica*, 1982, tomo VIII, p. 153

Después de la Primera Guerra Mundial se dio un *boom* industrial gracias al cual surgieron los carteles publicitarios de cualquier producto y evento, sobre todo en los Estados Unidos. Durante esta época de redefinición del cartel nacieron muchas innovaciones formales importantes. Por ejemplo, en los años veinte y treinta, comenzó a refinarse una llamada *taquigrafía visual*, en la que las configuraciones lisas de contornos simples, las notas lineales y los planos eran preferidos. Estos elementos formales, y el juego con la percepción de figura/fondo, fueron las innovaciones características del momento.¹⁵ Otra innovación de suma importancia se dio alrededor de 1930, durante la Guerra Civil Española. En la propaganda elaborada durante esta época, se incorporó la fotografía al cartel, abriendo un amplio campo a la experimentación. Otra innovación importante surgió cuando el cartelista Hendrik Werkman (1882-1945) comenzó a experimentar con la disposición de distintos tipos de letras, produciendo efecto de *collage*, y permitiendo que la tipografía diera forma a la imagen, muy al estilo dadaísta.¹⁶

Este periodo en la historia del cartel es determinante ya que se intentaba definir la función del cartel en la vida social. Ya en 1933, Jean Marie Moreau, bajo el seudónimo de Cassandre, luchaba por dejar en claro la autonomía del cartel. Planteaba:

El cartel no es ni pintura ni decorado teatral, sino algo diferente, aunque a menudo utilice los medios que le ofrecen una u otro. El cartel exige una absoluta renuncia por parte del artista. Este no debe afirmar en él su personalidad. Si lo hiciera, actuaría en contra de sus obligaciones. La pintura es un fin en sí misma. El cartel es sólo un medio para un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo así como el telégrafo. [...] Nadie le pregunta su opinión, sólo se le pide que proporcione un enlace claro, bueno y exacto.¹⁷

(fig. 4) Flagg, *I Want You for U.S. Army*, 1917



¹⁵ *op. cit.* Barnicoat, p. 195

¹⁶ *ibid.*, p. 83

¹⁷ *ibid.*, p. 81

Comenzó a difundirse una conceptualización del diseño llamada *Nueva Objetividad*. Esta nueva percepción del diseño se refería al uso de imágenes realistas unidas a rótulos sencillos y formales, así como a la simplificación del objeto dado a tal grado que quedaba reducido a un símbolo. Esto dio lugar a la abstracción en el cartel, lo cual permitió la unificación internacional de símbolos de comunicación.¹⁸

Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los nuevos recursos incorporados al diseño de carteles fueron hechos a un lado a favor de los medios tradicionales de propaganda, de los cuáles ya se conocía su efectividad. Se retomaban los códigos visuales ya existentes en los medios masivos, y se aplicaban a la propaganda de guerra. Por ejemplo, los carteles en los que se representaba la guerra eran elaborados para parecer carteles de cine o anuncios de productos comerciales, haciendo de la guerra un asunto de *glamour*.¹⁹ Se puede hablar de algunas innovaciones en Estados Unidos, en donde el aspecto formal del cartel estaba siendo modificado. En el 23° *Informe Anual del New York Art Directors* de 1941 se estipulaba lo siguiente:

La técnica plana del cartel "europeo" ha sido descartada cada vez más a favor de una versión tridimensional. La fotografía en color, el fotomontaje y el aerógrafo tienden a aerodinamizar el cartel americano. [...] Los carteles realistas-naturalistas son, con mucho, la mayoría, y sólo ocasionalmente aparece un diseño moderno, abstracto o simbolista aquí o allá.^{20, 21}

Durante los años cincuenta, la producción de carteles se dedicó casi íntegramente a la publicidad de productos de consumo. Se comenzaron a formar despachos y agencias de diseño que se dedicaban exclusivamente a la elaboración de dichas imágenes. Asimismo, nacieron los primeros cursos y escuelas de diseño gráfico, todo indicativo del grado de especialización y profesionalismo al que había llegado el diseño, y con el diseño, el cartel. El estilo de los cincuenta se expresó en imágenes simultáneamente

¹⁸ *Ibid.*, p. 11

¹⁹ *op. cit.* Clark, p. 105

²⁰ *op. cit.* Barnicoat, p. 154

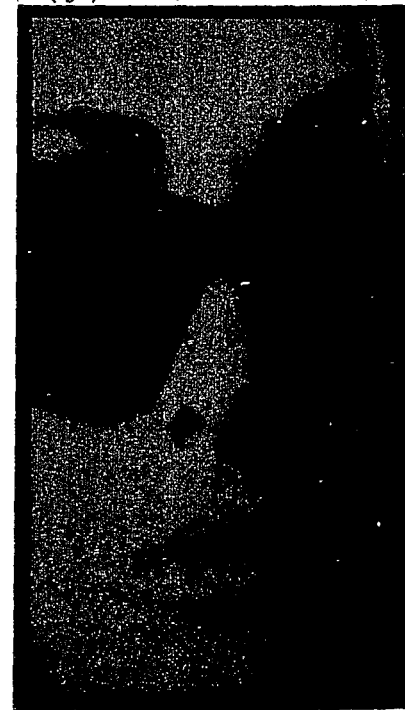
²¹ Adelante se discutirá con detenimiento el desarrollo del cartel estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial.

descriptivas y estilizadas, abstractas y realistas. Fue el momento en que cobraron gran importancia otros medios masivos, como el cine y la televisión, por lo que el cartel fue dejado a un lado como medio efectivo de publicidad masiva.²²

A mediados de los años sesenta, se montó una exposición que revolucionó el cartel en la University Art Gallery de la Universidad de California en Berkeley. La exposición, llamada *Jugendstil y expresionismo en los carteles alemanes*, despertó un enorme interés por parte de diseñadores y los impulsó a buscar un nuevo estilo dentro del cartel; este fue el punto de partida para que se diera un momento semejante a la época dorada del cartel de 1890. Los diseñadores de California asimilaron las formas del *Art Nouveau*, produciendo imágenes abigarradas y estridentes, y recurrieron al simbolismo como una forma de incrementar el vocabulario visual de la época. Alimentaron el interés popular por lo extravagante, buscando imágenes sumamente atrevidas con el afán de impresionar y comprobar la falta de inhibición.²³ La tipografía empleada era prácticamente ilegible gracias a la exageración que se hizo de las tipografías originales del *Art Nouveau*. Esto, y la yuxtaposición de colores complementarios estridentes, ponía en evidencia el interés del momento por aturdir al espectador con el fin de apelar directamente a los sentidos, y no tanto a la razón (fig. 5).²⁴ Estos cambios en estilo fueron llevados a cabo, en gran parte, por el desarrollo de nuevas tecnologías de impresión que hicieron posible el uso de la tipografía y de la litografía en offset. Esto brindó la capacidad de imprimir grandes tiradas de carteles a color y fotográficos en blanco y negro con una rapidez inusitada.

La producción cubana también revolucionó la manera de concebir el cartel. Al consolidarse la Revolución Cubana, el gobierno de Fidel Castro declaraba en 1961 que el

(fig. 5) Moscoso, *The Chambers Brothers*, 1967



²² *ibid.* p. 130

²³ *ibid.* p. 215

²⁴ *ibid.* p. 57

gobierno debía proveer a los artistas la oportunidad y libertad de expresarse dentro de la Revolución. Como resultado, los carteles cubanos de la época lograron su máxima expresión dentro de formas y contenidos internacionalistas.²⁵ Los carteles de Cuba lograron ser internacionales ya que asimilaban estilos de Occidente con mensajes del Este. En sus imágenes hubo constantes referencias a la publicidad y métodos de persuasión estadounidenses, elementos que fueron apropiados y subvertidos; fueron usados para hacer crítica y no para vender. Un excelente ejemplo de esta aparente paradoja es la serigrafía de Fremez en que hace una comparación espeluznante entre la sangre de una vietnamita y la frivolidad del uso de lápiz labial (fig. 6). Es una confrontación visual en la que pugnan dos mentalidades, quedando evidenciada la frivolidad de los valores e ideales consumistas. Edmundo Desnoes, crítico cubano, describía la importancia del cartel cubano:

En las casas, en las paredes y ventanas, los nuevos carteles y las nuevas carteleras ha sustituido al cuadro de un flamenco, el calendario norteamericano, las revistas o los anuncios de bienes de consumo y han introducido una nueva visión, una nueva preocupación, sin apelar o explotar el sensacionalismo, el sexo o la ilusión de una vida aristocrática.²⁶

Se hicieron grandes innovaciones en el cartel político cuando sus diseñadores pertenecían a un grupo minoritario inmerso en un medio hostil; debían realizar su impresión, distribución y colocación de manera clandestina, hecho que afectó tanto su diseño como su estilo.²⁷ Tal fue el caso de la producción de carteles en México 68, así como en París del mismo año. La producción de cartel político en el contexto parisino le dio un nuevo aire al cartel, haciéndolo una vez más un medio de expresión popular, logrando convertirlo en un medio real de arte urbano. El cartel que se produjo en París durante la huelga estudiantil pasó por procesos de diseño, selección e impresión colectivos, tanto de expertos como de inexpertos en la materia. Con este método de trabajo surgieron nuevos

(fig. 6) Fremez, [Lápiz labial], sin fecha



²⁵ op. cit. Martín, p. 72

²⁶ op. cit. Barnicoat, p. 250

²⁷ *ibid.*, p. 244

problemas y planteamientos de la función que debía ejercer el cartel. Por ejemplo, la Usine-Université-Unión declaraba que "la experiencia nos ha enseñado el peligro de la ambigüedad y la necesidad de incorporar las consignas como parte integrante del diseño."²⁸ Con este mismo dilema se enfrentaron los estudiantes mexicanos, al cuestionar su manera de producir imágenes, aspecto que se explorará con detalle más adelante. Es en este momento histórico en que se genera una alternativa fuerte e inteligente a la usanza tradicional comercial del cartel, un momento en que se generan "carteles ideológicos, que tanto pueden expresar ideologías políticas definidas como los ideales de la nueva generación".²⁹

1.2 Antecedentes del cartel político

Antecedentes del cartel político en los Estados Unidos

Los antecedentes más definitorios para el desarrollo del cartel durante la década de los sesenta comienzan a darse a finales de la Primera Guerra Mundial. Fue durante la Primera Guerra Mundial que las organizaciones gubernamentales implementaron nuevas técnicas de persuasión al interior de los Estados Unidos para instaurar la convicción en sus ciudadanos de mantener la industria militar. Como aclara Noam Chomsky en su análisis de los efectos de la propaganda, el pueblo estadounidense era, en los primeros años de la Primera Guerra Mundial, un pueblo bastante pacifista, que no veía ninguna razón para estar involucrados en una guerra lejana. Con el fin de cambiar la opinión popular se instauró la Comisión Creel, encargada de un trabajo de propaganda masivo que logró convencer a los ciudadanos estadounidenses de la maldad inherente de los alemanes.³⁰ Para obtener este resultado fueron particularmente útiles los carteles ya que eran el medio más efectivo de divulgación en la época. Un factor que aseguró su efectividad fue la

²⁸ *ibid.*

²⁹ *ibid.*, p. 246

³⁰ Chomsky, *Media Control: the Spectacular Achievements of Propaganda*, 1997, p. 7

incorporación del lenguaje y estilo pictórico de la prensa popular y el arte comercial, haciendo mucho más inmediata la imagen y el mensaje para el espectador. Asimismo, el uso de la caricatura también jugó un papel muy importante para lograr comunicar efectivamente el mensaje intencionado. La caricatura era contundente ya que hacía evidentes los defectos del enemigo. Como contrapeso al uso de la caricatura para evidenciar al enemigo, la ilustración era indispensable para resaltar las imágenes positivas e incluso idealistas, que resaltaban los valores tradicionales estadounidenses. Un buen ejemplo de esto es el cartel de Flagg mencionado previamente (fig. 4), en el cual la construcción de una imagen trascendió a un símbolo indiscutible de "lo americano" y tuvo un impacto sin precedente.

Quizá uno de los momentos más afín con el movimiento anti-guerra de los sesenta es el periodo de los años treinta. Después de la Primera Guerra Mundial, surgieron numerosos sindicatos y organizaciones laborales, la mayoría inspirados por la nueva alternativa del socialismo que se estaba aplicando en la Unión Soviética. Los movimientos socialistas y sindicalistas de los Estados Unidos de Norteamérica recibieron aún más ímpetu durante el periodo de la Gran Depresión, sobre todo alrededor de 1935 cuando lograron su primera victoria legislativa al pasar en el Congreso el Acta Wagner, que legalizaba el derecho a organizarse.³¹ Con la creciente organización y fuerza de los sindicatos surgieron imágenes de apoyo y divulgación de nuevas ideas importantes para el trabajador. Es a partir de esta divulgación que surgió una nueva iconografía que sería un importante apoyo en el posterior desarrollo del cartel político estadounidense. Artistas del realismo social, como William Gropper, fueron los principales expositores de esta nueva tendencia que buscaba renovar el lenguaje visual utilizado tradicionalmente para comunicarse. Estos artistas, ilustradores y dibujantes estaban afiliados a la perspectiva

³¹ *ibid.*, p. 17

marxista del arte, y concebían a la producción artística como una expresión arraigada en la realidad histórica objetiva, reflejando la estructura de clases del sistema capitalista.³² Los realistas sociales desarrollaron un discurso visual consistente con su discurso teórico, un lenguaje que retrataba el conflicto de clases entre el trabajador y el capital. Por ejemplo, en las imágenes de Hugo Gellert el trabajador es representado al estilo del realismo social como una figura fuerte, muscular, y heroica. Su actitud indica potencial de acción, sugiriendo la naturaleza de la lucha de clases e invitando al espectador a ser partícipe en dicha lucha (fig. 7). Dos grandes exponentes de la época, el ya mencionado William Gropper y Jacob Burck, hacían descripciones más cáusticas y contundentes, representando a los capitalistas como figuras rellenas y grotescas, llenos de riquezas acumuladas y hambrientos de más. La burguesía era asociada con comidas abundantes en mansiones, mientras que la clase obrera se representaba hambrienta en barrios decrepitos.³³ El movimiento sindicalista de los Estados Unidos comenzó a perder ímpetu alrededor de 1937, cuando se dieron las primeras campañas propagandísticas contra los trabajadores en huelga. El discurso que quebrantó al movimiento fue dirigido al ciudadano común estadounidense, presentando a los huelguistas como dañinos para el público y para los intereses comunes de la sociedad. Sin embargo, el legado de las imágenes producidas durante este periodo persiste en los años sesenta, cuando se retoman algunas imágenes y se trabaja sobre ellas, adecuándolas al momento histórico.

Durante la Segunda Guerra Mundial se asimiló la experiencia de los medios publicitarios que habían avanzado enormemente entre las dos guerras. Para el desarrollo de propaganda se aplicaron los conocimientos en teoría de psicología conductista y de las ciencias sociales. Se hacían tirajes de 1.5 millones para cada cartel y se colocaban 100,000 al mes en camiones, metros, paredes, etc.³⁴ El gobierno estadounidense

(fig. 7) Gellert, *Henry Ford Foresees the Coming of 'Real Prosperity'*, 1937



³² Muller, "The Iconology of Dissent," *Imagery of Dissent*, 1989, p. 5

³³ *ibid.*, p. 6

³⁴ *op. cit.* Clark, p. 111

comenzó a registrar los efectos que tenía la propaganda, siendo este registro de gran uso posterior en los planteamientos que se ejercerían para el desarrollo de la televisión.³⁵ Así como se recurrió a métodos muy sofisticados para el desarrollo de la propaganda, la respuesta pública también se había sofisticado, pues muchos de los que participaron en la Primera Guerra Mundial sospechaban de los llamados a batalla. Las nuevas imágenes pedían dedicación total y sacrificio de los individuos por la causa nacional, muchas veces equiparando la defensa de la nación a la defensa de la familia. Tal es el caso del cartel *Don't Let That Shadow Touch Them* (No deje que esa sombra los toque) de Lawrence B. Smith (fig. 8), que incita directamente a la protección de la inocencia contra la maldad, aprovechando para hacer una asociación de la inocencia con el patriotismo, evidente en el niño que sostiene la bandera de los Estados Unidos. En general, los carteles de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial hacían uso de códigos visuales tradicionales ya usados por los medios masivos. Se buscaba esta semejanza de los carteles de reclutamiento con carteles comerciales y de películas, ya que la intención era hacer de la guerra algo cercano al público. El uso del lenguaje visual comercial ayudaba a lograr esa proximidad, a la vez que le daba a la guerra una connotación de *glamour*, explotando el uso de fantasía y deseo tan común en la cultura popular.³⁶ Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, la frecuencia del empleo de carteles para fines políticos disminuyó enormemente, por dos razones principales. Primero, el cartel ya no era el medio por excelencia para la difusión de ideas, sino que la propaganda ocupó un lugar mucho más sólido y efectivo en el cine y sobre todo en la televisión. Segundo, los oficios de dibujante publicitario, ilustrador y diseñador se consolidaron como profesiones específicas que respondían a las necesidades de sectores comerciales que explotaban el *boom* económico de la posguerra.

(fig. 8) Smith, *Don't Let That Shadow Touch Them*, 1942



³⁵ *ibid.*, p. 105

³⁶ *ibid.*, p. 106

Antecedentes del cartel político en México

Uno de los antecesores más importantes y de impacto más duradero en la gráfica política mexicana es José Guadalupe Posada, grabador de fines del siglo XIX y principios del XX, quien logra consolidar el legado gráfico previamente existente en México. Su obra recurría constantemente a la temática popular, ya sea elaborando ilustraciones de corridos revolucionarios, dejando testimonio de las clases sociales de su momento con sus extraordinarias calaveras, o sencillamente asimilando la vida de la calle y haciéndola tema de una narrativa visual muy rica. Como comenta Jorge Alberto Manrique, "grababa con increíble sabiduría y fuerza expresiva lo mismo escenas cotidianas que historias fantásticas para ilustrar hojas de noticias o producciones de la lírica popular".³⁷ Esta gran capacidad artística y social condujo al posterior reconocimiento de los pintores y grabadores de la Escuela Mexicana, quienes consideraban a Posada maestro e inspirador, especialmente en lo que se refería a recoger el sentir del pueblo y llevarlo a la pintura, el dibujo y el grabado (fig. 9).³⁸

Una vez terminada la Revolución Mexicana, el nuevo gobierno constitucionalista ofreció decidido apoyo en el fomento de las artes plásticas. La Antigua Academia de San Carlos se convirtió en la Escuela Nacional de Bellas Artes como parte de un trabajo de centralización de las labores culturales. Durante esta época, en 1919 David Alfaro Siqueiros viajó a París y conoció a Diego Rivera; esta unión consolidó la creación de una escuela mexicana de artes plásticas. En 1921 Siqueiros publicó un manifiesto en la revista *Vida Americana* de Barcelona, en el que invitaba a los artistas mexicanos en Europa a volver a México. Su objetivo primordial era crear obra para el servicio del pueblo,

(fig. 9) [Ilustración de J. G. Posada]



³⁷ Manrique, "¿Identidad o modernidad?", *América Latina en sus artes*, 1994, p. 30

³⁸ Murillo, *José Guadalupe Posada*, 1963, p. 81

apoyada en la habilidad técnica del viejo mundo dentro de una tradición propia y con gran fe en el contenido social de la Revolución Mexicana.³⁹ También en 1921 llegó el grabador francés Jean Charlot a México a impartir clases de grabado en madera y litografía en las Escuelas de Pintura al Aire Libre en Coyoacán, ayudando a que se retomara el interés por el grabado en México y, sobre todo, rescatando a Posada como un artista fundamental en la plástica mexicana. También fue en este año que Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero fundaron *El machete*, periódico de tendencia social y política.

Se dio el auge del muralismo alrededor de 1922, bajo la protección de José Vasconcelos, primer Secretario de Educación Pública. Los primeros trabajos eran carentes de contenido ideológico, y más bien dominaba la temática mexicana, el amor por lo popular y la audacia en el uso de los nuevos materiales. La influencia de Rivera y Siqueiros, junto con el ímpetu de la actualidad revolucionaria, favorecieron una avanzada de ideas y contenidos socialistas en su obra, asentando muchos de los elementos iconográficos y simbólicos que después ocuparían un lugar permanente en la plástica mexicana. Entre 1930 y 1950 hubo una tendencia creciente al nacionalismo, apoyada en la base sólida que ofrecían las tradiciones locales y el arte popular. La Escuela Mexicana se inició como un gran esfuerzo por alcanzar un lenguaje universal que expresara verdades nacionales.⁴⁰ A partir de 1932 aumenta la estimulación de la educación artística, provocando la integración de nuevos artistas, como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Juan O'Gorman, Raúl Anguiano. Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas se funda la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), organización dedicada a enriquecer, a través de los medios artísticos, la consolidación de los ideales revolucionarios y la lucha contra el fascismo y la reacción. En 1937 se monta una exposición gráfica de la LEAR en

³⁹ Arroyo, "Las artes plásticas", México: cincuenta años de Revolución, 1963, p. 428

⁴⁰ *ibid.*, p. 27

Valencia para el Congreso de Escritores Antifascistas. Poco después de esta exposición se desintegraría la LEAR por conflictos internos.

A partir de la desintegración de la LEAR se fundó el Taller Editorial de Gráfica Popular y Taller Escuela de Gráfica Popular, que después sería conocido simplemente como el Taller de Gráfica Popular (TGP). Varios miembros de la sección de artes plásticas de la LEAR lo conformaron bajo iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, quienes buscaban "crear un nuevo centro de producción artística que se debía poner a disposición del movimiento revolucionario de México".⁴¹ Se unieron otros como Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Angel Bracho, y Alfredo Zalce, todos con el fin de participar en la lucha social por medio de la expresión gráfica clara e incisiva (fig. 10). La ideología del TGP quedó asentada en una declaración de principios publicada en 1949:

El TGP es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura.

El TGP realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista.

Considerando que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, el TGP lucha por desarrollar las capacidades técnicas individuales de sus miembros.⁴²

Los grabadores del TGP dedicaron su obra a la lucha contra el fascismo antes y durante la Segunda Guerra Mundial, haciendo críticas al Franquismo en la publicación de su portafolio *La España de Franco*, con grabados de Méndez, Arenal, Anguiano y Guerrero, publicando carteles anti-fascistas para diversos eventos, y elaborando una serie importante de carteles para la Liga Pro-Cultura Alemana. El linóleo resultó ser el medio más económico y efectivo en el que se realizaron la mayoría de los grabados, medio que después sería favorecido por los estudiantes en el 68 por las mismas razones. Leopoldo

(fig. 10) Zalce, *Pasaron por la calle principal*, sin fecha



⁴¹ Cortés Juárez, *El grabado contemporáneo, 1922-1950, 1951*, p. 20
⁴² *ibid.*, p. 19

Méndez resaltaba las virtudes del grabado: "El grabado en sí mismo tiene una cualidad estratégica funcional en lo social-político incalculable, que es la multirreproducción que le ha dado su bien ganada beligerancia, en el pasado y en el presente y que evidentemente en el futuro lo será más, cuando las máquinas sirvan al arte y no el arte a las máquinas".⁴³ El legado de producción gráfica que dejó el TGP sería de gran importancia para la elaboración del cartel en el 68, ya que el TGP era un punto de referencia visual, y un antecedente de comunicación social y política de gran calidad.

1.3 Síntesis del momento histórico en 1968

Síntesis del momento histórico en Estados Unidos

Son varios los eventos que condujeron a los sucesos del año 1968 en Estados Unidos, entre ellos, las políticas gubernamentales del presidente John F. Kennedy. Su victoria fue una de las más estrechas en la historia de los Estados Unidos, votando 303 colegios a favor de Kennedy contra 219 para Richard Nixon, su rival republicano. A pesar de ser un candidato relativamente progresista y liberal, su política de gobierno fue, en muchos aspectos, continuista del régimen anterior, sobre todo en el área de política exterior. Hubo algunas modificaciones en el aspecto diplomático cuando Kennedy abrió negociaciones con el entonces presidente de la URSS, Krushev, en Viena en 1961, acto inusitado en los primeros años de la Guerra Fría. En 1963, algunos años después de que Estados Unidos actuara como una fuerza conciliadora en el conflicto entre Indochina y Francia, Ngo Dinh Diem, presidente de Vietnam del Sur, fue depuesto y asesinado. Kennedy, considerando la zona de fundamental importancia estratégica para los Estados Unidos, reaccionó autorizando el aumento de la presencia de asesores estadounidenses en la zona. Para finales de 1963, 16,000 norteamericanos vivían en Saigón en calidad de

⁴³ *ibid.*, p. 22

asesores, término evasivo que no especificaba las funciones de dichas personas en el área.

La política interior durante el régimen de Kennedy se enfrentó con diversos problemas, entre ellos, el conflicto racial. En 1960 ocurrió la primera sentada o *sit-in*, una forma de expresión pública usada por los manifestantes del movimiento de los Derechos Civiles. Buscaban mejorar sus condiciones sociales y, sobre todo, protestaban por las circunstancias de discriminación a las que eran sometidos. Durante esta época, nació la organización Comité Coordinador Estudiantil de la No Violencia, que pregona un nuevo estilo de protesta en el que se buscaran y agotaran todos los medios pacíficos necesarios para lograr un cambio. El dirigente de este comité era el pastor bautista Martin Luther King, propulsor fundamental del movimiento de los Derechos Civiles. A partir del inicio del movimiento, se unieron más personas, hasta el grado que en la marcha a Washington (1963), asistieron 200,000 manifestantes, los cuales fueron testigos del famoso discurso "I Have a Dream" ("Tengo un sueño") de King. En 1963 Kennedy presenta al Congreso de los Estados Unidos su Ley de Derechos Civiles en respuesta a las grandes movilizaciones que hubo a lo largo y ancho del país. Esta ley entró en vigor en la siguiente administración presidencial, cuando fue aprobada por el Congreso en 1968. Sin embargo, entre 1963, que se presentó la ley y 1968, en que se aprobó, hubo un ascenso en los problemas raciales y en la manera de protestar contra ellos, haciéndose manifestaciones cada vez más radicales. En 1965, por primera vez se usa la expresión *Poder Negro*, consigna de un grupo de activistas radicales que no tenían recurrir a las armas como medio para obtener sus demandas y que planteaban el separatismo como solución a los problemas que vivían. En 1966, se organiza propiamente este sector y se funda el partido Black Panthers (Panteras Negras) en Oakland, California. Esta época

también estuvo marcada por el nacimiento del movimiento chicano, el cual logró su primer gran impulso en 1962, cuando César Chávez y Dolores Huerta fundaron United Farm Workers (Campesinos Unidos), una organización que buscaba mejorar las condiciones precarias en que trabajaban los campesinos de origen mexicano. Posteriormente, muchos de los activistas involucrados en el movimiento chicano, así como en el movimiento de los Derechos Civiles, serían importantes partícipes del movimiento anti-guerra como organizadores y diseñadores.

Paralelamente a la organización de los grupos ya mencionados, a principios de los años sesenta comenzaron a formarse las organizaciones estudiantiles que protestaban en contra de la represión política en los *campus* de sus universidades. Es de esta manera que nace el movimiento de Libertad de Expresión, dirigido por figuras como Mario Savio en la Universidad de California en Berkeley. Posteriormente, este movimiento sería una gran influencia para el movimiento anti-guerra. Toda esta agitación en varios niveles y segmentos sociales fue el resultado de una "oleada de disidencia llamada por las clases especializadas 'crisis de la democracia'".⁴⁴ Grandes segmentos de la población se organizaban y se hacían activos tratando de participar en la arena política.

En 1963 hubo una interrupción de fundamental importancia en el gobierno de los Estados Unidos, cuando fue asesinado el presidente Kennedy en Dallas, Texas. Tomó su lugar, provisionalmente, el vicepresidente Lyndon B. Johnson, quien sería elegido en 1964 como presidente de los Estados Unidos. En los primeros meses de su régimen, comenzó los bombardeos a Vietnam del Norte después del dudoso incidente del Golfo de Tonkín, en donde se dijo que fueron atacados buques de vigilancia estadounidenses por cañoneras vietnamitas, dando inicio formal a la entrada de Estados Unidos en guerra con

⁴⁴ op. cit. Chomsky, p. 27

un Vietnam del Norte socialista. En este momento imperaba la teoría de las fichas de dominó, en la cual se pensaba que con la caída de una "ficha" (entiéndase la caída de un país al socialismo) las demás seguirían, por lo que se consideraba indispensable controlar la situación en Asia.⁴⁵ El Secretario de Defensa de Johnson, Robert McNamara aumentó la presencia de soldados estadounidenses en Vietnam, de los 16,000 asesores instalados por Kennedy, hasta 530,000 a finales de la presidencia de Johnson. Paralelamente a esta escalada de tropas en Vietnam, se comenzó a recurrir a la guerra química contra los guerrilleros infiltrados en la selva y se aprobó elevar el presupuesto de guerra desde 103 millones de dólares hasta 28,000 millones de dólares para el año 1969.

En 1964 se le otorgó a Martin Luther King el Premio Nobel de la Paz, y al año siguiente fue asesinado el dirigente del movimiento negro separatista, Malcolm X. También en 1965 se anunciaron las bajas de soldados estadounidenses involucrados en el conflicto desde 1961, dándose cifras oficiales de 15,058 muertos y 109,527 heridos. Esto provocó una reacción inmediata por parte de los ciudadanos estadounidenses de todos los sectores en contra de la guerra, y comenzaron una serie de marchas sustanciosas a Washington, así como protestas masivas en todo el país. Se organizaron las primeras *Jornadas Internacionales de Protesta contra la Guerra en Vietnam*, y al año siguiente, la primera Movilización Anti-guerra y el primer Comité Nacional Anti-guerra.

Los siguientes años fueron sumamente agitados en todos los sentidos. En las cuestiones raciales, se lanzó la consigna entre activistas negros de no participar en la guerra de Vietnam ni en las próximas Olimpiadas en México. En 1968 un francotirador asesinó a Martin Luther King en Memphis, provocando manifestaciones pacíficas y estallidos violentos en todo el país. En 1967 se dieron las movilizaciones contra la guerra

⁴⁵Thomson, "How Could Vietnam Happen?
-An Autopsy" *The Atlantic Monthly*, 1968

más grandes hasta el momento: 50,000 personas en Los Angeles, 50,000 en Washington, otros 35,000 en el Pentágono, así como la quema masiva de cartillas en Nueva York. En 1968 soldados estadounidenses mataron a 583 niños, mujeres y hombres en la masacre de My Lai, causando indignación en todos los partícipes del movimiento anti-guerra. Las fuerzas de Vietnam del Norte pusieron en acción la Ofensiva Tet, atacando capitales provinciales de Vietnam del Sur y ocupando la Embajada de los Estados Unidos. Dada la gravedad que alcanzaba el conflicto, comenzó el diálogo entre Vietnam del Norte y los Estados Unidos en París en mayo del mismo año. Al interior de los Estados Unidos empezaron las elecciones primarias para designar un candidato a la presidencia en cada partido. En el Partido Demócrata se perfilaba Robert F. Kennedy como posible candidato a la presidencia de los Estados Unidos, ganando varias elecciones preliminares, y manejando un discurso liberal y unificador. El 5 de junio de 1968 fue asesinado en Los Angeles después de un discurso. Nixon, el candidato republicano que prometía terminar la participación estadounidense en la Guerra de Vietnam, ganó la elección presidencial contra su contrincante demócrata Hubert H. Humphrey por un margen mínimo.

Síntesis del momento histórico en México

A fines de la Segunda Guerra Mundial la población aumentó en México y esto, junto con el industrialismo generado en la guerra mejoró la economía. La industria petroquímica fue nacionalizada, produciéndose gas natural y otros derivados para satisfacer las necesidades nacionales crecientes, y se gozó entonces de un periodo relativamente largo de estabilidad nacional, con transiciones pacíficas de régimen en régimen. Todos estos fueron factores contribuyentes para los eventos que se darían en México en el año de 1968. Gustavo Díaz Ordaz tomó posesión como presidente de

México en 1964, encontrando el país en una situación de equilibrio y crecimiento económico como resultado de regímenes anteriores. Candidato del partido revolucionario, Díaz Ordaz era pro-estadounidense y políticamente conservador, cualidades que buscaba el sector privado, tanto interno como externo.⁴⁶ En cuanto a la situación económica, Díaz Ordaz mantuvo estabilidad, pero fue en la cuestión social en la que hubo grandes enfrentamientos. El derecho de huelga quedó prácticamente anulado, y la figura autoritaria de Díaz Ordaz causó muchas protestas, especialmente de la clase media.

De esta situación nació el movimiento estudiantil. A mediados de 1968, en la ciudad de México, las escuelas vocacionales 3 y 5 del Instituto Politécnico Nacional (IPN) fueron ocupadas por granaderos con el pretexto de sofocar una confrontación entre estudiantes de las vocacionales y de la preparatoria particular Isaac Ochoterena. Se convocó a una manifestación de protesta el 26 de julio de 1968, en la que los estudiantes de ésta se unieron a una segunda que celebraba el aniversario de la Revolución Cubana. En el Zócalo fueron recibidos por un gran despliegue de fuerzas policiales, causando un enfrentamiento que duró varias horas. Al día siguiente, los estudiantes, en un acto de protesta, tomaron los planteles 1, 2 y 3 de la Escuela Nacional Preparatoria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), teniendo como resultado otro enfrentamiento con granaderos, los cuales terminaron solicitando la intervención de las fuerzas armadas. El día 30 del mismo mes el ejército entró a dichos planteles, y a otros edificios de las preparatorias de la UNAM, y las vocacionales del Politécnico, dándose el incidente del disparo de mortero contra la puerta del ex convento de San Ildefonso que para entonces albergaba la Preparatoria 1.

⁴⁶ Riding, *Vecinos distantes*, 1985, p. 75

Ante la protesta del rector de la UNAM Javier Barros Sierra, quien declaraba en luto a la universidad, el Politécnico, la UNAM, y varias otras universidades del país se declararon en huelga, formándose el Comité Nacional de Huelga (CNH) y presentando un pliego petitorio de demandas a negociar con el gobierno. Este pliego consistía de siete demandas:

Libertad a los presos políticos.

Derogación del delito de disolución social.

Desaparición de los cuerpos policiacos represivos.

Destitución de los jefes de policía Cueto y Mendiola.

Deslindamiento de responsabilidades de los funcionarios que tuvieron relación con los hechos.

Indemnización de las víctimas de los disturbios.

Reparación de los edificios escolares dañados.

Es durante este momento en que creció más el movimiento estudiantil, logrando el apoyo indispensable de la Coalición de Profesores de la Enseñanza Media Superior, así como brigadas de apoyo de los padres de familia. El movimiento también buscó el apoyo de los sectores populares. Los integrantes del CNH venían de varios sectores sociales, y constituían en conjunto un grupo muy heterogéneo. Había algunos miembros del Partido Comunista, otros estudiantes de humanidades, el sector politizado de la izquierda universitaria, y estudiantes de otras escuelas como lo eran la Normal de Maestros y la Universidad Autónoma de Chapingo. A pesar de ser un grupo tan heterogéneo, estaba cohesionado por el disgusto que provocaba la imposibilidad de participar en la vida política mexicana a causa de la ausencia de un sistema democrático en el país; "en los lineamientos políticos la coincidencia era absoluta: defender las escuelas, apoyar al

rector, exigir la desocupación de los recintos, obtener las demandas del pliego y lograr el diálogo público".⁴⁷

Durante los siguientes meses la situación se fue agravando, debido a que la atención internacional se centraba en el país en vísperas de las Olimpiadas México 68. Díaz Ordaz se enorgulleció de ser el presidente del primer país tercermundista que albergara los Juegos Olímpicos. Su gobierno negaba la existencia de presos políticos, y rechazaba el cumplimiento de las demandas estudiantiles, aclarando que llegaría a cualquier extremo con tal de conservar el orden "para evitar la pérdida de prestigio."⁴⁸ Los estudiantes eran acusados de subversivos, agitadores profesionales, y pro-castristas por funcionarios del régimen. Un documento confidencial del Departamento de Estado norteamericano dirigido a la Casa Blanca el 14 de octubre de 1968 aclara: "El argumento del régimen de Gustavo Díaz Ordaz en relación con la injerencia externa del movimiento estudiantil de 1968 fue para 'distraer la atención' acerca de los profundos problemas locales que había en México".⁴⁹ El 13 de septiembre se realizó una marcha multitudinaria de aproximadamente 500,000 personas sobre el Paseo de la Reforma hasta el Zócalo en completo silencio, La Marcha del Silencio.

Fue en este contexto que se dio el mitin en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, con la concurrencia de aproximadamente 10,000 personas. Al final del mitin, que se había conducido con calma y organización, se escucharon varios disparos después de que se vieron unos destellos de luz verdes. La plaza fue rodeada por el ejército, y se comenzó a disparar indiscriminadamente. Cuando terminó el enfrentamiento, no fue posible calcular la cantidad de heridos y muertos, pero las cifras más recientes indican que probablemente se asesinaron entre 300 y 600 personas, aunque el vocero del gobierno

⁴⁷ Álvarez Garín, "Los sucesos de Tlatelolco", *La estela de Tlatelolco*, 1998

⁴⁸ *op. cit.* Riding, p. 77

⁴⁹ "En Tlatelolco, 200 muertos: informes confidenciales en E. U." *La Jornada*, 27 de septiembre de 1998

sólo reconoció oficialmente la muerte de 20 personas. Las Olimpiadas comenzaron el 12 de octubre, tal como se había planeado. En el texto del número de TV Guía dedicado a los horarios de las Olimpiadas, se editorializaba:

El presidente Díaz Ordaz ha propiciado un diálogo de hechos a la democracia pura y quintaesencia que inventaron los hombres de este pueblo que hoy da luz a los juegos de México. [...] El secretario de Gobernación Lic. Luis Echeverría, en rueda de prensa a la que asistieron corresponsales griegos, por cierto expresó que el gobierno mexicano es del pueblo y está dispuesto en todo momento a hablar con el pueblo, o sea que a la olimpiada deportiva, al ensanchamiento de la cultura, México añade un aspecto extraordinario: La olimpiada democrática igual, exactamente igual como cuando Demóstenes desde la plaza del ágora señalaba a Licurgo sus errores y Licurgo iba a contestarle y a demostrar sus razones.⁵⁰

La matanza de Tlatelolco fracturó el movimiento, pero también fue un parteaguas en la historia de México. Los jóvenes surgidos de esta generación ya no creían en los aspectos demagógicos de la institucionalización de la Revolución Mexicana y cuestionaban el verdadero sentido del nacionalismo.

⁵⁰ Tele Guía Programas, *Número extraordinario*, 2ª Edición, 1968, p. 32

	Estados Unidos	México
Contexto político	Regimen demócrata, partido político liberal dentro del sistema bipartidista estadounidense. Presidencia de Lyndon B. Johnson. Robert Kennedy, propuesta de los demócratas para suceder a Johnson, es asesinado. Gana Richard Nixon, candidato republicano a la presidencia, bajo la promesa de terminar la guerra en Vietnam.	Regimen continuista de la Revolución institucionalizada, presidencialismo. Presidencia de Gustavo Díaz Ordaz; da seguimiento a los regimenes revolucionarios anteriores. Sus objetivos eran mantener la estabilidad política y económica, bajo la promesa de la Revolución institucionalizada. Enfrentamientos constantes con movimientos sociales.
Contexto económico	Consolidación del boom económico vivido a partir de la Segunda Guerra Mundial. Comienzos de la saturación de elección de productos y la publicidad relacionada.	Auge económico debido a los efectos del boom petrolero. Entrada a la industria mexicana de compañías trasnacionales. Crecimiento de la clase media mexicana.
Contexto social	Movimientos estudiantiles (Comité Coordinador Estudiantil de la No Violencia, movimiento de libertad de expresión, movimiento anti-guerra). Movimiento de los Derechos Civiles luchaba por mejorar las condiciones raciales y terminar con la segregación. Panteras Negras y movimiento chicano se organizan, unidos a las luchas tercermundistas.	Urbanización. Crece la brecha entre los sectores rurales y urbanos. Sindicalismo como sustento del sistema priísta. Huelgas y movimientos sociales (ferrocarrileros, movimiento estudiantil).
Contexto cultural	Apogeo del arte pop. Psicodelia, ideología en la que se procuraba plasmar o apoyar experiencias sensoriales incrementadas. Incorporación de filosofías y elementos visuales orientales.	Legado de la Escuela Mexicana de pintura. Asimilación e incorporación de las expresiones culturales latinoamericanas, como sería la música andina, textos cubanos, etc. Conocimiento del cartel cubano.
Política exterior	Disputa global entre el socialismo y el capitalismo. Guerra en el sudeste de Asia. Considerada zona de importancia estratégica; teoría de las fichas de dominó. Política intervencionista en el resto del mundo, particularmente en América Latina.	México mantiene relaciones diplomáticas con Cuba, primer país socialista en América Latina. Firma del tratado de Tlatelolco por la "desnuclearización". Estrechamiento en las relaciones México-Estados Unidos, sobre todo en el ámbito comercial.

Capítulo II.
El desarrollo del cartel político
en Estados Unidos

Capítulo II. El desarrollo del cartel político en Estados Unidos

2.1 Antecedentes

-Sexo, drogas y rock&roll

Previo a la revolución visual que caracterizó los años sesenta, existía una coincidencia generalizada dentro de los medios masivos y los despachos de diseño de cómo crear un cartel efectivo. Se había establecido una serie de lineamientos y regulaciones que se aplicaban con frecuencia con el fin de transmitir efectivamente el mensaje deseado. Pero un cambio radical se avecinaba gracias a los diseños originales de un pequeño grupo de diseñadores y cartelistas empíricos. Como en todo momento de innovación, fueron varios los ingredientes que dieron como resultado el cartel de los años sesenta. Fue una época en que florecía un gran movimiento cultural en San Francisco en el que abundaba la energía juvenil y el culto a la música. El promotor Bill Graham, con el interés de hacerle publicidad a una serie de conciertos de rock, reunió un grupo de jóvenes diseñadores de carteles, entre ellos Wes Wilson, Rick Griffin y Victor Moscoso de San Francisco.

Aunado a este nuevo interés por promocionar los conciertos de rock, los diseñadores de la zona presenciaron la exposición *Jugendstil y Expresionismo* en la University Art Gallery en 1965. Esta exposición causó gran impacto, especialmente en lo que se refería a los elementos nostálgicos y a la influencia del pasado del *Art Nouveau* y del simbolismo. Estos elementos, sumamente novedosos para los jóvenes diseñadores del área, ampliaban las posibilidades y los alcances del impacto visual, abriendo un territorio no explorado dentro del campo del diseño. Wes Wilson, uno de los mayores

exponentes de los carteles psicodélicos y diseñador de carteles de cultura popular, recibió gran influencia de esta exposición y, a partir de ella, dio forma al movimiento de carteles de rock psicodélicos. Wilson, junto con Victor Moscoso, creó un vocabulario visual de importancia en su búsqueda de nuevas formas y mensajes que comunicar, de nuevas soluciones visuales. Por ejemplo, se rompió por completo con el uso tradicional del color, como explicaba Wilson: "Cuando empecé a hacer mis carteles, especialmente los carteles a color, creo que seleccionaba mis colores de mis experiencias visuales con LSD y de las cosas que había aprendido como impresor".⁵¹ Por su lado, Moscoso tomó cursos de teoría del color con Josef Albers en la Universidad de Yale, aprendiendo sobre la interacción visual entre diversos colores. Dadas estas experiencias, Wilson y Moscoso produjeron carteles en los que abundaba la yuxtaposición de colores brillantes complementarios, seleccionados así para aturdir al espectador. En sus aplicaciones tipográficas, rompieron la regla de legibilidad del texto, diseñando textos que se mimetizaban con las formas y los fondos de los carteles.

Existieron muchos otros factores que ejercieron influencia en el desarrollo del nuevo cartel alternativo en Estados Unidos. Uno de ellos fue el movimiento *hippie*, el cual pregonaba una contracultura que disenta del orden establecido, rechazando la visión occidental de lo científico y racional a favor de la cultura mística e irracional del oriente. Es por esta razón que las imágenes psicodélicas y místicas fueron incorporadas al diseño, siendo el uso constante de *mandalas* y otros motivos orientales evidencia del interés por el misticismo y las filosofías orientales. El arte *pop* también jugó un papel muy importante, sobre todo en función de las apropiaciones de imágenes, signos y productos del mundo publicitario. El artista Robert Rauschenberg también ejerció influencia gracias a sus impresiones en serigrafía en las que tomaba imágenes para fotomontajes directamente de

⁵¹Thau Heyman, *Posters American Style*, 1997, p. 18

las revistas y periódicos de la época.⁵² Los cartelistas y diseñadores del área adoptaron una aproximación más erótica y emocional a la publicidad visual, añadiendo un componente de humor negro. Además de recibir influencia del pasado y de artistas contemporáneos, el cartel se alimentó también de imágenes contemporáneas, como eran las referencias a la ciencia ficción, los *comics* y diversas imágenes de los medios de comunicación.

El cartel *hippie* tuvo un impacto más amplio gracias a las innovaciones tecnológicas que fueron posibles por la evolución de los procesos de impresión. Durante esta época se dio el desarrollo de la tipografía y uso de la litografía en offset, posibilitando la producción en serie de obras a color y grandes tiradas de los carteles fotográficos en blanco y negro.

2.2 Ideología del momento y desarrollo del cartel

-La acción no debe ser reacción sino creación

A la par del desarrollo de este nuevo movimiento visual y tecnológico, comenzaron a ser de conocimiento más generalizado una serie de ideologías que después caracterizarían a la década de los sesenta. No hubo una crítica a los Estados Unidos como una sociedad capitalista *per se*, pensamiento del marxismo clásico que dominaba en los años treinta, sino que tomaron terreno las actitudes intelectuales y críticas. Una de las críticas esenciales estaba dirigida a la devaluación de los valores humanos gracias a una identificación desmesurada con valores comerciales, haciendo una equivalencia entre la naturaleza de la maldad con el concepto del dinero. Este análisis de la sociedad de la época hacía patente la preocupación acerca de la condición humana en

⁵² McCormick, "Makes Posters Not War: Art as Artifact of the Viet Nam Era," *Decade of Protest*, 1996, p. 31.

un entorno deshumanizado, y del conflicto del individuo en una sociedad aplastantemente tecnocrática. Herbert Marcuse, intelectual del pensamiento de la Nueva Izquierda y pensador de gran influencia en los movimientos sociales de los sesenta, opinaba que la nueva realidad tecnológica creaba una vida administrada que imponía una cultura de falsas necesidades. Las clases sociales y la economía quedaban sujetas al paradigma de opresión social, por lo que se buscaban alternativas, ampliando el análisis crítico hasta que abarcara el medio ambiente cultural entero. Es por este rechazo a la mecanización y a la deshumanización que los movimientos de los sesenta dieron una interpretación filosófica y romántica a las ideologías imperantes. No era solamente una lucha en contra de un sistema político, económico y social, sino hasta cierto punto una lucha cultural y ética. Quizá no se ha hecho suficiente énfasis en que la turbulencia del momento no tan sólo era una búsqueda de paz, sino también una búsqueda de identidad -personal, nacional y cultural- en una nación dividida. El movimiento de los sesenta tenía una visión utópica en la que se aspiraba a crear un mundo renovado por la revolución política, social y de conciencia. Este mundo nuevo se haría noble gracias a la justicia, la paz, y la comunión con la naturaleza, guiados por una nueva ética de unión y amor. En este renacimiento el arte tendría un papel fundamental según Marcuse. Él hablaba de unificar lo estético y lo político, afirmando que "el arte puede ser una guía en la construcción de una nueva sociedad".⁵³

En el aspecto del arte de protesta se puede encontrar un antecedente importante en los años cincuenta cuando se dio un discreto movimiento pacifista, que exigía la prohibición de pruebas nucleares y hacía campaña a favor del desarmamento nuclear. El foco local de arte político en California, lugar de nacimiento del movimiento *hippie* y del cartel político de la época, era el Graphic Arts Workshop (Taller de Artes Gráficas) en Los

⁵³ *op. cit.* Muller, p. 6

Angeles y San Francisco -taller creado bajo influencia del Taller de Gráfica Popular mexicano⁵⁴- que perpetuaba la tradición de generación de imágenes para sindicatos de obreros, movimientos pacifistas y de los derechos civiles. Sin embargo, este taller tuvo poca duración e influencia directa en el movimiento de los sesenta; más bien sirvió como punto de referencia de la elaboración de imágenes de protesta.⁵⁵

El cartel político emergió de un grupo estudiantil alternativo que estaba interesado en generar y promover una contracultura que desafiara al establecimiento estadounidense. Este propósito se vio materializado en 1964 con la conformación del Movimiento de Libertad de Expresión en Berkeley. Este grupo estaba en franca oposición al gobierno, la milicia y los medios masivos y, sobre todo, se oponía a la participación estadounidense en la guerra en el sudeste de Asia. En 1965 se dio la primera expresión concreta del movimiento estudiantil en su producción de carteles. Se puede puntualizar una fecha precisa del origen del movimiento de cartel estadounidense, ya que antes del '65 el Movimiento de Libertad de Expresión en Berkeley no había producido ni un sólo cartel, a pesar de su larga duración y amplia convocatoria. El primer diseño surgió en mayo del 65, anunciando una manifestación en Berkeley y dando inicio a la primera demostración masiva del movimiento anti-guerra. Este impulso al cartel político fue resultado de un trabajo colectivo único, producto de un activismo de aspiraciones populares que, por no contar con ningún apoyo estatal ni institucional, se organizó y desarrolló dentro de un sistema descentralizado de fuentes, influencias y direcciones gráficas. Los carteles eran producidos para sectores con poco acceso a los medios masivos de comunicación como forma de expresar sus demandas, logrando así algunas de las expresiones gráficas más poderosas del momento.

⁵⁴ Prignitz, *El Taller de la Gráfica Popular en México, 1937-1977*, 1992, p. 124

⁵⁵ Rossman, "Speak-You Have the Tools: Social Serigraphy in the Bay Area," p. 2

Los primeros carteles políticos eran anuncios esporádicos hechos por artistas aislados, muy rudimentarios en técnica. Estos cartelistas empíricos elaboraban imágenes inocentes y espontáneas y por lo mismo, generalmente muy efectivas. Eventualmente comenzó a aparecer obra más cuidada y concienzudamente "artística" que exploraba las nuevas modalidades expresivas y revitalizaba viejas imágenes y conceptos relacionados con la vida política. Aparecieron adaptaciones de tipografía muy al estilo de los carteles de rock. Estas producciones recibieron influencia de fuentes tan variadas como Goya, Sappho, el *Guernica* de Picasso, manuscritos medievales y Daumier, demostrando que era un movimiento visual con conocimientos y recursos históricos. Sus fuentes de imágenes políticas eran eclécticas, desde los diseños de la Revolución China y de la Revolución Cubana, hasta los del movimiento estudiantil francés.⁵⁶

Para 1968 iba en ascenso la oposición a la guerra de Vietnam, que funcionaba como un pararrayos de las insatisfacciones de los diversos sectores sociales de la población estadounidense. 1968 fue el año de la masacre de My Lai, que con su brutalidad provocó una fuerte división doméstica en cuanto a las opiniones masivas acerca de la guerra. Fue uno de los primeros momentos en que el público estadounidense tuvo conciencia de la magnitud de las acciones violentas cometidas en la guerra. Los carteles de este año hacen referencia a la guerra de Vietnam, pero también a la guerra interna y a los conflictos domésticos de los Estados Unidos.⁵⁷ Las palabras *revolución* y *liberación* se convirtieron en palabras clave, mientras que la oposición a la guerra unificaba a grupos tan diversos como los hippies, músicos y artistas, sindicalistas, feministas y Panteras Negras. Fue una época de desmantelamiento de iconos culturales y de aparentes contradicciones: los veteranos de Vietnam hacían signos de paz, y los

⁵⁶ *ibid.*, p. 3

⁵⁷ *op. cit.* Muller, p. 8

héroes marxistas como Ho Chi Minh y Fidel Castro eran tan populares como los Beatles o Bob Dylan.⁵⁸

Como Estados Unidos era el país agresor en la guerra de Vietnam, los cartelistas políticos estaban trabajando en franca oposición a su propio gobierno. Elaboraban imágenes de las víctimas de guerra, tanto estadounidenses como vietnamitas, con el propósito de educar y movilizar la resistencia doméstica a las políticas de Johnson y Nixon. La producción del cartel anti-guerra de los Estados Unidos fue espontánea y completamente descentralizada. Varios grupos e individuos organizaban diversos eventos, y para ellos creaban imágenes que reflejaban sus perspectivas particulares. Es por esta razón que las imágenes son sumamente variadas, desde fotos contundentes hasta el sentimentalismo de las flores y los signos de paz. Algunos carteles estadounidenses contra la guerra fueron creados por artistas de renombre, como Seymour Chwast, Corita Kent y George Maciunas, pero la mayoría fueron hechos por artistas y colectivos que trabajaron anónimamente.⁵⁹

Una de las grandes batallas a la que se enfrentaron los cartelistas de los años sesenta fue la lucha contra la cultura masiva. En los mensajes oficiales enviados al público estadounidense era recurrente la aparición de un nuevo género de ideólogos estadounidenses que veían a Vietnam como la máxima prueba de su doctrina. Creían que Estados Unidos había recibido tres ventajas con las que podía transformar el mundo: primero, su insuperable poderío militar; segundo, su supremacía tecnológica; y tercero, su llamada benevolencia invencible, que se concebía como un altruismo inherente. El gobierno de los Estados Unidos, y los grupos e individuos que apoyaban la guerra, no tenían necesidad de producir propaganda por medios gráficos. Más bien presentaban su

⁵⁸ *op. cit.* Martin, p. 13

⁵⁹ Wells, "Viet Nam," *Decade of Protest*, 1996, p. 15

postura al público estadounidense diariamente en los noticieros y los medios de prensa, usando a su plena ventaja la televisión, que tenía la capacidad de llegar a millones de hogares cada noche, y por lo tanto, ejercer un peso importante en la opinión pública. Los activistas que estaban contra la guerra usaron el arte y los medios de comunicación a su alcance para contraatacar los mensajes de los medios masivos. Era una lucha contra la máquina mediática del Pentágono y contra la ignorancia, negación y obediencia de la población. En su búsqueda de un espacio y reconocimiento en una saturación de los medios, los carteles políticos intentaban discernir el significado del torbellino de eventos que los rodeaba. Como aclara Carlo McCormick, "Los carteles de este momento son producto de las lecciones sobre las herramientas manipuladoras de la publicidad, el arte pop, y la gráfica, así como del discurso y las ideologías del momento".⁶⁰

Los cartelistas encontraron soluciones sumamente originales y efectivas para intentar vencer en esta lucha mediática. Bajo la influencia del arte pop, los diseñadores de carteles anti-guerra no tan sólo hicieron uso de la apropiación de imágenes publicitarias como una herramienta de crítica a los medios, sino que lo llevaron a su máxima expresión con la adulteración y deconstrucción semiótica de productos de consumo como Coca Cola. Estas adulteraciones fueron una forma de hacer evidente la complicidad entre el materialismo y el imperialismo estadounidenses. La postura de deconstrucción estaba basada en un discurso posmodernista lleno de escepticismo hacia los fines ocultos de las autoridades visuales. De esta manera hubo una tendencia a hacer el discurso visual en torno a la cultura dominante de los medios y el entretenimiento popular, siempre ejerciendo una interpretación irreverente y escrutinio crítico.⁶¹ Es difícil constatar los precedentes e influencias exactos que tuvieron impacto en la elaboración de dichos carteles, sobre todo porque la producción era generalmente anónima y

⁶⁰ *op. cit.* McCormick, p. 28

⁶¹ *ibid.*, p. 32

colectivizada. Sin embargo, se sabe que había una clara conciencia de la fuerza subversiva del medio gráfico, y un amplio conocimiento de las estrategias iconográficas del arte político.⁶² Desde esta perspectiva crítica surgió un arte de protesta que reflejaba una visión revolucionaria formada por ideologías radicales y por las actitudes del momento.

La iconografía de la producción de cartel político retomaba imágenes que tradicionalmente se habían aplicado al arte político, pero adaptándolos a las necesidades del momento, y sumándoles nuevos significados o haciendo reinterpretaciones de los viejos significados. El vocabulario estético se concentraba no tanto en la representación tradicional de la explotación de clases, sino en la preocupación por la desintegración de los valores humanísticos por la sobre-identificación con valores comerciales. Por este motivo encontramos el uso constante de signos de dólar y billetes, los cuáles representaban esta desvalorización humana confrontada con otra serie de valores preferibles. El uso de estas imágenes servía para denotar una sociedad corrompida por valores materiales. También es recurrente el empleo de la Svástica como un signo del fascismo, haciendo referencia al sistema represivo de los Estados Unidos e igualándolo al concepto de totalitarismo tecnocrático. Es una crítica a la elite del poder, compuesta por el gobierno, la industria y la milicia, que estructuraba y controlaba el orden social. La televisión también era usada como símbolo de represión tecnocrática, como comenta Mary Lee Muller en su texto "The Iconology of Dissent": "[La televisión era un] instrumento usado por la elite corporativa para implantar mentiras en nuestras cabezas, convenciéndonos de comprar, comprar... Esta forma de vida es una forma de muerte".⁶³ El enemigo abstracto era representado visualmente como una sociedad corrupta gobernada por una estructura corporativa opresiva que le negaba a la gente el poder

⁶² *ibid.*, p. 29

⁶³ *op. cit.* Muller, p. 7

sobre sus propias vidas. El lenguaje visual era brutalmente directo, y sus herramientas expresivas. Abundaba la fluidez de humor y fantasía en un medio gráfico que fue testigo directo de las atrocidades de la guerra.

2.3 Clasificación de carteles

-De consignas, mensajes y visiones

En los carteles políticos estadounidenses la intención era forjar coaliciones entre grupos e individuos que tenían posturas muy variadas en cuanto a su percepción de y oposición a la guerra. Algunos grupos estaban contra la guerra, pero también se oponían al retiro incondicional. Algunos sólo pedían el retiro, y otros la victoria del Frente de Liberación Nacional (FLN) vietnamita. Carol A. Wells comenta: *Los carteles políticos siempre fueron diseñados con un público específico en mente. Reflejan simultáneamente las políticas individuales y las de las organizaciones que los producen, y frecuentemente el público intencionado tanto como los creadores de la obra afectan el contenido.*⁶⁴ Esta variedad de enfoques para la producción de carteles políticos nos permite hacer una clasificación referente a los objetivos finales de comunicación.

Los carteles anti-intervención

Estos carteles son críticos de la política exterior del gobierno estadounidense y se oponen a la interferencia - ya sea a través de penetración militar, política, económica o cultural- de los Estados Unidos en los asuntos internos de naciones soberanas. Pero este tipo de carteles no necesariamente eran de apoyo a la resistencia armada. Generalmente eran producidos por organizaciones religiosas y grupos pacifistas que elaboraron los carteles más benignos y de campos de acción más amplios para el espectador. Es el tipo

⁶⁴ op. cit. Wells, p. 17

de cartel más común de los años sesenta en el que abundan signos de paz, palomas y flores. Hacen énfasis especial en los afectados y en los resultados trágicos de la guerra, solicitando compasión, culpabilidad y participación del público receptor. No ofrecen ningún curso de acción concreto, sino que solamente invitan a exigir el fin de las agresiones. La consigna típica de este tipo de carteles es "La guerra no es buena para niños y otros seres vivos." El cartel dentro de esta clasificación que logró más impacto fue *Q. And Babies? A. And Babies.* (Pregunta: ¿Y bebés? Respuesta: Y bebés., fig. 11). Este cartel se elaboró en torno a una fotografía de Ron Haeberle de las víctimas de una masacre de 300 campesinos, la mayoría niños y mujeres, por las tropas estadounidenses. Tuvo un amplio impacto por ser la primera imagen de difusión masiva de los verdaderos efectos y resultados de la guerra. El texto viene de una entrevista de televisión en la que el locutor le pregunta a Paul Meadlo, uno de los soldados que participó en la masacre, -¿Y bebés?- y él respondió -Y bebés.-⁶⁵

Los carteles anti-imperialismo:

Este tipo de carteles son mucho más radicales que los anteriores; sostienen una postura fija y no tienen interés en buscar consensos. Generalmente hacen una comparación entre la política exterior estadounidense en el sudeste de Asia y la política en América Latina y el resto del Tercer Mundo, vinculando a su vez las acciones en la guerra con una política doméstica de represión. "Traigan la guerra a casa" era una consigna de los activistas que percibían el imperialismo militarizado en el sudeste de Asia como una extensión del racismo endémico, del sexismo y de la explotación a minorías estadounidenses.⁶⁶ Estos carteles afirman que la guerra en Vietnam no es un incidente aislado, sino una expresión consistente de la política exterior de los Estados Unidos hacia América Latina y el sureste de Asia. Fueron producidos principalmente por partidos

(fig. 11) Hendricks et al, *Q: And Babies? A: And Babies*, 1969



⁶⁵ *ibid.*, p. 18

⁶⁶ *op. cit.* Clark, p. 126

políticos, grupos e individuos de izquierda en Estados Unidos, y no por coaliciones de base amplia para las que el consenso era prioritario. Son carteles fuertes que no vacilan en confrontar al espectador con toda la intención de causar impacto. Un excelente ejemplo de este tipo de imagen es *U.S. Imperialism* (Imperialismo de Estados Unidos) de Emory Douglas (fig. 12).

Los carteles de solidaridad internacional:

Esta serie de carteles sostiene una perspectiva mucho más afirmativa y activista que los carteles anti-intervención. Hace una fuerte crítica al *status quo*, y apoya abiertamente a los que son oprimidos y atacados. Este tipo de carteles no fue muy común en Estados Unidos, ya que pedir la victoria de Vietnam implicaba pedir la derrota de Estados Unidos, y por lo tanto la pérdida de más soldados estadounidenses. La demanda de "¡Fuera ahora!" era más aceptable que "Vietnam ganará." Sin embargo, a pesar de que los primeros carteles de protesta eran principalmente anti-intervencionistas, eventualmente los ataques directos a manifestantes y activistas tuvieron como resultado la producción de más carteles con tendencia solidaria, con consignas como "Nosotros somos los vietnamitas" y "Ganaremos." Sólo en algunos casos aislados existieron grupos estadounidenses que pugnaron por la victoria del FLN vietnamita; entre ellos, el Black Panther Party (Partido de las Panteras Negras), el movimiento chicano, y la organización Students for a Democratic Society (Estudiantes por una Sociedad Democrática), cuyas expresiones de solidaridad nacieron de su postura anti-imperialista.

Los Black Panthers elaboraron algunas de las imágenes más extremistas dentro de la producción de la década de los sesenta y setenta. Utilizaban con frecuencia los signos fascistas, representando a la policía como una fuerza de cerdos fascistas, denunciando a

(fig. 12) Douglas, *U.S. Imperialism*, 1970



Amerika como un gobierno sucio que rápidamente se acercaba a un fascismo descarado. Partían de la idea de que para lograr la independencia negra de la estructura de poder blanca, los negros estadounidenses debían unirse y establecer un sentido de comunidad antes de intentar la integración. Necesitaban separarse y construir una base de poder desde su identidad negra y su herencia africana. Sólo después de esto podrían unirse a la sociedad en términos iguales. Otra facción del movimiento de liberación negra sostenía que los negros formaban parte de una colonia negra al interior de los Estados Unidos, y que para liberarse del estado colonial, los negros debían confrontar el racismo y el capitalismo en las comunidades blancas. La gráfica de los Black Panthers era consistente con su visión del racismo como una expresión del colonialismo al interior, visión que los hacía identificarse con la lucha de países tercermundistas para liberarse del yugo del colonialismo. Emory Douglas fue uno de los mayores exponentes de esta corriente dentro de la producción de imágenes políticas para denunciar a los Estados Unidos como una fuerza imperialista.

El movimiento chicano tuvo sus primeros impulsos a la par del movimiento de Libertad de Expresión, fundando sus talleres autónomos de producción de cartel en la Universidad de California en Berkeley y en la Universidad Estatal de San Francisco, talleres dirigidos por Malaquías Montoya y Rupert García respectivamente. Sus carteles más fuertes eran un eco del trabajo reciente del movimiento estudiantil francés, y fueron más allá de esta influencia, no sólo ilustrando consignas, sino también produciendo imágenes que tenían mensaje propio. Los chicanos recibieron influencia del movimiento de los derechos civiles, del movimiento anti-guerra, del desarrollo de la Nueva Izquierda y del movimiento estudiantil, así como de las luchas internacionales de liberación en el Tercer Mundo. Su publicación chicana, *El malcriado*, frecuentemente tenía como portada

imágenes de las publicaciones del Taller de Gráfica Popular, constatando el conocimiento e influencia de esta fuente fundamental de plástica y gráfica mexicana en la producción de arte chicano. La intensa actividad política y social de este frente se reflejaba en una actividad artística que florecía en California. Como credo estético, el arte chicano buscaba vincular la realidad en la que se vivía con la imaginación para reflejar y documentar las múltiples realidades de ser chicano en los barrios urbanos y las colonias rurales a lo largo de los Estados Unidos. El movimiento estudiantil chicano asignaba un papel clave al arte como actividad para mantener la significación humana y como medio poderoso para provocar conciencia. Gracias a que los artistas chicanos se mantuvieron fuera de circuitos culturales oficiales, los grupos estudiantiles originaron circuitos alternativos para difundir su producción artística. Un excelente ejemplo del cartel de solidaridad con los vietnamitas es *Viet Nam Aztlan*, de Malaquias Montoya (fig. 13).

El activismo estudiantil organizado con fines políticos fue un caldo de cultivo fundamental para la producción de cartel político. Los estudiantes se cuestionaban en cuanto a la naturaleza y la función que ejercía la universidad en la sociedad, así como la estructura de las relaciones de poder en un contexto social mucho más amplio. El Movimiento de Libertad de Expresión en Berkeley en 1964 fue una voz de oposición a la participación de Estados Unidos en la guerra, como se mencionó anteriormente, y en 1965 los carteles fueron las primeras expresiones concretas del movimiento. Su crítica abarcaba un panorama cultural mucho más extenso, trascendiendo los análisis económicos de estudios marxistas hechos en años previos. La visión estudiantil era que la educación dentro de la cultura corporativa de los Estados Unidos imponía servileza moral y espiritual. Estaba contra la llamada "multiversidad," que se dedicaba a entrenar técnicos y gerentes para el mundo empresarial y tecnológico. Más que alentar la

(fig. 13) Montoya, *Viet Nam Aztlan*, 1973



imaginación y la crítica en sus estudiantes, los maestros entrenaban a los estudiantes para ser operativos en un lugar de trabajo automatizado, temática frecuente de la gráfica estudiantil. El activismo nacido de los campus universitarios era un reflejo de la identificación de los estudiantes con las luchas tercermundistas, y de su deseo de lograr programas académicos de minorías en San Francisco State College y otras universidades de Estados Unidos. En Berkeley, hubo un movimiento de liberación del Tercer Mundo durante el verano del 69, el cual produjo varias expresiones visuales de cartel anti-imperialista y de solidaridad internacional. Fue una época de demostraciones y actos de resistencia mediante marchas y oposición al reclutamiento en un esfuerzo de "parar la maquinaria de guerra" y "regresar la guerra a casa".

El cartel político en los Estados Unidos durante los años sesenta fue único en cuanto a la variedad de expresiones que logró, las soluciones y propuestas gráficas que aplicó, y sobre todo, en los mensajes que envió a una sociedad que comenzó a dudar de la comodidad de sus circunstancias y empezó a tomar un papel activo en la construcción de su historia. Carlo McCormick dice del cartel de protesta:

[...]su uso directo y persistente de imágenes grotescas y evidencia estadística, su rabia y su comentario devastador, [...el cartel de protesta] sigue hablándonos hoy, no tanto en contra de una guerra en particular, sino mucho más como una voz de disensión necesaria contra todas las mentiras, la desinformación, la hipocresía, la crueldad y la violencia ejercidos por el *status quo*.⁶⁷

⁶⁷ *op. cit.* McCormick, p. 27

Capítulo III.
El desarrollo del cartel político
en México

Capítulo III. El desarrollo del cartel político en México

2.1 Ideología del momento

-¡Venceremos!

La gráfica del 68 fue una respuesta plástica y política a los acontecimientos ocurridos en la Ciudad de México entre julio y octubre de 1968. Los movimientos laborales de 1958 y 1959, importantes antecedentes al movimiento estudiantil, habían cuestionado directamente la estructura de control sindical, amenazando poner fin a la manipulación del movimiento obrero, y rescatando el derecho de los trabajadores a determinar sus reivindicaciones económicas y a luchar por ellas a través de la huelga. La importancia del movimiento de 68 radicó, en cambio, en que amenazaba las bases ideológicas del aparato estatal al evidenciar que los contenidos democráticos de la Constitución Mexicana son planteamientos teóricos que no se ejercían ni ejercen en la vida política y cotidiana del mexicano. No obstante, se hacía y hace creer a los diversos sectores sociales que tienen poder en la toma de decisiones. Esta importante contradicción fue uno de los puntos fundamentales que alimentó el crecimiento del movimiento estudiantil. La experiencia se desarrolló y fortaleció en la medida en que llegaban los planteamientos fundamentales de los estudiantes a la masa participante, y ésta se convertía en un conjunto de individuos autónomos que discutían y decidían sus formas de participación y espontáneamente se organizaban para llevar a cabo alguna acción. "Las banderas estudiantiles eran banderas políticas de validez universal que no correspondían al interés exclusivo de los jóvenes combatientes y que en cambio, resumían de alguna manera un anhelo de libertad compartido por una gran parte de la

sociedad civil mexicana".⁶⁸ Paulatinamente, se fueron dando las expresiones de solidaridad popular con las demandas estudiantiles; como menciona Heberto Castillo, uno de los participantes del movimiento: "El pueblo empezaba a comprender y a dar protección a los muchachos. Ya no era un simple pleito de estudiantes contra la policía, era el cuestionamiento más profundo del autoritarismo y la falta de democracia del gobierno".⁶⁹

Un gran incentivo que impulsó la participación de amplios sectores de la población mexicana fue su percepción del movimiento como una expresión viva de la posibilidad de transformación social. El movimiento demostraba su capacidad de organización espontánea, su compromiso al trabajo voluntario y a la disciplina sin coacción, su rechazo a la corrupción, su sensibilidad a las injusticias -propias de las anormales condiciones de vida imperantes-, su voluntad de obtener libertad de expresión y su rechazo al sectarismo y a posiciones dogmáticas. Las demandas del pliego petitorio estudiantil (p. 27) no fueron motivo para justificar el peligro que percibió la clase dominante y su Estado; la posibilidad del movimiento de plantear una lucha revolucionaria que desembocara en el socialismo era muy remota. El peligro real estaba en la práctica de la organización que se requería para el ejercicio de la democracia directa, la discusión amplia y el trabajo intensivo; y en la capacidad del movimiento estudiantil de formar una masa crítica e intencionada.

En el sentido cultural y social, el movimiento del 68 fue una expresión contundente del rechazo a la tradicional actitud del mexicano. Poniatowska escribe: "El 68 fue el estallido de una voz en la calle, en una época que se hablaba del mutismo del mexicano, la dejadez del mexicano, la indiferencia del mexicano. [...] Salieron a gritar su coraje, su

⁶⁸ Guevara Niebla, "El '68 y la Universidad", *Revista de la Universidad de México*, Dic. '78-Enero '79, p. 1
⁶⁹ Zurda -A 20 años del '68. Vol. 1, Num. 4, 1988, p. 4

inconformidad, su repudio al gobierno, dispuestos a exigir que se cumplieran sus peticiones".⁷⁰ En cierto sentido, fue una pugna clásica entre la juventud rebelde e idealista contra los adultos establecidos y conformistas, de hijos asfixiados en la atmósfera de complacencia, estancamiento.⁷¹ Esta particularidad hizo que el movimiento estudiantil estuviera limitado en sus alcances hasta cierto punto, ya que el problema de los estudiantes era un problema de clase media. Heberto Castillo aclara los planteamientos y alcances del movimiento: "[...] interesa destacar que el movimiento surgió tan poderoso, tan lleno de espontaneidad y de participación popular, demandando libertades democráticas. No hubo planteamientos de otro tipo, económicos, sociales".⁷² Los alcances y transformaciones reales que hubiera obtenido el movimiento pudieran haber sido mínimos "[...] pero la violencia con que se reprimió al movimiento estudiantil lo convirtió en un punto neurálgico del cual se parte para iniciar cualquier acción política."⁷³ El movimiento del 68 provocó el nacimiento y la expresión de nuevas actitudes críticas. Y sobre todo, fue una clara demostración de que en México "[...] es posible movilizar a grandes sectores del pueblo al margen de controles oficiales".⁷⁴

El papel que jugaron la educación y la Universidad dentro de los planteamientos del movimiento fue mínimo. Gilberto Guevara Niebla, otro de los participantes en el movimiento, opina:

"El programa del Movimiento del '68 excluía toda reivindicación relacionada a la educación o al orden universitario. A diferencia de los franceses de mayo, el movimiento estudiantil no incluyó un cuestionamiento explícito de la cultura dominante. No orientaron sus baterías contra la división social de trabajo y el rol que en ella desempeña la universidad".⁷⁵

Uno de los líderes estudiantiles que hizo referencia concreta a la función de la educación y de la Universidad dentro de la sociedad, fue José Revueltas. El proponía un programa de

⁷⁰ Poniatowska, "El movimiento estudiantil en 1968", *Revista de la Universidad de México*. Dic. '78-Enero '79, sin paginación

⁷¹ *ibid.*

⁷² *op. cit.* Zurda, p. 6

⁷³ *op. cit.* Poniatowska

⁷⁴ *ibid.*

⁷⁵ *op. cit.* Guevara Niebla, p. 4

autogestión como medio de cambio social: "La autogestión transforma a los centros de educación superior en la parte autocrítica de la sociedad. Es decir, si la educación superior anteriormente sólo desempeñó un papel crítico, ahora, mediante el uso de la autogestión deberá desempeñar un papel transformador y revolucionario".⁷⁶ Quizá, aunque hayan existido planteamientos respecto a la relación entre el estudiantado y la institución universitaria, la ideología se inclinaba más hacia el esclarecimiento del papel de la educación en la sociedad mexicana, de manera que la educación eran concebida como una extensión natural de un verdadero proceso democrático y *viceversa*.

Después de la masacre de Tlatelolco, se confirmó que el sector universitario era de naturaleza frágil e inconsistente. Por ello, en un afán por consumir el derrumbe del orden social imperante, se planteaba la necesidad de abandonar las instituciones de educación superior, y participar en la pugna junto a la clase trabajadora.⁷⁷ En la producción gráfica varias imágenes hacen referencia a esto, haciendo un llamado a tomar las armas y posturas más extremas. El espíritu del 68 se proyectó en este tiempo más como una actitud moral que como una posición política y abiertamente revolucionaria. Debido a la universalidad del planteamiento general del movimiento, éste rebasó muchas de las tradicionales divisiones de la izquierda mexicana al luchar por lo que Gilberto Guevara llama: "[...] un proyecto quijotesco, utópico visto en el sentido estricto: liberar al pueblo de la opresión política y conquistar una vida política democrática para el país".⁷⁸

⁷⁶ *ibid.*, p. 3

⁷⁷ *ibid.*, p. 4

⁷⁸ *ibid.*

2.2 Desarrollo del cartel

-Hay que soñar con las manos (Octavio Paz)

Durante los años sesenta, en el área de las artes plásticas prevalecía la innegable influencia de la Escuela Mexicana. Ehrenberg, al hacer un análisis sobre la importancia de esta escuela y su expresión más perdurable, el muralismo, plantea:

Se educó a través del muralismo a todo un público heterogéneo no sólo para ver la Revolución, sino para ver los mismo murales, para leerlos, por así decirlo. Después, a través de la costumbre y el tiempo, quedó solamente la demagogia visual. El muralismo mexicano aparentemente murió, pero el sistema de códigos que estableció permanece vigente y entendible.⁷⁹

Prevalecía, entonces, la necesidad de hacer cambios hacia expresiones contemporáneas; por lo que manifestaciones artísticas de otros países volcaron su interés en diversos artistas mexicanos. En la segunda mitad del siglo XX, nuevas generaciones de artistas plásticos cuestionaban el estancamiento en el que había caído la Escuela Mexicana. A pesar de esto, Arnulfo Aquino aclara:

En 1968 el ambiente plástico se encontraba en efervescencia, la escuela mexicana de pintura, desplazada como corriente oficial y golpeada por sectores vanguardistas, aún permanecía oculta en las dos escuelas más importantes de arte: la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, La Esmeralda.⁸⁰

Por lo que los estudiantes de estas escuelas tomaron como punto de partida la tradición legada por la Escuela Mexicana para elaborar nuevas expresiones plásticas. El movimiento del 68 tuvo un vínculo estrecho con la producción gráfica y de cartel del TGP. Se han hecho varios comentarios respecto a la influencia que ejerció el TGP en la concepción general de la plástica del movimiento estudiantil. Como explica Julio César Schara: 'En el diseño de esta gráfica va a ser aprovechada la lección del TGP que surge al

⁷⁹ Ehrenberg, "El nuevo mural es dos carta", *Plural* #12, México, Sep. de 1977, p. 51 y 52

⁸⁰ op. cit. Zurda, p. 97

amparo de la escuela mexicana de pintura, pero con la escritura gráfica otorgada por la rapidez y lo presuroso del trazo, por su nerviosismo, aprovechando accidentes conducidos que le dan un terminado realista impresionista, el cual deja la sensación de ser dibujos que nunca se acabaron de terminar".⁸¹ Es importante tener en cuenta el carácter urbano popular de la producción del 68, resultado de las condiciones económicas y sociales del momento histórico, las cuáles lo diferencian del TGP. Sin embargo, la influencia del TGP se puede advertir en la propaganda del movimiento de 68 -que de alguna manera continuó la tradición gráfica de México- por el hecho de que respondió a las circunstancias de su momento, asumiendo los alcances sociales y políticos de su gráfica. Hacia el mes de julio del 68 el ambiente de San Carlos y de otras escuelas de artes plásticas era de búsqueda de nuevas formas de expresión, experimentación técnica y desarrollo de otros métodos de trabajo colectivo o individual.

La Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos), siempre se había distinguido por su participación como productor de propaganda para movimientos sociales y políticos. Fue aquí donde prácticamente inició el trabajo de las brigadas de producción gráfica. Los estudiantes de la ENAP se ligaron inmediatamente al movimiento estudiantil cuando estalló el descontento por la represión policiaca en las escuelas de la Universidad y el Poli. Lograron hacer a un lado el antagonismo previamente existente, y se incorporaron al movimiento estudiantil, organizando un comité de lucha interno. La actividad política que realizaron los estudiantes de artes plásticas fue, principalmente, crear brigadas de información dirigidas al pueblo, buscando apoyo, tanto moral como material, el cual les permitió acumular fondos para la realización de la gráfica estudiantil. Sin embargo, era enorme la demanda de propaganda que hacía el CNH a la ENAP. Trabajando sin un plan preconcebido, se daba respuesta sobre la marcha a las

⁸¹ *Ibid.*, p. 87

necesidades del movimiento, elaborando constantemente mantas, pancartas, volantes, pegas y carteles. A medida que el movimiento crecía, se incorporó a éste la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, "La Esmeralda", y se montaron talleres improvisados en otros centros de estudio. Las escuelas de artes plásticas siempre estuvieron al servicio del CNH para representar plásticamente las demandas y reivindicaciones del movimiento. Las imágenes producidas nunca fueron hechas a título personal, sino que se concebían como una contribución a un movimiento colectivo.⁸²

Las gráficas rápidamente tomaron el *status* de símbolos del movimiento, y circularon ampliamente, precisamente para identificar, estimular y fortalecer al movimiento. Por ejemplo, la "V" de la victoria de Churchill fue retomada por grafistas de movimiento y le fue otorgado un nuevo significado como símbolo propio. Los jóvenes artistas fueron intérpretes y participantes de la protesta, produciendo imágenes elaboradas en la euforia y la razón del combate.⁸³ No existieron consignas partidistas ni la prevalencia de grupos intelectuales de otro tipo. Se estableció una relación intrínseca entre los grafistas y las demandas estudiantiles, lo cual no impidió la completa autonomía creativa. Esta autonomía se evidencia en la gran diversidad de imágenes que caracterizan las soluciones gráficas de una misma demanda. En todo caso, si hubo homogeneidad en la gráfica, fue producto del deseo de los grafistas de apoyar al movimiento, dándole una expresión visual a las demandas generales del CNH. Tres de las seis demandas fueron repetidamente ilustradas: la libertad de los presos políticos, el deslinde de responsabilidades, y la desaparición del cuerpo de granaderos. A su vez, se ilustraron otros temas que no necesariamente formaban parte de las demandas, como eran el diálogo público, el rechazo a la represión y la lucha contra el autoritarismo.

⁸² Roque, "Aproximaciones argumentativas a la gráfica del 68 en México", *Curare*, Num. 10, 1997, p. 142

⁸³ Rodríguez Prampolini, "Hacia un arte integrado en las luchas populares", *Plural* #12, México, Sep. 1977, p. 56

El punto cumbre de producción de gráfica fue en preparación para la marcha del silencio. Fue durante esta preparación en la que el edificio de la vieja Academia de San Carlos se convirtió en un gran taller en el que los alumnos; profesores; activistas del IPN, UNAM, Normal, Chapingo y otras escuelas; trabajadores de imprenta, manuales y administrativos, trabajaron sin cesar, con el objetivo de organizar y producir el material suficiente: cientos de mantas, miles de pancartas, carteles y grabados. Entre las características de este material destaca la intención de sus productores de manejar un lenguaje popular y de crítica social, con el fin de transmitir la ideología del movimiento, búsqueda orientada principalmente a lograr la comunicación con el pueblo. El lenguaje visual usado tiene una intención didáctica, y el tratamiento de la forma es generalmente figurativo con rasgos expresionistas, dando por resultado un nutrido conjunto de imágenes y símbolos. Schara complementa esta visión de la gráfica estudiantil expresando que era: "[...] no sólo [de] carácter didáctico, era la imagen reflejada de la realidad de los sucesos estudiantiles, esa reproducción fiel de la realidad le otorga también su sentido estético."⁸⁴

Las imágenes del 68 fueron una franca contradicción a la publicidad visual de la sociedad de consumo. El movimiento recurrió a la producción propia de información, ya que los medios masivos no proporcionaban la información correspondiente a un auténtico estado democrático.⁸⁵ La importancia de la producción gráfica del movimiento radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó. No tuvo otras intenciones mas que responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper el cerco de mentiras y deformaciones –en el que se envuelve la sociedad por medio de vastos aparatos de ideologización masiva-, difundir con imágenes la decisión de lucha y llamar a la participación. Schara nos explica que la función de la gráfica del 68

⁸⁴ *op. cit.* Zurda, p. 87

⁸⁵ *Ibid.*, p. 83

fue: "[...] contrarrestar la enorme publicidad oficial y el control del gobierno sobre los diarios locales, que pretendían desvirtuar las peticiones del movimiento estudiantil".⁸⁶ Gracias al boteo y al financiamiento público –los principales medios de sustento de la producción– los artistas tuvieron libertad absoluta en cuanto a la creatividad y expresividad de su obra, lo cual permitió que ésta fuera enteramente consecuente con sus ideales. "Esta interacción gráfica servía para que el pueblo viera en la gráfica una parte festiva, original, una parte distinta a hacer propaganda política, distinta a los medios usuales del partido oficial y de sus contendientes".⁸⁷

2.3 Clasificación de carteles

-El arte no debe ser un espejo de la realidad sino un cincel para formarla (Berthold Brecht)

Se ha elaborado una clasificación de las imágenes del 68 basada en la recopilación del grupo MIRA para la publicación *La gráfica del 68 –Homenaje al movimiento estudiantil*. Esta publicación abarca una selección de carteles, pegas y volantes recopilados por estudiantes y profesores que participaron en el movimiento. Está organizada principalmente por las temáticas más recurrentes, haciendo énfasis en las ilustraciones de los puntos del pliego petitorio, y agregando otras secciones de temas importantes no pertenecientes al pliego. El momento histórico turbulento y la desarticulación del movimiento provocó que muchos de los carteles, volantes y pegas se dispersaran, dejando perdidas muchas de las imágenes que se elaboraron.

La primera sección está dedicada los carteles que abogaban por las demandas estudiantiles. En primer término se exigía la libertad de presos políticos. Incluye retratos de Demetrio Vallejo, Valentín Campa –líderes del movimiento ferrocarrilero de los años

⁸⁶ *ibid.*, p. 87

⁸⁷ *ibid.*, p. 88

cincuenta-, y estudiantes anónimos. Se recurre constantemente a la reja como símbolo, así como a estudiantes detrás de las rejas, algunas imágenes enfatizando las manos en actitud de puño, símbolo que funciona para expresar simultáneamente desesperación y fuerza. Los rostros de las figuras presas aparecen dramatizados, con juegos muy marcados de claro-oscuro. Quizá uno de los símbolos más originales y propios del movimiento gráfico del 68 fue su uso de las huellas digitales, las cuales funcionaban como "[...] alusión ingeniosa de ese pánico de los años sesenta, generalizado entre estudiantes y profesores, que fue el de quedar fichado".⁸⁸ Algunas figuras se componen por sombras que a su vez se convierten en huellas. Este subtema tiene particular importancia ya que evidencia el logro acertado de la síntesis visual y conceptual y ejemplifica, a través del uso de las huellas digitales, la concretización de símbolos propios del movimiento estudiantil. La segunda demanda ampliamente ilustrada es la que se refiere al deslinde de responsabilidades, la desaparición del cuerpo de granaderos, y la destitución de los responsables de los ataques policiacos: Cueto, Mendiola y Cerecero. Roque opina que las imágenes de uso simbólico del gorila son de las mejores logradas del movimiento. Existen dos versiones, la del perfil del gorila semejándose al del entonces presidente Díaz Ordaz y la del perfil del gorila con casco de granadero. Estas dos imágenes son buenos ejemplos de las características de la gráfica del movimiento; son fáciles de entender y recordar, y funcionan como símbolos de la lucha estudiantil al identificar el poder con la fuerza bruta e imbécil (fig. 14). El perfil del gorila-Díaz Ordaz goza de una retórica muy clara al hacer una comparación visual basándose en rasgos que tienen en común tanto el animal como el hombre.⁸⁹ Asimismo, hay un entendimiento tácito del respaldo que tiene Díaz Ordaz del granadero imbécil y animal, al presentarse en primer plano el perfil del entonces presidente, y en segundo plano el gorila con casco de granadero. "Sintetiza, sin palabras, el objetivo del movimiento, que era luchar en contra de la fuerza estúpida del

(fig. 14) *Exigimos!*, 1968

EXIGIMOS!

DESLINDE DE RESPONSABILIDADES

⁸⁸ *Ibid.*, p. 89⁸⁹ *op. cit.* Roque, p. 146

poder".⁸⁰ Son imágenes capturadas que "denuncian la brutalidad de un estado de derecho obstinado en no querer comprender los verdaderos móviles morales del movimiento estudiantil. El régimen, al sentirse amenazado en su estabilidad institucional, pudo mantener el *status quo* sólo con la fuerza de las armas, la masacre y la violencia."⁸¹ En esta sección también se clasifican las imágenes que solicitan el diálogo público. De este grupo son los carteles de manos con palomas, de un grupo de rostros que intenta hablar con otro grupo y de dos siluetas, una de un estudiante y otra de un soldado, confrontados. La petición que hacían los estudiantes era la de no negociar a puertas cerradas, una costumbre común del régimen, la cual le permitía llegar a arreglos corruptos con los líderes de cualquier organización social o política. La importancia dada al diálogo, a la discusión abierta y pública de las negociaciones, estaba directamente relacionada con el carácter democrático del movimiento.

La segunda sección abarca todas las imágenes relacionadas con la represión. Esta sección se puede dividir en dos grandes subtemas: las imágenes de represión *per se*, y las imágenes que denuncian la represión a través de una incisiva parodia de las Olimpiadas México 68. Dentro de las imágenes de represión se encuentra una de las mejores logradas del movimiento. Es un cartel de pequeño formato elaborado para la manifestación del 27 de agosto,⁸² y representa un tanque visto de frente, con la consigna "Este diálogo... no lo entendemos" (fig. 15, fig. 16). Esta imagen fue enormemente efectiva, sobre todo si la colocamos en su debido contexto, ya que durante las manifestaciones la propaganda visual gozó de una importancia indiscutible. Roque hace un análisis semiótico a profundidad: "[...] el adjetivo demostrativo 'este' remite directamente a la imagen, lo que confiere a esta última el papel de referente del texto. [...] Igualar] un tanque [al] 'diálogo' es usar un oximoron, ya que el diálogo y el uso de la fuerza [...] son tan

(fig. 15) *Este diálogo no lo entendemos*, 1968



(fig. 16)



⁸⁰ *ibid.*

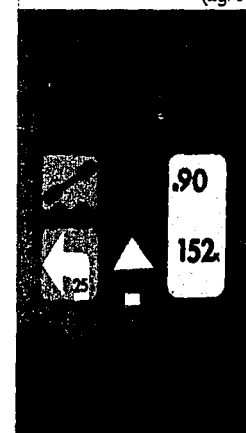
⁸¹ *op. cit.* Zurda, p. 92

⁸² *ibid.*, p. 126

opuestos como el día y la noche".⁸³ Asimismo, el posicionamiento del tanque, al estar colocado de frente y en un plano superior al nivel de vista, deja sin lugar a dudas la confrontación provocada por parte del Estado. Otra imagen excelentemente lograda es aquella en que se parodia el sello comercial elaborado para productos mexicanos "Hecho en México". Los grafistas retomaron este símbolo y lo deconstruyeron, cambiando el texto a "Hecho para México", y agregando una macana y una punta de bayoneta como dos pilares del sello. Con esta imagen se hace una asociación entre los intereses comerciales del Estado y sus actitudes represivas, además de que denuncia a la cultura materialista por los resultados sociales negativos que trae consigo.

Con la llegada de las Olimpiadas a México, se hacían patentes los intereses multimillonarios en juego, ya que con los conflictos internos, la imagen del México moderno se desmoronaba. "En caso de fracasar la Olimpiada, también fracasaba la imagen del México moderno, del milagro mexicano y de sus postulados económicos desarrollistas."⁸⁴ Mucha de la producción del movimiento estudiantil se centró alrededor de parodias a la publicidad distribuida para las Olimpiadas. Estas imágenes funcionaban como contrapropaganda, jugando tanto con el logo oficial de las Olimpiadas como con los símbolos que se diseñaron especialmente para la ocasión. Los logotipos y logosímbolos elaborados para las Olimpiadas por Lance Wyman incorporaban las novedades estilísticas de moda en los Estados Unidos junto con la síntesis de la imagen, de tal manera que los logosímbolos elaborados para los Juegos Olímpicos funcionaban como signos pictográficos que atravesaban las barreras de idiomas (fig. 17) Eran conocidos por los grafistas estudiantiles y fueron usados en contrasentido. Fue una atinada estrategia de lucha del movimiento: se combatía la propaganda oficial utilizándola para subvertir su significado. Se desvió el significado original de los signos creados para las Olimpiadas,

(fig. 17)

(fig. 18) *Debe empuñarse el fusil,* 1968

(fig. 19)

⁸³ op. cit Roque, p. 154⁸⁴ op. cit Zurda, p. 94

dándoles significado de denuncia de la violencia y la represión. Por ejemplo, para un cartel se usaba la frase "Visitante, ¿quieres conocer México? Visita las cárceles", evidenciando las circunstancias reales de la vida en México, y desacreditando los esfuerzos publicitarios y turísticos del Gobierno. Uno de los símbolos más importantes del movimiento fue la paloma ensangrentada atravesada por una bayoneta (fig. 18). Originó de otro símbolo creado especialmente para las Olimpiadas, para simbolizar comunicación y publicidad en paz (fig. 19). Éste fue retomado por el movimiento, pero con significado opuesto, declarando que no existía ni paz ni comunicación en México, sino violencia y muerte.⁸⁵ Existen antecedentes iconográficos de la paloma ensangrentada atravesada por una bayoneta desde la Segunda Guerra Mundial, cuando la imagen fue elaborada por John Heartfield, en un fotomontaje de 1932. El mismo fotomontaje fue reutilizado en 1960 con el texto en alemán de "No más." Asimismo, la imagen fue usada por la LEAR en portada de su revista *Frente a frente* en los años treinta.⁸⁶ Los grafistas del 68 lograron hacer de este símbolo algo propio, autónomo a los usos que se le habían otorgado previamente, sobre todo por su asimilación y subversión del diseño originalmente producido para las Olimpiadas. Este tipo de deconstrucción también estuvo presente en la versión estudiantil de los logos de deportes olímpicos. El grupo de diseño olímpico había creado una serie de símbolos para representar cada evento deportivo. Los estudiantes de San Carlos hicieron símbolos opuestos a partir de un diseño parecido e identificable, parodiando y asemejando el pie de un atleta con las botas de un soldado, bayonetas en lugar de remos, y tanques en lugar de veleros, entre otras imágenes. Este tipo de símbolos fueron un duro golpe al poder: denunciaban la propaganda como tal y transformaban su significado en protesta y denuncia. Esta subversión del diseño gráfico oficial dio pie a la creación de símbolos de doble función. Se burlaban de la propaganda oficial y del poder a través de los Juegos Olímpicos.

(fig. 20) *¡Libertad de expresión!*, 1968

¡LIBERTAD
DE EXPRESIÓN!

MEXICO 68

⁸⁵ op. cit. Roque, p. 147

⁸⁶ *ibid.*, p. 146

En la tercera sección está recopilados los carteles que hacen referencia a las consignas generales del CNH, así como al 2 de octubre. Uno de los símbolos constantes del movimiento, e imagen sumamente difundida, es la de un hombre amordazado con una cadena (fig. 20). La ilustración, que posteriormente se incorporaría a un cartel con la consigna "Libertad de expresión" y con el logotipo olímpico debajo, viene de un grabado de Adolfo Mexiac de los años cincuenta, que no fue elaborado con la urgencia de las demás gráficas y por lo mismo cuenta con más calidad técnica. La imagen fue retomada y reutilizada por el movimiento, resultando ser sumamente efectiva para los fines contemplados.⁹⁷ Los carteles que representan la masacre de Tlatelolco son sangrientos, de formas más inciertas y temblorosas, con frases escuetas como "Asesinos", y "2 de octubre no se olvida".⁹⁸ Hay que tomar en cuenta que fueron producidos en talleres completamente clandestinos, y las imágenes deben ser entendidas en ese contexto.

En el aspecto técnico, tres tipos principales de impresión fueron los recurrentes: el linóleo, la serigrafía y el offset. El linóleo fue el medio predilecto, ya que ofrece resultados inmediatos de reproducibilidad, es de factura sencilla y puede sacar grandes tiradas a bajo costo. También se utilizó la serigrafía, aprovechada anteriormente sólo por las empresas publicitarias y, en menor proporción, el fotograbado y el offset.⁹⁹ En algunos casos los grabados se acompañaban de tipografía compuesta a mano o que se rayaba directamente sobre el estencil para mimeógrafo. Por el clima represivo, y la imposibilidad de hacer formatos de grandes dimensiones, se buscaron varias alternativas, desde la reproducción de una pega en rollos de papel engomado (los cuales se pegaban en diversos lugares, desde paredes, hasta los asientos de los peseros), o el volante-grabado, hasta carteles de diversas dimensiones.¹⁰⁰ "Tanto el Poli como la UNAM comenzaron la pinta sistemática de los transportes públicos, tranvías y camiones; en

⁹⁷ *ibid.*

⁹⁸ *op. cit.* Zurda, p. 106

⁹⁹ Grupo MIRA, *La gráfica del '68 -Homenaje al Movimiento Estudiantil, México*, 1981, p. 21

¹⁰⁰ *ibid.*

muchos casos se tomó la modalidad de pintar las consignas estudiantiles en el techo de los transportes, y así los habitantes de los edificios de más de dos pisos recibían la información".¹⁰¹

La gráfica del 68 no tiene semejante en el mundo, pues supo abordar con frescura y jovialidad el problema de hacer demandas políticas y procurar cambios sustanciales para su país. Logró comunicarse de manera sumamente efectiva con un gran sector de la población mexicana, de tal manera que su legado persiste hasta el día de hoy, tanto en la política como en la producción gráfica.

¹⁰¹ *op. cit.* Zurda, p. 130

Capítulo IV. Resultados

Capítulo IV. Resultados.

4.1 Análisis conceptual comparativo de la producción de cartel de 1968
en Estados Unidos y en México

Este análisis general de las imágenes más trascendentes producidas por ambos grupos de activistas se basará en el texto de Daniel Prieto Castillo, investigador en diseño de la comunicación gráfica en la UAM Azcapotzalco y UAM Xochimilco. Para este trabajo se ha estudiado con particular interés el capítulo "El método de análisis de mensajes en la práctica cotidiana", de su libro *Comunicación y cultura*. Se recurrió a este texto por ser el trabajo de un estudioso latinoamericano de la comunicación visual, el cual aporta un enfoque crítico y de investigación sobre la importancia social del diseño. Prieto Castillo hace especial énfasis en el combate al autoritarismo dentro de la producción del mensaje, concepción compatible con el tema que se trata en el presente trabajo. Sin embargo, Prieto Castillo no especifica ni da definición a las principales figuras retóricas visuales. Para esto, se recurrió a un segundo texto, *De la retórica a la imagen*, escrito por Alejandro Tapia. Un tercer texto fundamental para la comprensión de los modelos comunicacionales de la gráfica del 68 es el texto de George Roque, "Aproximaciones argumentativas a la gráfica del 68 en México", en el que se hace un excelente análisis conceptual, semiótico y retórico de las imágenes producidas. En el caso de los carteles de Estados Unidos, no fue posible encontrar un estudio comparable, sobre todo porque el enfoque que se da a las imágenes producidas durante esta época es un enfoque mucho más histórico que nace del análisis de la imagen en cuanto a su función pública y social.

El objetivo principal de este estudio comparativo es distinguir cuáles fueron los recursos conceptuales más recurrentes en la producción de cada grupo, y discernir si los puntos en común son fortuitos o producto de una influencia directa. Las tablas y los resultados de este análisis se anexan en el Apéndice 1.

Tipo de enunciado

Prieto Castillo habla de la clasificación del enunciado o texto con respecto a su función comunicacional. De esta manera, existen principalmente cuatro tipos de enunciados: los indicativos, los exhortativos, los explicativos y los valorativos. Los indicativos son aquellos que señalan un objeto o concepto de manera objetiva. Los enunciados exhortativos son aquellos cuya función es persuadir; son los más comunes dentro de la publicidad. Existen dos tipos de enunciados exhortativos: los que tienden a suavizar el contenido de la exhortación, y los que son órdenes directas, a veces cargados de autoritarismo. Los explicativos no sólo indican u ofrecen un dato, sino que profundizan en él. Generalmente son enunciados largos, llenos de detalle. Los enunciados valorativos asignan una cualidad o un defecto a algo o alguien, dependiendo del punto de vista del que comunica.¹⁰²

En el análisis realizado, la mitad de los enunciados, tanto estadounidenses como mexicanos, son exhortativos. En ambos casos, el empleo de la exhortación es fundamental, ya que se busca provocar la reflexión y la acción por parte del espectador. No son carteles que pretendan ser solamente parte de un consumo visual, sino que, como la mayoría de los carteles sociales, invitan a crear conciencia y a realizar una acción concreta. A pesar de hacer uso frecuente de enunciados exhortativos, es raro

¹⁰² op. cit. Prieto Castillo, p. 112-117

encontrarse con textos autoritarios, que expresen órdenes directas. En los pocos carteles en que se dan órdenes directas, éstas van dirigidas al gobierno, considerado el "Otro", el enemigo. En los carteles estadounidenses, cuando hay excepciones a la tendencia de exhortación, se recurre al enunciado indicativo. Se emplea el enunciado indicativo -en principio completamente objetivo y neutro- cuando se pretende mostrar la realidad en toda su crudeza. Los textos indicativos generalmente van acompañados de imágenes cuya violencia habla por sí misma, y éstas funcionan por sí solas como exhortación. Es probable que los carteles de Estados Unidos recurran más al enunciado indicativo porque incorporan con mayor frecuencia la fotografía al cartel. A diferencia del cartel estadounidense, en los carteles mexicanos cuando no se emplea el enunciado exhortativo, se tiende a recurrir al valorativo. Así, se hace una crítica moral al régimen al que se oponen los participantes del movimiento estudiantil, evidenciando sus fallas, su abuso de poder y su hipocresía.

En muchos casos, los carteles funcionan como la mera ilustración de las consignas empleadas cotidianamente en manifestaciones y plantones. Como explica Roque en su artículo, casi todas las obras incluyen elementos de texto; es raro encontrar un cartel sin algún enunciado.¹⁰³ Salvo algunas importantes excepciones, el enunciado parece tener más peso que las imágenes, ya que en ambos movimientos lo que se propone comunicar es un concepto, no un producto (fig. 18). Por esta razón, la verbalización del concepto se torna fundamental, ya que implica una abstracción que se tiene que aterrizar en la comprensión masiva del mensaje.

¹⁰³ *op. cit.* Roque, p. 149

Tipo o función de la imagen

Prieto Castillo hace una clasificación de la imagen de acuerdo a su función comunicacional: la imagen documental y la imagen de enfatización. La imagen documental muestra la realidad con la menor cantidad de distorsión posible. Es aquella que pretende la neutralidad en la comunicación del mensaje. La imagen de enfatización hace lo contrario: exagera los rasgos que se consideren más importantes para realizar una comunicación efectiva. Distorsiona la realidad a favor de la efectividad en la transmisión del mensaje.¹⁰⁴

En ambos casos de producción de cartel se coincide en el uso predominante de la imagen de enfatización. Ésta es empleada para lograr mayor impacto en la transmisión de los mensajes de los respectivos grupos de activistas. Tradicionalmente, el público tiende a aceptar e identificarse más fácilmente con las imágenes de enfatización. Asimismo, si se emplean imágenes que muestren una realidad alternativa a la que cotidianamente se difundía mediante los medios masivos, éstas deben tener la fuerza visual necesaria para hacer contrapeso a la información oficial. En México es innegable el uso que se hizo de las imágenes de enfatización. Casi todas las imágenes de los carteles del 68 son interpretativas y dramáticas. No se pretende la neutralidad estando inmersos en una situación de plena confrontación. Los carteles estadounidenses, por otro lado, hacen un uso interesante de las imágenes documentales. Sus imágenes de enfatización incorporan los nuevos elementos estilísticos de la época, pero en el cartel estadounidense también se emplean eficazmente las fotografías y otras imágenes aparentemente neutras y "periodísticas" para demostrar una realidad innegable. Es decir, se apropian del concepto de imparcialidad para enfatizar sus argumentos. Este uso se da de manera

¹⁰⁴ *op. cit.* Prieto Castillo, p. 120-121

semejante en un cartel mexicano, titulado *Pueblo de México* (fig. 21), en el cual se utiliza la imagen fotográfica –que se proponía como documento de veracidad innegable– como evidencia de la violencia ejercida en contra de la juventud mexicana.

Modelo de Roland Barthes

Prieto Castillo utiliza para su análisis de la imagen el método comunicacional elaborado por Roland Barthes, "destinado a imágenes figurativas orientadas a la promoción de algún producto, personaje o situación social".¹⁰⁵ Los conceptos de Barthes para el análisis de la imagen comunicacional son: el objeto, o aquello concreto que se quiere promocionar; el soporte, que es todo aquel recurso con el que se pretende contextualizar el objeto (puede constar de algún fondo, de personajes que rodean al objeto, o de cualquier entorno que integre al objeto a sectores o situaciones sociales); y finalmente, la variante, que se refiere a las diferentes maneras en que se pueden presentar los dos conceptos anteriores.

Objeto

Cuando se habla de objeto, debe quedar claro que en los dos casos, ya sea en México o en Estados Unidos, el cartel político no hace publicidad de un objeto concreto –vendible–, como se intencionaba originalmente para este esquema, sino que el objeto necesariamente es un ideal, una abstracción, un concepto. Se hacía "publicidad", por usar algún término, de conceptos, ya sea para su aceptación generalizada o para su repudio.

(fig. 21) *Pueblo de México*, 1968

PUEBLO DE MEXICO



esto es lo que te ocultan
Consejo Nacional de Huelga

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 122

En la producción de ambos países, es evidente la fuerte presencia de la violencia como concepto. La mayoría de los carteles de Estados Unidos y de México hacen referencia a la violencia como un tema importante a tratar para crear conciencia entre el público. Sin embargo, a pesar de coincidir en la frecuencia de presentación del concepto de violencia, la interpretación de la violencia de cada grupo de activistas es muy diferente. En Estados Unidos es mucho más evidente el esfuerzo por transmitir el mensaje de que la violencia ejercida contra los vietnamitas es digna de empatía por parte del pueblo estadounidense. Se hace mucho énfasis en colocar a los vietnamitas víctimas de la guerra en el mismo plano que cualquier ciudadano estadounidense, esto con el propósito de provocar una identificación entre ambos grupos (fig. 24). Es en este sentido que se le da el enfoque a la violencia provocada por el gobierno de los Estados Unidos. Vinculada a la violencia, también hay una fuerte presencia del concepto de guerra y de los efectos de la guerra. Se habla principalmente de la guerra al exterior y al interior del país, haciéndolas equivalentes. Un tercer concepto, íntimamente ligado a la violencia y a la guerra, es el comercialismo, que desde el punto de vista de los activistas estadounidenses era la causa de la guerra, ya que se estaban protegiendo los intereses comerciales del gobierno estadounidense al proteger un modelo económico y un estilo de vida que propiciaban el consumismo y el materialismo.

En México, la violencia también existe como presencia dominante en la producción gráfica, pero es vista desde una perspectiva diferente. Se percibe como una violencia mucho más cotidiana, como la herramienta del poderoso para mantener una forma de vida, un *status quo*, una estabilidad institucionalizada. Hay una fuerte presencia en el cartel del 68 de la existencia y sobrevivencia de un régimen completamente represivo y autoritario, cuya máxima expresión son sus ejercicios de violencia. Esta

violencia es mostrada en los carteles como un llamado a la indignación, al rechazo absoluto de estas prácticas represivas. Pero en el cartel del 68 también se representa la alternativa; se busca la libertad. La libertad es otro concepto de fuerte presencia en la producción, ya que se presenta al público la alternativa viable por la que se lucha. La libertad se convierte en un concepto de la utopía alcanzable. Un tercer tema es el abuso de poder, resultado y *modus vivendi* del régimen que se mantiene a través de la represión y el autoritarismo.

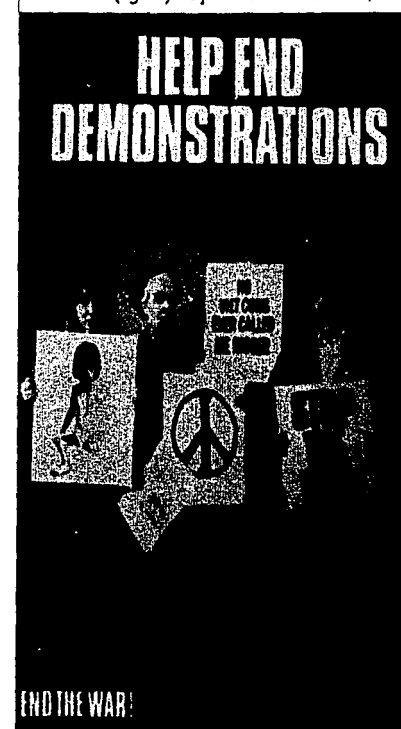
Otro concepto se que maneja paralelamente en la producción estadounidense y mexicana es la crisis de la democracia. En Estados Unidos, se comienza a asimilar el hecho de que los postulados democráticos del sistema estadounidense son una farsa. Se da un proceso social de pérdida de inocencia, en el sentido de que se conoce gradualmente la realidad de las prácticas prepotentes del gobierno de Estados Unidos. En esencia, la producción gráfica puede ser vista como una lucha contra el gobierno, en el momento que el gobierno deja de ser una digna representación de la voluntad del pueblo. Este despertar de un sector estadounidense es comparable con la crisis que condujo al movimiento estudiantil de México 68. También existe un cuestionamiento absoluto al ejercicio de la democracia, y es semejante en el sentido de que se empieza a rechazar la existencia de un gobierno que ejerce violencia directa e indirecta en contra de sus gobernados. Principalmente se busca una real representación y ejecución de la voluntad popular. Ambos movimientos cuestionan un sistema, y ejercen la voluntad de ver con ojos críticos los sucesos y los mecanismos de poder y dominio en sus respectivos países.

Soporte

Para subrayar los conceptos mencionados anteriormente, la gráfica del 68 en México hace uso constante de la figura del estudiante y del soldado para contextualizar sus mensajes. Las representaciones de ambos indican de manera comprensible e inmediata los dos sectores principales en pugna. A su vez, mediante asociaciones simbólicas, las dos figuras también representan la lucha de poder entre dos visiones de la sociedad mexicana, una a favor de la democracia, otra defendiendo el militarismo velado. También aparecen frecuentemente como soporte visual las armas del poder, que fungen como símbolo en ausencia del régimen autoritario. La bayoneta, la macana y el tanque se convierten en símbolos del gobierno represivo. Cuando se habla de represión e injusticia contra los estudiantes, se utilizan barros de cárcel y la huella digital como símbolo de quedar fichado. Las llaves de la libertad se muestran como una alternativa.¹⁰⁶ En la gran mayoría de los casos, los soportes funcionan como símbolos directos y muy específicos. Es raro encontrar más recursos de contextualización, como sería un medio ambiente físico (ya sea un entorno hogareño, el campo, etc.). Esencialmente, la contextualización termina funcionando como simbolización.

En Estados Unidos, las imágenes tienen mayor contexto como tal. Hay un intento frecuente por mostrar contextos sociales en los que se incluyan todos los sectores alternativos o minoritarios, como en el caso de *Help End Demonstrations* (Ayuda a terminar con las manifestaciones, fig. 22). Se muestran diversos sectores de la sociedad estadounidense, sobre todo de la parte joven de la sociedad estadounidense. Dado el momento histórico en Estados Unidos, la visión crítica del sistema de gobierno se convierte en un *lifestyle* que puede ir mano de la mano con la revolución cultural hippie. Por esta razón, es más frecuente la presencia de un contexto expresado en un medio

(fig. 22) *Help End Demonstrations*, 1968



¹⁰⁶ Aunque cabe recordar el análisis de Roque citado más adelante, en el sentido de que constantemente las imágenes representan la realidad negativa, mientras que los textos expresan su rechazo a esta realidad. De esta manera se debe entender que muchos de los carteles que pugnan por la libertad muestran a jóvenes encarcelados.

ambiente físico, ya que estar en contra de la guerra también era una forma de vida. Los carteles de Estados Unidos también intentan cumplir con la función de contextualización de la población vietnamita, porque al contextualizarlos, se facilita la empatía hacia ellos por parte del espectador estadounidense. El tercer sector involucrado, el de los poderosos, es representado en términos macabros y dramáticos, o como un sector claramente cínico.

Variante

Se analizarán con detalle en la sección de influencias del cartel estadounidense en el mexicano.

Figuras retóricas

En la producción de ambos países sobresale el uso de la metáfora. La metáfora, dentro del ámbito de lo visual, es la sustitución de un término u objeto por otro, de tal manera que una cosa se entiende por medio de otra. La metáfora hace una asociación con la que se connota una idea, agregándole sentidos mediante la metamorfosis.¹⁰⁷ Es la expresión de lo fantástico en el mundo de lo visual, por lo que fácilmente deja una huella en la memoria del espectador. Este recurso retórico caracteriza la producción de ambos países en el 68 porque era una época en que la mentalidad colectiva se abría a nuevas visiones del mundo, en la que la fantasía se permitía como un juego lúdico que llevara de manera natural a la reflexión. Los estadounidenses hacen uso de la metáfora en este sentido, como un recurso retórico juguetón que conduce naturalmente a la crítica. Es una forma de explotar el potencial visual al utilizar la imagen como poesía. En México, la metáfora visual funciona de una manera más seria, no tan lúdica como la estadounidense.

¹⁰⁷ Tapia, *De la retórica a la imagen*, 1991, p. 62

Este recurso retórico trabaja a través de los símbolos mencionados anteriormente, los cuales llevan a asociaciones inmediatas. Hay varios juegos visuales en los que los animales toman el lugar de figuras de autoridad (ya sean del gobierno, de la fuerza militar o de los medios masivos), en cuyos casos, lo lúdico se hace a un lado a favor de la desmitificación de los poderes absolutos que puedan ejercer estas figuras en las vidas de los ciudadanos mexicanos. De alguna manera, a la tradición de Posada, se enseña al pueblo a perderles el respeto, y al perderles el respeto, se les pierde el miedo, parafraseando a Eduardo Galeano.¹⁰⁸ Así que en este sentido, las metáforas son tomadas mucho más seriamente, con afán de deconstrucción, no tan sólo de hacer asociaciones divertidas y dignas de ser recordadas.

Además de esta tendencia por el uso de la metáfora, los estadounidenses emplean frecuentemente la ironía, que es cuando se propone una idea con la intención de que se entienda exactamente lo contrario, produciendo un efecto cómico, si no es que incisivo.¹⁰⁹ La ironía funciona, en casi todos los casos, como una manera de denunciar el cinismo de los poderosos, haciendo evidente su "bondad" para subrayar en realidad su prepotencia. Se da un gran juego de significados, en donde no necesariamente se manda un mensaje directo al espectador, sino que se busca el recurso retórico que más se quede fijo en la memoria. En el cartel mexicano, no se emplea tanto la ironía como la antítesis. En el uso visual de la antítesis, se contraponen una imagen con otra, haciendo hincapié en sus mutuas diferencias, y resaltando la carencia de similitudes.¹¹⁰ Este recurso se usaba constantemente en la gráfica del 68 ya que era la manera más inmediata y precisa para señalar las obvias diferencias entre dos sectores (en algunos casos, las diferencias entre estudiante-soldado, en otros, entre estudiante-máquina de violencia, etc.). Los opuestos conviven en la imagen, pero para hacer hincapié en la relación de conflicto que existe

¹⁰⁸ Galeano, *Memoria del fuego*, 1982, p. 134

¹⁰⁹ *op. cit.* Tapia, p. 60

¹¹⁰ *ibid.*, p. 52

entre ellos. Demuestran la tensión inherente a la interacción de dos opuestos como un excelente reflejo de la situación en la realidad del momento.

Relación texto/imagen

Por relación texto-imagen, Prieto Castillo se refiere a la concordancia entre el texto y la imagen. Es decir, especifica si el texto afirma o niega lo que está enunciando la imagen. En el caso del cartel de Estados Unidos, generalmente el texto concuerda con la imagen; la afirma. No es tan común encontrar contradicciones entre ambas, y en los contados casos en los que se da esto, es porque se está aplicando el recurso de ironía. En los carteles mexicanos, la tendencia generalizada también es de afirmar la imagen, pero hay algunos casos muy importantes de excepción, como explica Georges Roque:

En efecto, otra característica es la diferencia semántica entre los textos y las imágenes, lo que constituye algo específico de la gráfica mexicana del 68. [...] Hay un uso sistemático de la oposición entre texto e imagen. [...] Querían informar a la población de lo que estaba sucediendo, y expresar su rechazo a la represión, a la agresión, a la detención arbitraria, etcétera. [...] Probablemente por eso, se impuso la solución (elegida), consistente en mostrar la realidad tal cual (una imagen de agresión), lo que implica un máximo de efecto visual, y añadir al lado por medio de texto, su rechazo, o más bien, su grito frente a la represión del ejército. Así, pues, la estrategia para denunciar la represión consiste en su representación visual, e introducir la negación en el texto: "no a la agresión"; "no a la represión", etcétera.¹¹¹

¹¹¹ op. cit. Roque, p. 150-152

4.2 Análisis formal comparativo de la producción de cartel de 1968 en Estados Unidos y en México

Para el estudio comparativo formal se tomaron en cuenta tres textos: el fundamental *Sintaxis de la imagen* de Donis A. Dondis, *Design Basics* de David A. Lauer, y el complemento de clasificación de Daniel Prieto Castillo, en el texto mencionado previamente. Este último se incluyó ya que el autor divide los elementos visuales en dos rubros: los elementos básicos (punto, línea, etc.) y las relaciones fundamentales del plano (escala, dimensión, movimiento, etc.), los cuales Dondis agrupa en una sola categoría. Esta subdivisión es fundamental, ya que permite entender con mayor precisión las herramientas visuales utilizadas para lograr los efectos comunicacionales deseados. Dentro de esta clasificación se consideró que el elemento de dirección debía incorporarse a las relaciones fundamentales del plano, a diferencia de la clasificación de Dondis, ya que es una función directa de acción y relación entre los elementos constituyentes de una imagen. Es obvio que todas las imágenes están constituidas por todos los elementos que se analizarán. Sin embargo, para efectos de síntesis y comparación, en las tablas se especificarán los elementos de mayor importancia para la comunicación del mensaje. Se obvió la categoría de figurativo y abstracto, ya que la gran mayoría de las imágenes producidas son figurativas. Las tablas con este análisis comparativo se encuentran en el Apéndice 2.

Elementos formales básicos

El cartel estadounidense tiende a usar el color y el tono con mucha más frecuencia que el mexicano. Esto se puede deber a que los medios de impresión a su alcance eran

mucho más sofisticados y permitan un mayor rango de producción a color con la incorporación de fotografía en medio tono. Es característico del cartel estadounidense de la época el uso de colores brillantes. El color se convierte en un medio fundamental para atrapar al espectador, ya que apela directamente a sus sentidos. El tono en el cartel, logrado a través de la fotografía, existía en el cartel estadounidense de la Segunda Guerra Mundial, pero gracias a la evolución en los medios de reproducción mencionada previamente, durante los años sesenta se generalizó su uso. Cabe destacar que la mayoría de los carteles de Estados Unidos se realizaron en condiciones relativamente cómodas comparadas con las del cartel mexicano. El cartel mexicano, por lo contrario, hace más uso del contorno, y quizá de la textura, ya que la gran mayoría de los carteles fueron hechos en linóleo, por cuestiones de tiempo y presupuesto. La gráfica del 68 da continuación a los hermosos carteles políticos del Taller de Gráfica Popular de los años cuarenta y cincuenta. Este énfasis en el contorno y la textura le da una cualidad mucho más urgente e inmediata a los carteles de México. Asimismo, por las "limitaciones" técnicas*, se buscaron soluciones de comunicación visual mucho más novedosas que las estadounidenses.

Relaciones en el plano

Las relaciones en el plano de ambos grupos de carteles tienden a enfatizar el movimiento y la dirección. Evidentemente, las relaciones en el plano reafirman la composición global de la imagen. Este efecto formal tiende a llamar la atención del espectador, así como de concordar perfectamente con las intenciones conceptuales, en las que se habla de violencia y tensiones. Por lo mismo, si se crea una tensión y un movimiento en el plano, eso reafirma el mensaje inicial a transmitir.

*Es decir, las circunstancias clandestinas de trabajo, la rapidez con la que debían ser producidas las imágenes, y la falta de sustento económico permanente.

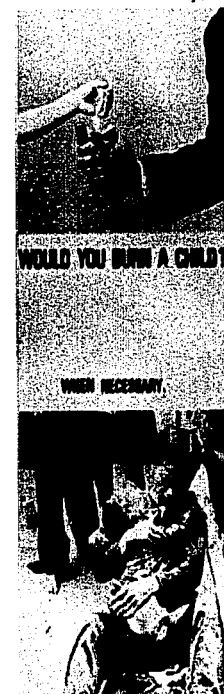
Composición

Las composiciones de los carteles estadounidenses y mexicanos van de la mano con las intenciones de causar tensión y movimiento en los planos. El elemento principal de composición que se emplea es el de tensión, ya sea mediante la imagen en sí, o mediante la colocación de figuras en el plano. Generalmente la tensión se logra gracias al aislamiento de algún elemento sobresaliente de la imagen, o por colocación de la imagen en el plano. Como se mencionaba previamente, la composición está íntimamente ligada con la transmisión del mensaje. Roque hace un estudio interesante sobre la lucha por el espacio en el plano en la gráfica estudiantil del 68, al equiparar el espacio gráfico al espacio político (fig. 23): "Esto implica una concepción muy distinta del espacio: no se trata solamente de simbolizar el conflicto político, dentro del espacio plástico, [...] sino de hacer del espacio mismo de la obra el campo de batalla, además de convertir el dominio del espacio plástico en lo que está en juego en el conflicto."¹¹²

El cartel estadounidense, por su lado, es mucho más convencional en cuanto a su concepción del espacio. La composición funciona más como un principio que le otorga orden a la imagen, que le aporta legibilidad. Pero la composición no es partícipe de la lucha dentro del espacio gráfico. En algunos casos, la composición es utilizada para enfatizar el mensaje enviado. Si se desea hacer una referencia al entorno estadounidense, para después compararlo con el vietnamita, la composición se torna una herramienta indispensable para lograr el efecto deseado (fig. 24).

(fig. 23) *Unidad contra la agresión,*

1968

(fig. 24) *Would You Burn a Child?
When Necessary, sir*¹¹² *ibid.*, p. 158

Contraste/armonía

En muy pocos casos se recurre a la armonía como elemento formal. Es mucho más común que se use el contraste, ya sea mediante color, tono, acentuación o contorno. Este uso constante del contraste le aporta la fuerza visual necesaria a los carteles. Los tipos de contraste más usuales dentro del cartel estadounidense son los contrastes por color y tono, hecho consistente con su empleo de elementos básicos formales. En cambio, en el cartel mexicano hay un uso más frecuente de contraste por contorno y por acentuación, dando como resultado visual carteles mucho más impactantes y tajantes. Los contrastes por contorno y acentuación, y en algunos casos por textura, son el resultado inmediato del empleo de la técnica linográfica. Esta técnica ya se había empleado reiteradamente por los artistas del Taller de Gráfica Popular, dando resultados de alta calidad y efectiva transmisión de mensaje. La técnica da el efecto de un aspecto burdo, no acabado, hecho con prisa, efecto que encaja perfectamente con la ideología y las circunstancias del movimiento estudiantil mexicano.¹¹³ Esta técnica también hace referencia a una concepción del diseño que ya existía en México alrededor del principio de los sesenta. Esta concepción manifiesta su confianza en las manifestaciones espontáneas populares, y en el trabajo directo con la mano.¹¹⁴

Tipografía

En Estados Unidos, el 68 es un momento de vanguardia tipográfica, en el que abunda el empleo de los tipos más novedosos, e incluso la creación de nuevos tipos, dependiendo de las funciones y el estilo del cartel. En el cartel político hay gran influencia de Moscoso y de Wilson, que con su aplicación de tipos orgánicos que hicieran mimesis

¹¹³ *ibid.*, p. 144

¹¹⁴ Medina, *El diseño antes del diseño*, 1990, p. 16

con el entorno visual, de tal manera que eran casi ilegibles, revolucionaron la tipografía. Hay preferencia por los tipos más informales y juguetones. Pero en otros casos, se buscaba que los tipos se adaptaran al medio de lo que se quería expresar. Por ejemplo, si se está reproduciendo el diálogo de una entrevista (Q: *And Babies?* A: *And Babies*, fig. 11), se emplea un tipo que haga referencia visual al reportaje: un tipo formal, con patines, similar al resultado impreso de los periódicos. Dominan los tipos sin patines, de carácter más directo y contundente que los tipos con patines. En varios casos, también se da la elaboración de la tipografía conjunta con la imagen, teniendo como resultado tipos burdos, hechos rápidamente, sujetos a las limitaciones de la técnica empleada en cada caso. Sin embargo, estos tipos dotan de carácter rebelde a los carteles, ya que su mensaje implícito es la no conformación con una tipografía limpia y elegante, la tipografía del establecimiento y de la clase dominante.

En México, la tipografía va mucho por esta misma línea de empleo de tipos burdos, hechos a mano sobre la marcha específicamente para el cartel que se está diseñando. En la gran mayoría de los casos de cartel mexicano, la tipografía se incluye en la misma placa de linóleo en la que se elabora la imagen, o se traza a mano sobre los negativos de impresión serigráfica, por lo que se refuerza la presencia de tipografía de carácter artesanal. Como menciona Cuahutémoc Medina, ya previo al Movimiento del 68 dibujantes publicitarios y editores como Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Josep Renau, y Miguel Prieto manejaban esta concepción de la tipografía y del diseño, parecida a las aspiraciones de William Morris por renovar la presencia de la artesanía y el trabajo manual en la publicidad.¹¹⁵

¹¹⁵ *op. cit.*, p. 15

	Estados Unidos	México
Enunciado	Exhortativo.	Preferencia del enunciado exhortativo, con mayor presencia del enunciado valorativo.
Imagen	De enfatización, pero con uso constante de imágenes documentales.	Predominio casi absoluto de la imagen de enfatización.
Objeto o concepto	Guerra y/o violencia.	Libertad; violencia.
Soporte	Sin soportes explícitos ni recurrentes.	Dicotomías. Opuestos que se complementan o enfrentan.
Figura retórica	Ironía.	Metáfora.
Relación texto-imagen	Predominio de la afirmación.	Afirmación, con presencia de negaciones.
Elementos formales básicos	Empleo del tono.	Predominio del uso de contorno.
Relaciones en el plano	Movimiento.	Dirección.
Composición	Tensión.	Tensión.
Contraste/armonía	Contraste de tono.	Contraste de acento.

4.4 Influencia conceptual

Cabe aclarar que ni en el caso de la influencia conceptual ni formal, se está afirmando tajantemente que los elementos de coincidencia encontrados en ambas culturas son necesariamente el resultado de una influencia directa y, en algunos casos, ni siquiera resultado de influencia indirecta. Cabe la posibilidad de que las semejanzas no sean ejemplos de intercambios e incorporaciones de una cultura a otra, sino las expresiones de un paralelismo cultural, en el cual se llegaron a resultados parecidos, dado las semejanzas del momento político e histórico en ambos países. De esta manera, los siguientes puntos de intersección en cuanto a semejanzas en recursos visuales son solamente un estudio aproximado de las tendencias que pudieran conducir a puntos de influencia mucho más concretos.

Antropofagia

La antropofagia ha sido un concepto imprescindible en la historia de la comunicación mediante imágenes. El acto de comerse, alimentarse o nutrirse de otro ser humano tiene sus orígenes desde las épocas más remotas, desde la mitología griega hasta el Popol Vuh. Ha sido tratado por una gran cantidad de artistas, entre ellos Goya, con su pintura *Saturno devorando a sus hijos*, imagen reutilizada por los activistas estadounidenses en el cartel *Amerika is Devouring Its Children* (*Amerika se devora a sus hijos*, fig. 25). El consumo de un ser humano por otro tiene grandes implicaciones, tanto metafóricas como filosóficas. Implica la internalización de lo que se consume; es decir que lo ajeno se convierta en parte de lo propio en forma de nutrición para lograr crecimiento.

(fig. 25)

Belloli, *Amerika Is Devouring Its Children*, s/f

Metafóricamente, puede referirse a la extrema identificación o preservación del Otro dentro de uno mismo. La antropofagia también lleva consigo una serie de connotaciones extremadamente negativas, ya que se está hablando de un fenómeno que va *contra natura*. El consumo de otro ser humano habla de sadismo, del ejercicio de poder de uno sobre el otro, de la desvalorización de lo humano.

Cuando los europeos llegaron a las Américas, uno de los fenómenos que se presentaba como prueba fehaciente de la barbarie de los habitantes de las nuevas tierras era su canibalismo. En 1922 el brasileño Oswald de Andrade cambia completamente la concepción imperante de la antropofagia. En primera instancia, la asocia a una manera de entender los fenómenos culturales del continente, partiendo de la influencia imperante del modernismo europeo en Brasil. De Andrade habla de la antropofagia como una metáfora cultural que hace referencia al mito Tupi, del consumo del ser humano para digerir e incorporar las virtudes del Otro en uno mismo, llevándolo a la situación del arte brasileño a principios de siglo. Para de Andrade, el salvaje debe devorar la cultura extranjera, absorberla y digerirla para conformar su propia identidad cultural. A través de esta apropiación de la cultura ajena, transformada en energía creativa, comienza la nueva producción artística brasileña. Es un manifiesto artístico que habla en contra de la concepción eurocéntrica del mundo. La teoría antropofágica fue revitalizada alrededor de los años sesenta, dando como resultado expresiones antropofágicas en casi todos los ámbitos de producción artística brasileña.¹¹⁶

La antropofagia –sin relacionarla estrictamente con la concepción brasileña– se hace presente en varias imágenes del 68 como un recurso comunicativo interesante. Se utiliza, en la mayoría de los casos, para hacer crítica al consumo voraz de un sistema que

(fig. 26) *Ni represión ni derrota*, 1968



**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

¹¹⁶ <http://www.uib.no/mailman/public/elitcourse/2000-May/000037.html>

se alimenta de la carne de individuos. Tal es el caso del cartel mexicano *Ni represión ni derrota* (fig. 26), en el que se muestra un gran rostro de facciones calaverísticas portando un casco militar, comiendo una manzana en la que aparece el texto "ESTUDIANTE PUEBLO". En este cartel, se hace evidente el sentimiento de los activistas estudiantiles de ser devorados, metáfora elocuente para referirse a la incorporación forzada a un sistema de instituciones corruptas e hipócritas con las que ellos no están de acuerdo. El Estado mexicano devora a su juventud mediante la violencia y un régimen autoritario que depende de un órgano militar para mantener su estabilidad.

El concepto de antropofagia en este cartel mexicano tiene una expresión paralela en uno de los carteles estadounidenses más reconocidos de los años sesenta: *Eat (Come)*, (fig. 27) de Tomi Ungerer. En este cartel, se invierten los roles de quién consume y quién es consumido. En ello radica uno de los grandes aciertos del cartel. En la imagen, se está forzando a un personaje vietnamita a comerse la Estatua de la Libertad, símbolo por excelencia del "americanismo". En este caso, el sector marginado es quien consume -de manera forzada- los ideales y valores del sector dominante. Con elocuencia y destreza visual, este cartel habla de la manera en que el gobierno estadounidense impone sus valores de manera forzada a los demás pueblos del mundo, les guste o no.

Otro caso particularmente interesante del uso de la antropofagia como concepto es el cartel *End Bad Breath* (*Termina con el mal aliento*, fig. 28) de Seymour Chwast. En la imagen se observa al Tío Sam, con una guerra dentro de su boca abierta. Claramente ilustra el refrán estadounidense "You are what you eat" (Eres lo que comes). El autor del cartel denuncia a los Estados Unidos como una nación que subsiste y se alimenta de la violencia; por lo tanto, es una nación que es violencia. El texto exhorta "Terminemos con

(fig. 27) Ungerer, *Eat*, 1967(fig. 28) Chwast, *End Bad Breath*, 1968

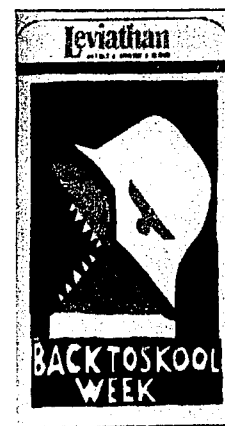
el mal aliento", es decir, invita a luchar contra ese sistema que depende de la violencia como alimento y cuyo resultado palpable es la guerra o el "mal aliento".

En la portada de la revista *Leviathan*, aparece otra imagen de antropofagia (fig. 29); esta vez se trata de antropofagia implícita. No se ve expresamente a ningún ser humano siendo tragado por la figura principal (de connotación totalitarista), pero la fuerza de la imagen reside en la inevitabilidad de este suceso. El texto que la acompaña ofrece un panorama todavía más desolador, ya que da la bienvenida al regreso a clases, en donde los estudiantes seguramente serán devorados por un sistema de enseñanza que más que educar, convierte a los jóvenes en hábiles técnicos.

Deconstrucción de la publicidad

El término "deconstrucción" nace de una serie de textos escritos por Jacques Derrida en 1967. En éstos, Derrida habla de la deconstrucción como un "protocolo de lectura que busca desentrañar los sentidos de un texto mediante la afirmación de que éste no tiene origen capaz de entregarle un significado único ni definitivo, debiéndose encontrar todos los posibles mediante un acto individual de acercamiento."¹¹⁷ Es decir, la deconstrucción provee una nueva manera de analizar textos, socavando las jerarquías tradicionales o estructuras. Según los deconstruccionistas, la manera rígida de hacer definiciones es típica de las ideologías, y mediante la deconstrucción se puede subvertir el proceso convencional de jerarquización.¹¹⁸ Quizá la definición de deconstrucción que mejor se acomoda a los resultados de este trabajo es la siguiente:

(fig. 29) *Back to School Week*, s/f



¹¹⁷ http://www.revistarealidad.cl/2001/n2/estudio_genero.htm

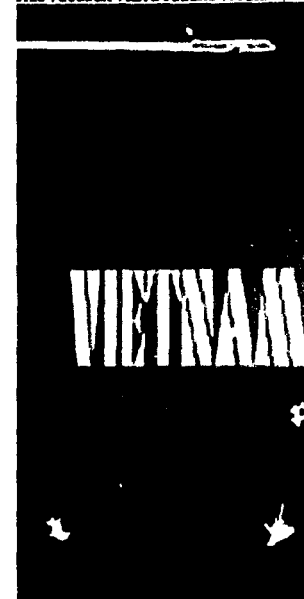
¹¹⁸ http://www.arts.monash.edu.au/spanish/lit_theory/decons.html

La deconstrucción es una corriente de estudio postestructuralista cuyo procedimiento de análisis consiste en introducirse en un sistema cualquiera para resquebrajarlo, operando con los propios principios del sistema, mediante la inversión de las jerarquías que se establecen en su interior. La existencia de todo centro que organiza una estructura ha sido cuestionada por Jacques Derrida y su visión de la estructura descentrada.¹¹⁹

Este recurso conceptual fue fundamental en la transmisión de mensajes durante el desarrollo del movimiento del 68 en México y del movimiento anti-guerra en Estados Unidos. Esta subversión de los elementos visuales publicitarios desde su interior –es decir, a partir de sus propias reglas conceptuales y formales– es, quizá, uno de los puntos más fuertes de la producción de cartel político en los sesenta y setenta. Permite la crítica sagaz de un sistema de valores, haciendo en la mente del espectador una asociación entre el mensaje publicitario, y la crítica hecha a este mensaje.

En Estados Unidos se encontraron dos excelentes ejemplos de la deconstrucción de imágenes publicitarias. Sin embargo, no es de extrañarse que existan más carteles que empleen este recurso. En el caso del cartel *This Vacation Visit Beautiful Vietnam* (Estas vacaciones visite el hermoso Vietnam, fig. 30), se hace uso de un juego sarcástico con los tradicionales *eslogans* turísticos, haciendo alusión al hecho de que los estadounidenses de clase media tienen la concepción de otros países del mundo sólo como sitios para vacacionar. La ironía en el mensaje se presenta cuando un texto tradicionalista se contrapone con una imagen crítica de unos soldados en combate. De esta manera, el autor del cartel hace evidente la realidad de una guerra, contradiciendo la imagen elaborada por los medios masivos para el consumo generalizado.

(fig. 30)

This Vacation Visit Beautiful Vietnam, s/f(fig. 31) *It's the Real Thing for SE Asia, s/f*

¹¹⁹ <http://200.10.68.58/bibvirtual/peruana/Revista/articulos/bethzabe.htm>

El cartel titulado *It's the Real Thing for S.E. Asia* (*Es lo auténtico para el sureste de Asia*, fig. 31) es un segundo ejemplo del uso de la deconstrucción dentro del cartel político estadounidense. Este cartel en particular es sumamente interesante, ya que funciona en varios niveles. En primer término, equipara la guerra química con una especie de invasión comercial. Es decir, en el cartel se hace parodia de un producto comercial al reemplazarlo con el Napalm, y al agregar el texto sumamente sarcástico. Con esto, el cartel nos está hablando de que la distancia entre uno y otro producto es mínima; que para efectos prácticos, funcionan como la misma cosa. En un segundo término, el cartel nos habla —como consecuencia de lo expuesto anteriormente— de los valores comercialistas del sistema predominante, y de su voluntad de hacer lo necesario para preservar el sistema vigente.

En México fue particularmente importante el uso de este recurso conceptual. Como menciona George Roque, la deconstrucción fue una de las herramientas más efectivas para hacer una crítica mordaz al sistema de gobierno mexicano:

Esto constituye en efecto otro de los logros de la gráfica del 68: la subversión del diseño gráfico oficial de las Olimpiadas, y la creación de símbolos cuya función era doble. Por un lado se trataba de burlarse paródicamente de la propaganda oficial, y más allá, del poder a través de los Juegos Olímpicos. Por el otro lado, se trataba de utilizar los símbolos creados específicamente para las Olimpiadas para desviar su significado, dándole otro que era de denuncia de la violencia y de la represión.¹²⁰

Un excelente ejemplo de esta deconstrucción es un cartel sin texto que representa a una paloma atravesada por una bayoneta (fig. 32). Este símbolo tiene antecedentes iconográficos que se remontan a la Segunda Guerra Mundial y a su uso por la LEAR, como se menciona en el capítulo anterior. No obstante, como aclara Roque, este símbolo llega a funcionar de manera autónoma dentro de la gráfica del movimiento estudiantil,

(fig. 32)



¹²⁰ op. cit. Roque, p. 148

funcionando como un contra-símbolo. Parte de un símbolo creado específicamente para las Olimpiadas, en el cual se representa una paloma en vuelo con un fondo de la estilización de una nube. Esta imagen se creó con el fin de simbolizar la comunicación y la publicidad dentro de la paz. Se retoma este símbolo por los estudiantes, para darle el significado diametralmente opuesto. La paloma se convierte en un símbolo de la represión y de la violencia. Utilizar los símbolos oficiales en contra del sistema tenía varias funciones importantes: denunciar la propaganda como tal, y combatirla desde sus propios planteamientos.¹²¹ Evidentemente este planteamiento visual fue de gran importancia para el movimiento estudiantil, ya que la paloma atravesada se emplea repetidamente.

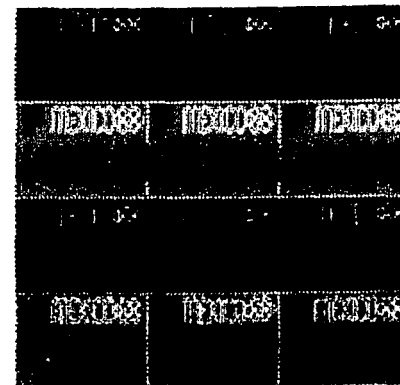
Este mismo objetivo se logra elocuentemente en la apropiación que se hace de los símbolos creados para representar cada uno de los deportes en las Olimpiadas (fig. 33). Los maestros y estudiantes de San Carlos retoman el estilo y la sintetización de estas imágenes, y los traducen a los eventos políticos del país. Así, en vez de ver un símbolo que representa un velero sobre ondas de agua, vemos un tanque sobre las mismas ondas; un remo se convierte en una bayoneta; en lugar del pie de un atleta, una bota militar, etc. Esta misma subversión de la imagen se da en el caso de los timbres postales y su contraparte estudiantil (figs. 34 y 35). Se retoma el empleo de la silueta y de la alternancia rítmica, elementos formales distintivos de los timbres olímpicos, para referirse a la violencia ejercida en contra de los estudiantes.

Un cartel que encuentra su paralelo en la producción de los activistas estadounidenses es *Hecho para México* (fig. 36). Este cartel es comparable a *It's the Real Thing for S.E. Asia*, ya que se trata el mismo tema bajo un recurso semejante. En este cartel se representa el escudo que se le colocaba a los productos para distinguir que

(fig. 33)



(fig. 34)



(fig. 35) Año de la lucha democrática, 1968



¹²¹ *ibid.*, p. 147-148

fueron "Hechos en México". Pero se juega con el texto y con la imagen, al cambiar la frase por "Hecho para México" y agregar al escudo una macana y una bayoneta. Se utiliza el sarcasmo para hablar del desacuerdo con los valores imperantes en la sociedad mexicana, asociando -de manera parecida al cartel estadounidense- la violencia con la conservación de una serie de valores materialistas y comercialistas.

La representación de los medios masivos

En ambos movimientos la lucha contra el establecimiento y el *status quo* implicaba necesariamente una lucha en contra del sistema de información que los mantiene. Tanto el movimiento estudiantil mexicano como el movimiento anti-guerra estadounidense denunciaban a los medios masivos que distorsionan la verdad -pregonando la difusión de información, cuando en realidad propician distorsiones para mantener andando el sistema establecido. En ambos casos, los medios masivos son percibidos como herramienta del sistema, que perpetúa lugares comunes y desacredita a la juventud como un peligro inminente debido a su rebeldía. Los medios masivos de información alimentan el miedo al cambio.

En México, se produjeron dos buenos ejemplos que hacen referencia a esta manipulación mediática. Uno de ellos, "*El ejército es para 'servir' al pueblo...*" (fig. 37), muestra la imagen de una pantalla de televisión sintetizada, en la que se presentan fragmentos de un discurso de Díaz Ordaz. Al pie de la pantalla se encuentra una figura femenina, espectadora del mensaje presentado a través de la televisión. Su actitud se muestra ambivalente, pudiendo hacer referencia a la asimilación de la población mexicana de dicho mensaje, o todo lo contrario: a la población como espectadora de una

(fig. 36) Hecho para México



(fig. 37)



gran mentira. Por su construcción visual, el cartel emite un claro mensaje crítico de la calidad de la información emitida por medios como la televisión, como una herramienta que conduce a la permanencia y el estatismo. En un segundo caso de cartel mexicano que toca el mismo tema, se hace un ataque mucho más directo a los medios de comunicación (fig. 38). En la imagen, se representa al locutor de noticias como un perro violento que habla ante varios micrófonos, acompañado por el texto "1968 Año de la prensa vendida". Una vez más, se utiliza la sintetización de la forma (un rectángulo de esquinas redondeadas) para hacer referencia al medio televisivo. De esta manera, gracias a un recurso sencillo, se habla del medio y de la opinión que se tiene en el movimiento estudiantil acerca de su función en la sociedad.

En Estados Unidos la lucha contra los medios de comunicación fue constante y de gran importancia, ya que a través de la televisión y los periódicos, el gobierno estadounidense hacía su propaganda a favor de la guerra en Vietnam. Gracias a la selección de información que sería difundida, se mandaba al pueblo de los Estados Unidos propaganda velada para ganar su apoyo incondicional. Esta es la temática principal del *collage* titulado *Techno Fascism* de 1970 (fig. 39). En él, se invita al espectador a presenciar la nueva era de los años setenta, en la que mediante la televisión se puede ser testigo de "la policía controlando al pueblo", "todo en un medio controlado por el Gobierno", "... más sutil que las tropas, más eficiente que la democracia, más barato que la libertad... rápido y fácil de instalar." En otro cartel estadounidense, *Vietnam: An Eastern Theater Production* (*Vietnam: una producción de teatro del este*, fig. 40), el diseñador David Nordhal se apropia del canon formal para los carteles de cine de la época con el fin de criticar la manera en la que se había manejado la guerra en los medios de comunicación: como si se tratara de una película de acción. En este cartel abundan los

(fig. 38)



sarcasmos. Por ejemplo: "VEA...atrocidades modernas a todo color [...] filmada en colores reales de tripas y sangre [...] precio de admisión: su hijo más impuestos".

4.5 Influencia formal

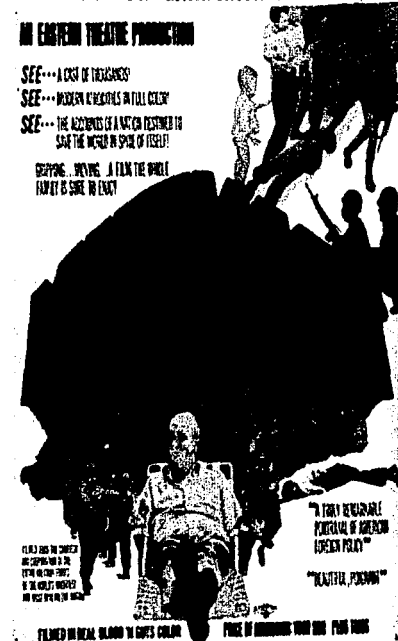
El cómic

La caricaturización como recurso propagandístico es usada frecuentemente, remontándose a las caricaturas de Daumier y Hogarth en el siglo XIX. Alcanzó uno de sus momentos cumbre en la producción de propaganda de la Primera y Segunda Guerras Mundiales. Sin embargo, en los años sesenta el uso de la caricaturización se adapta al fenómeno imperante de la cultura y el arte *pop*, en los que se retoman los medios de entretenimiento generalizados para caracterizar el sentir de una época, desembocando en el *boom* del cómic que se dio en Estados Unidos gracias al desarrollo de nuevos procesos de impresión, el surgimiento de nuevas figuras, además del nacimiento del cómic *underground*. Bajo la influencia de artistas del *pop* como Warhol y Lichstentein, el dibujo típico del cómic fue utilizado como medio, incluso incorporando el cómic en su nivel conceptual. Moscoso y Wilson se convirtieron en fuertes partícipes de elaboración de cómics en los años setenta, viéndolos como un medio de amplia difusión de ideas en presentación accesible. La importancia del cómic nació de su capacidad de hacer valoraciones y de expresárlas mediante dibujos y colores sumamente accesibles. En el aspecto puramente formal, el cómic se caracteriza por el empleo de una línea fluida que sintetiza a las figuras representadas, a su vez que inyecta dinamismo y movimiento. Se emplean colores planos, requerimiento del medio de impresión empleado, dando como resultado una síntesis en el plano volumétrico.

(fig. 39) *Techno Fascism, s/f*



(fig. 40) Nordahl,
Vietnam: An Eastern Theater Production, 1968



En varios carteles producidos por el movimiento estudiantil mexicano, se encuentra evidencia de la importancia dotada al cómic como medio formal que asistía en la denuncia a los personajes con los que se enfrentaban los estudiantes. Tal es el caso de *Good Bye Bat Man* (fig. 41), hecho ya en 1969, como una despedida al entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz. Se muestra al presidente como un villano de historieta, feroz pero igualmente risible. Sus rasgos son sumamente exagerados –otro recurso fundamental del cómic– para hacer énfasis en su calidad moral. Aunado a estas características, se puede leer el texto en inglés en el cual se despide al "hombre murciélago", chupa-sangre. El texto, pleno de sarcasmo, equipara al entonces presidente con el clásico héroe de los cómics, evidenciando el papel de héroe que decía asumir Díaz Ordaz, y exponiéndolo como ridículo en su pretensión. En esta imagen es notable el dominio que logró el dibujante en cuanto al empleo de la línea usada en el cómic, así como su acertada síntesis de la forma. Otro caso en el que encontramos rastros de la influencia del cómic dentro de la gráfica del 68 es el cartel *Exigimos deslinde de responsabilidades!* (fig. 42). De manera semejante al cartel mencionado previamente, el diseñador de este cartel muestra el perfil de Díaz Ordaz con los rasgos exagerados para reforzar la crítica que hacían los estudiantes hacia su persona. En este caso, sus rasgos son equiparados a los de un gorila, representación indispensable para la transmisión efectiva del mensaje, que como ya se mencionó previamente, busca equiparar la fuerza bruta del gobierno de Díaz Ordaz con la fuerza animal de un gorila.

Dibujo sintético, uso de silueta

Las tendencias publicitarias de los años sesenta eran novedosas y se distinguían por su uso de formas sintetizadas, fáciles de asimilar y recordar. Gracias a esta

(fig. 41) *Good-bye Batman*, 1968



simplificación de las formas, era más probable que las imágenes quedaran fijas en la memoria del espectador o consumidor. Asimismo, esta economía formal se traducía en economía en la reproducción de las imágenes, permitiendo una mayor difusión. Aunado al movimiento de psicodelia y a la síntesis de imágenes publicitaria, fue natural la integración del alto contraste a las imágenes de difusión masiva. Por primera vez se empleó el alto contraste de manera tan generalizada, tanto en Estados Unidos como en México. Ya había sido empleado por Vicente Rojo alrededor de 1955, mediante fotografía en alto contraste.¹²² Vicente Rojo, influencia innegable en el desarrollo posterior del diseño mexicano, también había conocido y admirado a los artistas *pop* de la época, como Jasper Johns y Robert Rauschenberg, reconocidos por su uso de fotografías periodísticas de alto contraste: "Por ejemplo, se publicaron por primera vez en México pinturas de mis admirados Tapies y Saura y, en otra ocasión, a los atrevidos (para la época y para Siempre) Rauschenberg, Jasper Johns y otros artistas pop".¹²³ Seguramente, de esta manera indirecta los activistas y artistas del 68 conocieron las tendencias formales del momento en Estados Unidos, además de estar inmersos en las imágenes publicitarias tradicionales, y las nuevas imágenes de los festivales de *rock and roll* y psicodelia estadounidense.

Estas tendencias publicitarias y artísticas se retomaron e integraron al cartel político del movimiento estudiantil mexicano, como se puede notar en los carteles *Desaparición del cuerpo de granaderos* y *El único diálogo público que hemos tenido* (fig. 43 y fig. 44). En el primero, claramente se representa el perfil de un gorila con casco de granadero. La imagen fue sintetizada y resumida de manera tan eficiente que no cabe duda lo que se pretende representar, a la vez que se logra una imagen fácilmente digerible y recordable. La efectividad de este cartel depende directamente de su

(fig. 42) *Exigimos deslinde de responsabilidades*

EXIGIMOS!

DESLINDE DE RESPONSABILIDADES



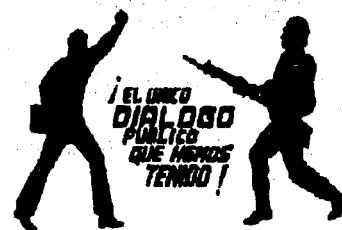
solución formal. De no haberse logrado una imagen tan simple y a su vez plena de significado, la imagen no hubiera funcionado en toda la magnitud intencionada. Se puede decir lo mismo de la segunda imagen mencionada. En ésta se representa la dinámica entre dos personajes, un estudiante y un soldado. Ambos son resueltos en silueta, con una composición muy afortunada que resalta la relación tensionada entre los dos. Al igual que en el primer cartel, la síntesis está bien lograda ya que deja perfectamente claro aquello de lo que se está hablando. De esta manera, el mensaje enviado logra su cometido al ser asimilado rápida y eficientemente. Es posible que este empleo repetido de la silueta por parte de los estudiantes del movimiento del 68 sea una respuesta a los logosímbolos creados para las Olimpiadas México 68. Uno de los objetivos principales en la elaboración de estos logosímbolos era lograr la síntesis de la imagen a tal grado que traspasara la barrera de los idiomas. De esta manera, no es venturado pensar que los estudiantes competían por espacios visuales dentro de la memoria colectiva, así empleando los mismos recursos formales que empleaba el sistema contra el cual luchaban.

En Estados Unidos encontramos la contraparte formal en el uso de siluetas y síntesis de figuras en carteles como *Great Society* y *Come to Detroit* (fig. 45 y fig. 46). Estos carteles se caracterizan –a diferencia de los carteles del movimiento del '68– por su uso del alto contraste y de la silueta como recursos para afirmar una retórica en la que se habla de situaciones extremas en las que el bien y el mal son tan contrastantes como el blanco y el negro. En estos casos, el alto contraste y la síntesis afirman el efecto dramático de las imágenes, dramatismo que encuentra su paralelo en la situación política y social del momento en los Estados Unidos.

(fig. 43) Desaparición del cuerpo de granaderos



(fig. 44) El único diálogo público que hemos tenido

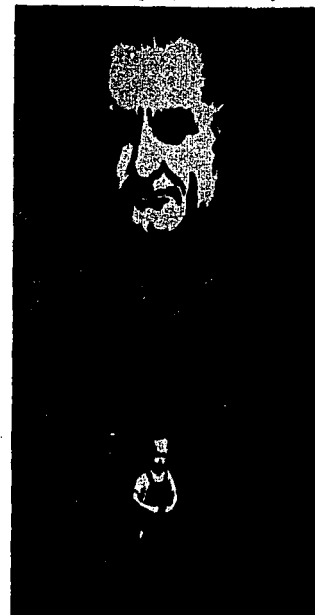


¹²² Vicente Rojo: *Cuarenta años de diseño gráfico*, 1990, p. 24

¹²³ *ibid.*, p. 35

Psicodelia

La psicodelia hizo presencia importante en las imágenes oficiales olímpicas, como se muestra en el cartel diseñado por Palladini titulado *Medusa* (fig. 47), hecho para una obra de teatro en el marco del Festival Internacional de Arte con motivo de las Olimpiadas México 1968. Cabe señalar que las imágenes psicodélicas generalmente eran empleadas para los eventos culturales durante las Olimpiadas, dándose expresiones formales bajo la influencia del *Art Nouveau*. La influencia formal de la psicodelia no pudo ser evitada por el diseño de la propaganda estudiantil. En *El diálogo debe ser público* (fig. 48) es evidente el gusto por las líneas onduladas y las formas orgánicas clásicas del *Art Nouveau*. Esta influencia evidentemente fue adaptada a la técnica empleada, y debe ser entendida desde el punto de vista del tiempo limitado que se tenía para fabricar las imágenes. En lo referente a la evidente influencia psicodélica, sobresale un caso muy particular de un cartel de un evento cultural del CNH para un concierto popular (fig. 49). Su tratamiento formal está completamente bajo la influencia de la psicodelia, por las mismas formas onduladas, que usadas en varias repeticiones, provocan un efecto de textura que es percibido en primer plano. Se distinguen los rasgos estilizados de un joven de perfil, y finalmente se remata la imagen con la textura de una masa de lo que se supone son jóvenes, textura que funciona gracias a una fotografía de alto contraste. Este cartel es el mejor ejemplo de la influencia formal que tuvo la gráfica estadounidense en México. Es fácilmente comparable con otros carteles de conciertos de rock estadounidenses, como sería *Big Brother and the Holding Company* de Victor Moscoso (fig. 50). Sin embargo, hay que recordar que fue elaborado para un evento cultural, y que la gran mayoría de los carteles mexicanos políticos son de una naturaleza muy diferente.

(fig. 45) *Great Society*, 1967(fig. 46) *Students for a Democratic Society*
Come to Detroit, 1968

4.6 Influencia metodológica

Como tal, la evidencia que se encuentra referente a la influencia metodológica es casi nula; al menos no existen textos o artículos que la confirmen. En general, se trabajaba colectivamente, más en el caso de la gráfica mexicana del 68. Su proceso metodológico de selección de imágenes y difusión de éstas respondía a los tiempos y funciones de la huelga. En términos muy generales, se escogían en las asambleas las consignas que se emplearían, ya sea para algún evento en particular o consignas de carácter general, y una vez aprobadas por mayoría, se comisionaban a los estudiantes y profesores de las escuelas de arte. Existía una segunda etapa en la cual los bocetos de las imágenes se aprobaban, una vez más en asamblea, quedando así sujeta la elaboración de las imágenes del movimiento al consenso. En cambio, las imágenes creadas para el movimiento anti-guerra en Estados Unidos nacieron de procesos más bien individuales, generalmente con la selección de temas que interesaran a un diseñador en particular, y con la solución propia de éste. En muchos casos también se trabajó en talleres o equipos, pero tampoco se ha hecho un estudio a profundidad sobre la metodología seguida en estos grupos, probablemente porque las estrategias de elaboración de imagen eran más bien espontáneas y en base a las necesidades del momento.

4.7 ¿Influencias inversas?

En todo caso, si las influencias del cartel estadounidense no son evidentes en la producción estudiantil del 68, con la excepción de algunos carteles aislados, sí hubo una gran influencia de la gráfica mexicana en el cartel político de los Estados Unidos en años

(fig. 47) Medusa, Palladini, 1968



(fig. 48) El diálogo debe ser público



anteriores y posteriores. Tal es el caso de los talleres de gráfica creados bajo el modelo del TGP alrededor de los años cuarenta:

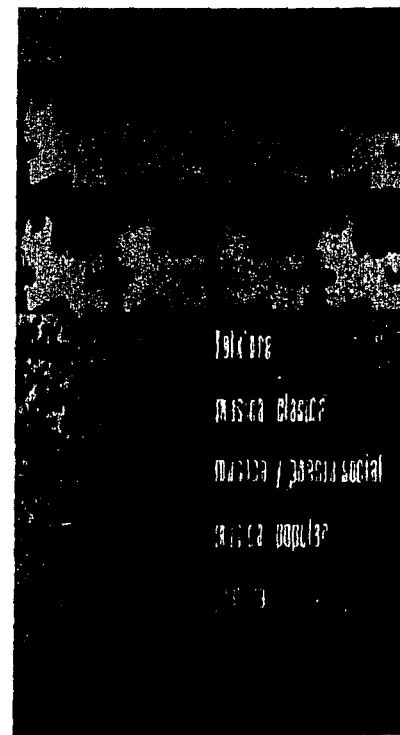
Después de su estancia en el TGP, Gloria y Jules Heller retornaron a Los Angeles y fundaron el Graphic Arts Workshop of Los Angeles. [...] 'Desde la visita de Pablo aquí han sucedido cosas maravillosas. Justo ayer tuvimos nuestro primer contacto real con el movimiento sindical. [...] Parece que la moral de los guardias de la huelga aumenta cuando tiene carteles que muestran algo nuevo e importante. La gente atiende más a los huelguistas y acude a conocer la causa de la huelga.'¹²⁴

También se encuentran rasgos de influencia en la amplia producción del arte chicano, que no niega sus raíces de influencia mexicana, y que tuvo un gran impacto en la conformación de la cultura visual *mainstream* estadounidense.

Hubo momentos de influencia más claros de Estados Unidos a México después del 68, como menciona Raquel Tibol en su texto *Gráficas y neo-gráficas en México*:

Otra fuente de influencias a principios de los setenta fue la gráfica chicana. En septiembre de 1972 se presentó en una Escuela Preparatoria Activa de las calles de Durango una exposición de carteles chicanos. La colección la había integrado el artista mexicano Arnulfo Aquino [activista del 68] en viajes que había hecho por California, Texas y Nuevo México, principalmente. De un total de 250 carteles que trajo de los Estados Unidos, Aquino eligió para la exposición unos 70 que describían con bastante elocuencia las preocupaciones que movían a las colectividades chicanas. En el acto de apertura, Aquino explicó la diferencia entre los talleres sostenidos por grupos politizados y los subvencionados por el gobierno. La diferencia de lo producido en unos y otros saltaba a la vista. En los subvencionados se hacían carteles de sentido "asistencial": prevenían contra las drogas, cultivaban los pintoresquismos, exaltaban la devoción religiosa, utilizaban en la composición los colores de la bandera mexicana, mezclaban a capricho los lugares comunes de la tradición mexicana. Gráficamente eran de una calidad incomparablemente más pobre que los realizados por los grupos de agitación. En éstos la temática era la lucha contra el imperialismo, la solidaridad con otros sectores discriminados, contra la guerra de Vietnam, de apoyo a los trabajadores que se habían internado ilegalmente, de asesoramiento jurídico, de exaltación a las

(fig. 49) Festival popular



¹²⁴ op. cit. Prignitz, p. 124

luchas libertarias dentro y fuera de los Estados Unidos, de condena al sistema carcelario norteamericano, de apoyo a los estudiantes reprimidos y a huelgas de trabajadores agrícolas o fabriles.

La solución plástica era elocuente y atractiva, pese a que sus productores no eran profesionales del cartel, aunque a veces algunos artistas aportaban diseños. Su mayor cualidad era la simpleza de medios y lo directo del mensaje con lemas como [...] *¡Acabar con el imperialismo es nuestra lucha! Contra la violencia reaccionaria la violencia revolucionaria, When Law is Murder Revolution is Order* [...]. Casi todos estaban impresos con técnica serigráfica.

Fue por entonces cuando comenzó en México la práctica (muy extendida en muchos países) de diseñar para reproducciones serigráficas sin intervención de quien firmaría las copias.¹²⁵

Gracias a esta evidencia de influencias posteriores al año 68, se puede establecer que aunque no existieron influencias tajantes durante el periodo de tiempo estudiado en este trabajo, es factible que el año 1968 fue un punto clave en la historia que dio la apertura para la asimilación e incorporación de influencias formales y conceptuales en la gráfica mexicana. Quizá se puede ubicar la mayor expresión de dicho intercambio visual en la gráfica producida durante la década de los setenta en México.

(fig. 50) Moscoso,
Big Brother and the Holding Company, 1968



¹²⁵ Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, 1987, p. 258-259

Conclusiones

Conclusiones

En este trabajo se hizo una aproximación a la definición de elementos de influencia extranjeros en el cartel del movimiento estudiantil del 68. Es muy importante aclarar que los elementos mencionados en el último capítulo pueden ser el resultado de una influencia directa y concienzuda, producto de los frecuentes intercambios entre cartelistas de cada país. Sin embargo, también pueden ser resultado de un paralelismo cultural que se dio gracias a la semejanza entre el momento histórico en ambos países. Ha sido imposible documentar casos precisos de incorporación de elementos visuales foráneos; sin embargo, existen las constancias de intercambios entre activistas de ambos países:

Muchos jóvenes, atrapados en la imposibilidad política de una gran mayoría de izquierda, simplemente han abandonado el país, emigrando al Canadá, México y otros lugares.¹²⁶

[...] el regreso de Kelsey [miembro prominente del movimiento hippie en San Francisco] de su autoexilio en México fue tratado con la misma seriedad que un mediano terremoto.¹²⁷

En cuanto al contacto con estudiantes mexicanos durante ese período, sé que estudiantes de la UNAM venían al Centro de Arte Chicano en Berkeley. Su objetivo era obtener apoyo dados los acontecimientos del momento en México (las Olimpiadas y las manifestaciones estudiantiles). Estoy hablando de Berkeley y el Área de la Bahía solamente.¹²⁸

Uno de los aspectos conceptuales más interesantes encontrado a lo largo de este análisis de imágenes ha sido el empleo de la deconstrucción publicitaria, ya que es testimonio de la naciente saturación mediática de imágenes publicitarias, así como testigo de los esfuerzos de los sectores contestatarios por rebatir dichas imágenes incorporándolas a su vocabulario visual. En ambos países, este recurso funcionó como

¹²⁶ Randall, *Los "hippies" expresión de una crisis*, 1978, p. 19

¹²⁷ *Ibid.*, p. 55

¹²⁸ Entrevista con Malaquías Montoya

una herramienta indispensable para hacer una crítica devastadora a las imágenes comerciales, y a lo que éstas representan dentro de un sistema de valores. Esta lucha dentro y entre las imágenes es un excelente ejemplo de la nueva visión de la función social de la imagen. El uso de la deconstrucción de los mensajes publicitarios seguía presente diez años después del 68, cuando se realizó la *Exposición Arte Luchas Populares en México* en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA). En el catálogo de dicha exposición, se presenta una instalación del Taller de Arte e Ideología, titulada *El mundial de fútbol 78*, presentada en el II Festival de la revista *Oposición*. En esta instalación se presenta una cancha de fútbol con las siluetas de dos figuras humanas, una atravesado por una bayoneta, otra con un balón encima. Al fondo, se distinguen más siluetas compuestas por un collage hecho de periódicos, y a los costados, un enorme símbolo de Televisa.¹²⁹ Al igual que los carteles mencionados en el último capítulo, esta obra hace crítica de un sistema, jugando con sus reglas y evidenciando la versión distorsionada de la realidad que ofrecen los medios masivos que sostienen a este sistema. Este tipo de deconstrucciones seguirá haciendo presencia en los medios que pretendan hacer una crítica a su entorno político y social. Estas expresiones son sintomáticas de lo que expresa Prieto Castillo:

La caracterización social del diseño de una época sólo puede lograrse a través de la caracterización de los procesos dominantes y alternativos, los cuáles en general no aparecen separados y en pugna absoluta, sino en una relación dinámica en la que los primeros tratan de eliminar o asimilar a los segundos, en tanto que éstos buscan caminos de expresión y de difusión.¹³⁰

En los años recientes, también existen ejemplos de este uso deconstructivo de la publicidad. Este es el caso de una serie de anuncios espectaculares presentados en los espacios de difusión del Gobierno de Distrito Federal durante el año 2000; *Soy totalmente de hierro* de Lorena Wolfier subvierte y recontextualiza la campaña *Soy*

¹²⁹ op. cit. Grupo MIRA, *Arte luchas en México*, p. 24

¹³⁰ op. cit. Castillo Prieto, p. 15

totalmente Palacio, invirtiendo completamente el mensaje enviado al sector femenino.¹³¹ Reproduce los elementos formales que caracterizan a la campaña del Palacio de Hierro, haciendo importantes cambios en el texto: "Cada vez hay más palacios. Por fortuna, no todas queremos ser princesas. Soy totalmente de hierro."

Quizá en el aspecto formal hubo mayor asimilación de la influencia estadounidense. Se encuentran frecuentemente rasgos provenientes del desarrollo de la imagen en Estados Unidos, como son el uso del cómic, la figura sintética y la incorporación del *Art Nouveau* a los carteles. Sin embargo, es fundamental hacer una aclaración en torno a la influencia dentro de este rubro. El caso aislado en el que se localiza, sin lugar a dudas, la influencia formal estadounidense de reinterpretación del *Art Nouveau* es aquél en que se hace referencia a un evento cultural (fig. 49). Esto habla de una flexibilidad para incorporar elementos extranjeros, pero sólo en el caso de eventos de cultura popular. Así, este cartel forma parte de un todo que constituye un modelo cultural, el cual en gran parte es directamente importado de los Estados Unidos. Cuando el mensaje que se propone comunicar es netamente político, la conformación formal de la imagen suele ser muy reacia a incorporar elementos foráneos.¹³² No es venturado afirmar que para tratar esta temática, se sigue un paradigma visual tendiente a la ejecución sobria de la transmisión del mensaje. Para ello, los grafistas y diseñadores del movimiento estudiantil recurren a las fórmulas formales de sus antecesores en la gráfica política. Es decir que, cuando se habla de cartel político contestatario, se sigue una tendencia formal nacional que hasta la fecha hace presencia en la propaganda de grupos como el EZLN, el PRD y otras organizaciones ciudadanas (fig. 51). Existe un ejemplo de cartel contemporáneo que definitivamente cuenta con rasgos formales de influencia estadounidense (fig. 52). No es coincidencia que este cartel tenga elementos

(fig. 51)



¹³¹ Villarreal, "Las trampas de la publicidad", *Curare*, 1999, p. 72-73

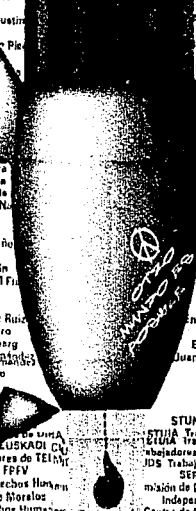
¹³² La posible excepción sería la incorporación de figuras en silueta, recurso formal que caracterizó al diseño olímpico, y que posteriormente fue empleado por los estudiantes en forma de parodia, y finalmente fue incorporado a la gráfica por ser un recurso formal que permite la lectura y asimilación rápidas.

incorporados del cartel de los años sesenta, ya que la temática anti-guerra del cartel es reforzada por su conformación formal. Dicho esto, hasta la fecha podemos encontrar ejemplos que hablan del legado del cartel estadounidense en México. Sin embargo, hasta ahora ésta no ha probado ser la tendencia imperante.

Es viable concluir que el cartel político mexicano ha seguido su desarrollo a lo largo de una línea *relativamente* autónoma con respecto a las influencias de otros países. En todos los momentos importantes de desarrollo del cartel político, han existido influencias extranjeras. Por ejemplo, después de la Revolución, los mensajes populares que se comenzaron a elaborar por parte del nuevo régimen recibieron influencia del Constructivismo y la Bauhaus europeos;¹³³ durante los momentos de mayor producción de la LEAR, y posteriormente el TCP, se hace evidente la influencia del cartel anti-fascista estadounidense y europeo; y las innovaciones en el diseño de Vicente Rojo deben mucho a la influencia del arte *Pop* estadounidense. Sin embargo, el cartel político mexicano forma parte de una tradición visual con paradigmas y temáticas marcadas, de carácter predominantemente nacionalista. Procura adoptar elementos de las artes populares y prehispánicas antes que incorporar elementos foráneos, ya sea por un rechazo tácito a las injerencias externas, o por ser agente activo en la búsqueda de recursos visuales que funcionen dentro de una cultura determinada. En este sentido, el cartel político mexicano tradicionalmente combate "los mensajes dominantes [que] tienen como función fortalecer la concepción mágico-pesimista de los explotados respecto de la situación en que viven".¹³⁴ Quizá la función principal del cartel político mexicano sea mantener y fomentar una cultura visual coherente con la retórica política del momento, ya sea que se trate de la retórica estudiantil de expresión tanto ideológica como visual, o de la retórica actual de la izquierda que lucha contra un sistema mundial que globaliza y homogeneiza.

(fig. 52)

CONTRA LA GUERRA



PARTICIPAN:
 Enrique Dusael
 Alfredo López Austin
 Hugo Zemelman
 Rosario Ibarra
 Carlos Farías
 Luis González
 Ana Esther Cedeño
 Gilberto López
 Barbara Zamora
 Jorge Turiansky
 Blanca Petri
 Luis De la Peña
 Pato Iancovich
 Gladys Louza
 Víctor Flores Olea
 Santiago López de
 Gilberto Aceves Navarro
 Julieta Eguíola
 Bruno Bichard
 Guillermo Villalón
 Rita Guerrero
 Nani Álvarez Garín
 Rafael Barajas "El Flaco"
 Sergio Rodríguez
 Ana Colchero
 Enrique González Ruiz
 Ma. Esther Navarrete
 Enrique Rajchenberg
 Juan de Dios Hernández
 Guillermo Rísheo
 Edur Velasco
 Roberto Sosa
 Tito Viscoselli
STUNAM SIN
 TRABAJADORES DE DINA
 TRABAJADORES DE LUSKADI CUY
 GUDS TRABAJADORES DE TELMEX
 SERAPAZ FZLN FFPV
 Compañías de Derechos Humanos
 Centro de Derechos Humanos
 Miguel Agustín Pro
 Familia Franciscana Internacional

PARTICIPAN:
 Enrique Dusael
 Alfredo López Austin
 Hugo Zemelman
 Rosario Ibarra
 Carlos Farías
 Luis González
 Ana Esther Cedeño
 Gilberto López
 Barbara Zamora
 Jorge Turiansky
 Blanca Petri
 Luis De la Peña
 Pato Iancovich
 Gladys Louza
 Víctor Flores Olea
 López de Medrano
 Acoves Navarro
 Julieta Eguíola
 Bruno Bichard
 Guillermo Villalón
 Rita Guerrero
 Nani Álvarez Garín
 Rafael Barajas "El Flaco"
 Sergio Rodríguez
 Ana Colchero
 Enrique González Ruiz
 Ma. Esther Navarrete
 Enrique Rajchenberg
 Juan de Dios Hernández
 Guillermo Rísheo
 Edur Velasco
 Roberto Sosa
 Tito Viscoselli
STUNAM SIN
 TRABAJADORES DE DINA
 TRABAJADORES DE LUSKADI CUY
 GUDS TRABAJADORES DE TELMEX
 SERAPAZ FZLN FFPV
 Compañías de Derechos Humanos
 Centro de Derechos Humanos
 Miguel Agustín Pro
 Familia Franciscana Internacional

HOYES

TODAS LAS

JUEVES 6 DE NOVIEMBRE 12:00 HRS.

CIUDAD UNIVERSITARIA

REKARDAD DE RETORNA, FIESTA A LA IDENTIDAD

MÚSICA DE:
REAL DE CATÓRCE

MÚSICA DE:
REAL DE CATÓRCE

¹³³ *op. cit.* Medina, p. 6

¹³⁴ *op. cit.* Prieto Castillo, p. 13

Bibliografia

Bibliografía

- "A 10 años del 68", *Revista de la Universidad de México*. Diciembre 78-enero 79,
Vol. XXXIII, Num. 4 y 5, México.
- Álvarez Garín, Raúl. "Los sucesos de Tlatelolco," *La estela de Tlatelolco*.
(México: Grijalbo, 1998)
- Aranda, Jesús. "En Tlatelolco, 200 muertos: informes confidenciales en E. U." *La Jornada*, 27 de
septiembre de 1998.
- Barnicoat, John. *Los carteles, su historia y lenguaje*.
(Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972)
- Chomsky, Noam. *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*.
(New York: Seven Stories Press, 1997)
- Clark, Toby. *Art and Propaganda in the 20th Century*.
(New York: Abrams Inc., 1998)
- Cortés Juárez, Erasto. *El grabado contemporáneo, 1922-1950*.
(México: Ediciones Mexicanas, 1951)
- Diseño mexicano: industrial y gráfico*. Ed. Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de
México, A. C.
(México: Grupo Editorial Iberoamérica, 1991)
- Dondis, Donis A. *Sintaxis de la imagen*.
(Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982)

Ehrenberg, Felipe. "El nuevo mural es dos carta", *Plural* #12, México, Septiembre de 1977.

"El gobierno de Gustavo Díaz Ordaz," *Enciclopedia de México 2000*, Ediciones Credimar, 2000, tomo I, p. 521-524.

Gallo, Max. *The Poster in History*.
(Verona: Arnaldo Mondadori Editore, 1989)

Grupo MIRA. *La gráfica del 68 -Homenaje al Movimiento Estudiantil*.
(México: UNAM, Sentido Contrario, Ediciones Zurda, UvyD19 y ACADI, 1981)

Grupo MIRA. *Arte. Luchas populares en México*.
(México: UNAM, 1978)

Guzmán, Miguel Ángel, edición. *Zurda -A 20 años del '68*. Vol. 1, Num. 4.
(México: Equipo Editor, S. C., 1988)

www.uib.no/mailman/public/elitcourse/2000-May/000037.html

www.revistarealidad.cl/2001/n2/estudio-genero.htm

www.arts.monash.edu.au/spanish/lit_theory/decons.html

<http://200.10.68.58/bibvirtual/peruana/Revista/articulos/belhzabe.htm>

Lauer, David A. *Design Basics*.
(EEUU: Harcourt Brace, 2000)

Luna Arroyo, Antonio. "Las artes plásticas," *México: cincuenta años de Revolución*.
(México: Fondo de Cultura Económico, 1963)

Manrique, Jorge Alberto. "¿Identidad o modernidad?," *América Latina en sus artes*, Damián Bayón relator.
(México: Siglo XXI Editores, 1994)

Martin, Susan, et al. *Decade of Protest*.
(California: Smart Art Press, 1996)

Medina, Cuahutémoc. *El diseño antes del diseño*.
(México: CONACULTA/INBA, 1990)

"México, History of." *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica Inc., 1982, tomo XII, p. 79.

Muller, Mary Lee. "Iconology of Dissent." *Imagery of Dissent*.
(Wisconsin: University of Wisconsin, 1989)

Murillo, José Antonio. *José Guadalupe Posada*.
(México: SEP, 1963)

Pernau, José. *Historia mundial desde 1939*, p. 83-87.
(Barcelona: Salvat Editores, 1973)

"Poster," *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica Inc., 1982, tomo VIII, p. 153.

Prignitz, Helga. *El Taller de la Gráfica Popular en México, 1937-1977*.
(México: INBA, 1992)

Prieto Castillo, Daniel. *Diseño y comunicación*.
(México: UAM-X, 1982)

Randall, Margaret. *Los "hippies", expresión de una crisis*.
(México: Siglo Veintiuno Editores, 1975)

Riding, Alan. *Vecinos distantes*.
(México: Joaquín Mortiz/Planteta, 1985)

Rodríguez Prampolini, Ida. "Hacia un arte integrado en las luchas populares", *Plural* #12,
México, Septiembre de 1977.

Roque, George. "Aproximaciones argumentativas a la gráfica del 68 en México", *Curare*,
Num. 10, primavera de 1997, p. 141-166. México.

Ross, John. *The Annexation of Mexico: from the Aztecs to the I.M.F.*
(Maine: Common Courage Press, 1998)

Rossmann, Michael. "Speak - You Have the Tools: Social Serigraphy in the Bay Area."
(recopilación de textos elaborada por el Prof. Malaquías Montoya para su curso
Survey of Chicano Art, CHI 99 en la Universidad de California en Davis)

Tapia, Alejandro. *De la retórica a la imagen*.
(México: UAM-X, 1991)

Thau Heyman, Therese. *Posters American Style*.
(New York: Abrams Perspective, 1997)

Thomson, James C. "How Could Vietnam Happen?—An Autopsy." *The Atlantic Monthly*,
April 1968, Vol. 221, No. 4.

Tibol, Raquel. *Gráficas y neo-gráficas en México*.
(México: SEP/UNAM, 1987)

Vicente Rojo: *Cuarenta años de diseño gráfico*.
(México: Ediciones ERA, 1990)

Villarreal, Rogelio. "Las trampas de la publicidad", *Curare* Num. 15, julio-diciembre 1999,
p. 72-73, México.

Wells, Tom. *The War Within: America's Battle over Vietnam*.
(Berkeley: University of California Press, 1994)

Glosario

Glosario

Abstraccionismo Movimiento cuyo fin es representar las imágenes en su forma esencial o simplificada de acuerdo al concepto que se pretende comunicar.

Abstracto Representación visual que es el resultado de un proceso de simplificación o distorsión con el fin de comunicar la esencia de una forma o un concepto.

Art Decó Estilo decorativo popular en los años veinte, caracterizado por el uso de patrones geométricos; respuesta a la producción masiva de comienzos del siglo XX.

Art Nouveau Movimiento artístico europeo característico del principio del siglo XX que incorpora formas orgánicas y del arte antiguo a sus representaciones.

Caricatura Dibujo o personificación satírica o grotesca de una persona o cosa.

Collage Obra creada mediante el ensamblaje de una variedad de materiales sobre una superficie bidimensional.

Cómic Secuencia de representaciones gráficas acompañadas de un texto que relatan una acción o historia.

Contenido Una idea entendida a través de la obra que involucra la información que el artista quiere comunicar al espectador.

Contexto Conjunto de circunstancias en que se sitúa un hecho. En el caso de las representaciones visuales, los hechos y sucesos que rodean su creación, o que enriquecen su comunicación.

Contorno Conjunto de líneas que limitan una figura o composición.

Dadaísmo Movimiento iniciado por un grupo de artistas en 1916, enfrentados a lo absurdo de su época y resueltos a poner en tela de juicio los modos de expresión tradicionales.

Espectador Aquél que mira algo con atención. Receptor de una imagen.

Estilo Manera peculiar de ejecutar una obra, propia de un artista, un género una época o un país.

Expresionismo Estilo artístico que brinda más importancia a la emoción transmitida que a la percepción realista. Se caracteriza por la exageración y distorsión de los objetos representados.

Figura Forma positiva que se distingue del fondo (o espacio negativo).

Fondo Campo de una obra sobre la que se destaca la figura principal.

Fotomontaje Unión o combinación de imágenes fotográficas.

Forma Aspecto visual de una composición o estructura; la obra como unidad.

Gráfica Formas dibujadas o pintadas en una superficie. Usado para referirse a la producción de estampa.

Iconografía Estudio descriptivo de las diferentes representaciones figuradas de un mismo sujeto.

Ilustración imagen creada para clarificar o acompañar a un texto.

Jugendstil Movimiento equivalente al *Art Nouveau* en Alemania a principios del siglo XX.

Litografía Arte de representar por impresión los dibujos trazados con tinta o lápiz graso sobre una piedra caliza. Estampa impresa siguiendo el método mencionado.

Naturalismo Representación de imágenes, formas y proporciones como son vistas en la naturaleza con la ilusión de volumen y espacio tridimensional.

Offset Proceso de impresión indirecta por medio de una mantilla de caucho que toma la tinta aplicada a la plancha y la transfiere a su vez al papel.

Orgánico (línea) Línea que imita los movimientos de los elementos encontrados en la naturaleza.

Plano Superficie formada por puntos situados a un mismo nivel.

Protocartel Antecedente inmediato a los carteles en forma.

Realismo Forma artística basada en la reproducción fiel de apariencias con fidelidad a la percepción visual. Movimiento artístico de fines del siglo XIX cuyo fin era representar la realidad como tal, y no en su forma idealizada.

Retórica Conjunto de procedimientos y técnicas que permiten expresarse correctamente con elocuencia.

Rótulo Cartel anunciador o indicador.

Serigrafía Proceso de impresión mediante una pantalla o tamiz.

Simbolismo Movimiento literario y artístico aparecido en la segunda mitad del siglo XIX como reacción contra el naturalismo.

Símbolo Signo figurativo que representa algo abstracto que es la imagen de una cosa.

Texto Conjunto de palabras que componen un documento; un escrito original.

Tipografía Cada una de las diversas variedades de letra de imprenta. Estudio del diseño de tipos.

Apéndice 1

Apéndice 2

Nombre del cartel	Tipo de enunciado	Tipo de imagen	Objeto o concepto	Soporte	Figura retórica	Relación texto-imagen
Estados Unidos						
<i>American Flag</i>	cita	de enfatización	EEUU-fascismo	bandera de EEUU	alusión, ironía	afirmación
<i>Chanel</i>	indicativo	documental	anti-comercialismo	mundo de la moda	ironía	afirmación
<i>Come to Detroit</i>	exhortativo	de enfatización	manifestación	grupos organizados	alusión	afirmación
<i>Eat</i>	exhortativo	de enfatización	imposición	vietnamita	metáfora	afirmación
<i>End Bad Breath</i>	exhortativo	de enfatización	fin a la guerra	el tío Sam	metáfora	negación
<i>Fuck the Draft</i>	valorativo	documental	no al reclutamiento	sector juvenil	hipérbole	afirmación
<i>Girls Say Yes</i>	indicativo	documental	no al reclutamiento	mujeres, lo cotidiano	alusión	afirmación
<i>Great Society</i>	valorativo	de enfatización	sociedad/sistema	víctimas vietnamitas	ironía	negación
<i>Help End Demonstrations</i>	exhortativo	documental	fin a la guerra	sectores sociales	ironía	negación
<i>It's the Real Thing</i>	indicativo	de enfatización	napalm/coca-cola	sin soporte explícito	sinonimia	afirmación
<i>I Want Out</i>	valorativo	de enfatización	efectos de la guerra	sin soporte explícito	ironía	afirmación
<i>Make Love Not War</i>	exhortativo	de enfatización	amor/guerra	sin soporte explícito	ritmo, metáfora	afirmación
<i>No More Hiroshimas</i>	exhortativo	de enfatización	la paz	entorno de op art	abismo, gradación	negación
<i>Now</i>	exhortativo	de enfatización	activismo	sector negro	alusión	afirmación
<i>Q And Babies? A And Babies</i>	indicativo	documental	genocidio	campo	acumulación	afirmación
<i>Resist</i>	exhortativo	de enfatización	resistencia	sin soporte explícito	sinécdoque	afirmación
<i>The Silent Majority</i>	indicativo	documental	muerte masiva	cementerio	alusión, ironía	afirmación
<i>This Vacation...</i>	exhortativo	de enfatización	turismo	soldados, violencia	ironía	afirmación
<i>U. S. Imperialism</i>	exhortativo	de enfatización	imperialismo	bayonetas	metáfora	afirmación
<i>Viet Nam Azlan</i>	exhortativo	de enfatización	identificación, lucha	puños unidos	comparación	afirmación
<i>Vietnam, An Eastern...</i>	indicativo	de enfatización	guerra/Hollywood	soldados, presidente	ironía	afirmación
<i>Vietnam, Laos, Cambodia</i>	indicativo	de enfatización	nacionalismo	águila de EEUU	metáfora	afirmación
<i>Would You Burn a Child?</i>	interrogativo	documental	violencia	lo inmediato-lo lejano	comparación	afirmación
TOTAL: 22	11 exhortativos	16 de enfatización	7 guerra	4 sin soporte explícito	8 ironía	19 afirmación

Nombre del cartel	Tipo de enunciado	Tipo de imagen	Objeto o concepto	Soporte	Figura retórica	Relación texto-imagen
México						
<i>¡El único diálogo público...!</i>	valorativo	de enfatización	violencia	soldado/estudiante	antítesis	afirmación
<i>¡Libertad de expresión!</i>	exhortativo	de enfatización	libertad de expresión	rostro encadenado	metáfora	negación
<i>¡Libertad!</i>	exhortativo	de enfatización	libertad	retrato, barrotes	metáfora	afirmación
<i>1968 Año de la prensa vendida</i>	valorativo	de enfatización	medios masivos	perro/televisión	metáfora	afirmación
<i>Desaparición del cuerpo de...</i>	exhortativo	de enfatización	no a granaderos	perfil gorila	metáfora	negación
<i>Diálogo público</i>	exhortativo	de enfatización	diálogo público	perfiles, paloma	metáfora	afirmación
<i>Dictadura ¡NO!</i>	exhortativo	de enfatización	democracia	cara/soldado	sinécdoque	negación
<i>Esta es la razón...</i>	valorativo	de enfatización	abuso de poder	???	oximoron	afirmación
<i>El diálogo debe ser público</i>	valorativo	de enfatización	diálogo público	vida/muerte	antítesis	afirmación
<i>Este diálogo no lo entendemos</i>	valorativo	de enfatización	abuso de poder	tanque	hipérbole	negación
<i>Exigimos!</i>	exhortativo	de enfatización	deslinde de responsabilidades	perfil Díaz Ordaz	metáfora	afirmación
<i>Festival popular</i>	indicativo	de enfatización	acto masivo	perfil de estudiante	acumulación	afirmación
<i>Good Bye Bat Man</i>	valorativo	de enfatización	Días Ordaz	caricaturización	hipérbole	afirmación
<i>Hecho para México</i>	indicativo	de enfatización	violencia	macana, bayoneta	metáfora	afirmación
<i>Libertad presos políticos 1</i>	exhortativo	de enfatización	libertad	llaves	alusión	afirmación
<i>Libertad presos políticos 2</i>	exhortativo	de enfatización	libertad	mano fragmentada	sinécdoque	afirmación
<i>Libertad presos políticos 3</i>	exhortativo	símbolo	libertad	"V" sobre barrotes	oximoron	afirmación
<i>Ni un minuto más de...</i>	valorativo	de enfatización	violencia/denuncia	puño/tanque	metáfora	afirmación
<i>No más agresión</i>	exhortativo	de enfatización	violencia	soldado/estudiante	antítesis	negación
<i>Por qué represión...</i>	interrogativo	de enfatización	represión	cara/bayoneta	alusión	negación
<i>Presos políticos ¡libertad!</i>	exhortativo	de enfatización	libertad	huella digital	alusión	afirmación
<i>Pueblo de México</i>	indicativo	documental	violencia	soldado/estudiante	antítesis	afirmación
<i>sin título</i>	sin texto	de enfatización	violencia	paloma olímpica	metáfora	no existe
<i>Unidad contra la agresión</i>	exhortativo	de enfatización	unidad	puño/bayonetas	metáfora	afirmación
TOTAL: 24	12 exhortativos	22 de enfatización	5 libertad 5 violencia	9 dicotomías	10 metáfora	17 afirmación

Nombre del cartel	Elementos formales básicos	Relaciones del plano	Composición	Contraste/armoría
Estados Unidos				
<i>American Flag</i>	línea (real)	dirección	tensión	contraste de contorno
<i>Chanel</i>	tono	escala	aguzamiento	contraste de tono
<i>Come to Detroit</i>	contorno	movimiento	aguzamiento	contraste de tono
<i>Eat</i>	color	dirección	tensión	contraste de color
<i>End Bad Breath</i>	color	dirección	aguzamiento	contraste de color
<i>Fuck the Draft</i>	tono	dimensión	aguzamiento	contraste de acento
<i>Girls Say Yes</i>	tono	dirección	equilibrio	armoría
<i>Great Society</i>	tono	escala	aguzamiento	contraste de tono
<i>Help End Demonstrations</i>	tono	movimiento	nivelación	contraste de tono
<i>It's the Real Thing</i>	contorno	movimiento	tensión	contraste de tono
<i>I Want Out</i>	tono	dirección	tensión	contraste de acento
<i>Make Love Not War</i>	contorno	movimiento	equilibrio	armoría
<i>No More Hiroshimas</i>	línea (real)	movimiento	tensión	contraste de color
<i>Now</i>	tono	dirección	tensión	contraste de acento
<i>Q And Babies? A And Babies</i>	color	movimiento	ángulo inferior izquierdo	contraste de color
<i>Resist</i>	contorno	movimiento	aguzamiento	contraste de color
<i>The Silent Majority</i>	línea (virtual)	dimensión	equilibrio	armoría
<i>This Vacation...</i>	línea (virtual)	movimiento	tensión	contraste de color
<i>U. S. Imperialism</i>	línea (virtual)	movimiento	tensión	contraste de tono
<i>Viet Nam Aztlan</i>	contorno	dirección	tensión	contraste de color
<i>Vietnam, An Eastern...</i>	color	escala	tensión	contraste de color
<i>Vietnam, Laos, Cambodia</i>	contorno	escala	simetría	contraste de tono
<i>Would You Burn a Child?</i>	tono	movimiento	aguzamiento	contraste de tono
TOTAL: 22	8	10	10	8
	tono	movimiento	tensión	contraste de tono

Nombre del cartel	Elementos formales básicos	Relaciones del plano	Composición	Contraste/armoría
México				
<i>¡El único diálogo público...!</i>	contorno	movimiento	tensión	contraste de acento
<i>¡Libertad de expresión!</i>	textura	dirección	aguzamiento	contraste de tono
<i>¡Libertad!</i>	contorno	movimiento	tensión	contraste de tono
<i>1968 Año de la prensa vendida</i>	textura	escala	aguzamiento	contraste de tono
<i>Desaparición del cuerpo de...</i>	contorno	dirección	aguzamiento	contraste de contorno
<i>Diálogo público</i>	contorno	movimiento	aguzamiento	contraste de acento
<i>Dictadura ¡NO!</i>	contorno	escala	tensión	contraste de escala
<i>Esta es la razón...</i>	contorno	escala	tensión	contraste de escala
<i>El diálogo debe ser público</i>	contorno	movimiento	aguzamiento	contraste de contorno
<i>Este diálogo no lo entendemos</i>	contorno	escala	tensión	contraste de escala
<i>Exigimos!</i>	contorno	escala	aguzamiento	contraste de contorno
<i>Festival popular</i>	contorno	movimiento	nivelación	contraste de contorno
<i>Good Bye Bat Man</i>	contorno	dirección	aguzamiento	contraste de contorno
<i>Hecho para México</i>	contorno	dirección	aguzamiento	contraste de contorno
<i>Libertad presos políticos 1</i>	contorno	dirección	equilibrio	armonía
<i>Libertad presos políticos 2</i>	contorno	dirección	tensión	contraste de acento
<i>Libertad presos políticos 3</i>	contorno	escala	aguzamiento	contraste de escala
<i>Ni un minuto más de...</i>	contorno	escala	tensión	contraste de acento
<i>No más agresión</i>	contorno	escala	tensión	contraste de contorno
<i>Por qué represión...</i>	contorno	dirección	tensión	contraste de acento
<i>Presos políticos ¡libertad!</i>	contorno	movimiento	equilibrio	armonía
<i>Pueblo de México</i>	línea (virtual)	dirección	ángulo inferior izquierdo	contraste de acento
<i>sin título</i>	línea (virtual)	dirección	tensión	contraste de acento
<i>Unidad contra la agresión</i>	contorno	movimiento	tensión	contraste de acento
TOTAL: 24	20	9	11	8
	contorno	dirección	tensión	contraste de acento