



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

**Reiteraciones y formas arquetípicas. La gráfica de protesta en
Puebla 1970-2020**

TESIS

PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTA

Lic. Sara Lucía Sánchez Castro

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Alberto López Cuenca

COMITÉ TUTORIAL

Dra. Isabel Fraile Martín

Dr. Jesús Márquez Carrillo

PUEBLA, PUE. ABRIL, 2025

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a mis padres por todo lo han hecho por mí. Soy lo que soy gracias a su cariño, esfuerzos y sacrificios y siempre les estaré agradecida.

A mi familia, los que están y los que ya partieron, por su apoyo y cuidado en todo momento.

Al Dr. Cuenca, por su guía, dedicación y paciencia.

A la Dra. Fraile y el Dr. Márquez, por sus revisiones y comentarios que enriquecieron esta tesis.

A la MEyA, por darme la oportunidad de formarme dentro de su programa académico. Mención especial a Helina, por todo su apoyo, dedicación y amabilidad.

A mis compañeros de generación de la MEyA. Gracias por su amistad, cariño y acompañamiento. Me voy de la maestría con grandes recuerdos y amistades que me enseñaron más de lo que pude imaginar.

A mis amigas, por ser mi red de apoyo durante tanto tiempo.

Finalmente, agradezco a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación, por otorgarnos becas que permiten consolidar y profundizar nuestra formación académica. De igual manera, agradezco a la clase trabajadora, puesto que este apoyo económico es resultado de su labor.

Índice

Introducción

	5
Primer Capítulo: El cartel y el cartel de protesta a nivel internacional y nacional	15
El cartel moderno: sentido social	16
Cartel social y de protesta Los inicios	18
Cartel bélico de la Primera y Segunda Guerra Mundial	19
El cartel y las vanguardias	27
El cartel contestatario en las décadas de 1960 y 1970	35
El cartel de la década de 1980	49
El cartel de la década de 1990 y el nuevo milenio	52
El cartel como discurso multimodal: Un análisis desde la semiótica social	58
Discurso	60
Diseño	65
Producción y distribución	67
Segundo Capítulo: ¿Cómo emplazar las imágenes recurrentes? La imagen sobreviviente, la sublevación y el psicoanálisis	71
Una nueva teoría de la imagen: La imagen sobreviviente	75
La imagen desde el psicoanálisis: revolución estética, imagen como pensamiento y arquetipo	79
Sobre la pesadez de los tiempos y la necesidad de sublevarse ante ellos	92
Afinidades entre sublevación y sublimación	96
La imagen sublevada	101
Tercer capítulo: Las imágenes de la protesta social como resultado de la sublimación-sublevación y la repetición como fórmulas de expresión y arquetipos. El caso del cartel y la gráfica de protesta en Puebla, 1970-2020	108
Carteles de protesta en Puebla. Una interpretación desde el acto de sublimación-sublevación y reflexión de presencia de fórmulas del pathos y arquetipos	109
Lucha universitaria	110
Juventud e insurgencia	123
Retratos	138
Represión	150
Animalización y caricatura	157
Conclusión	168

Créditos de imágenes	171
Bibliografía	181

Introducción

Conforme estudiamos producciones artísticas, nuestra experiencia construye una memoria visual gracias a la cual identificamos ciertas características similares entre distintas obras de contextos particulares. Este hecho resulta revelador, pues nos coloca frente a la necesidad de entender cómo se dan elementos o motivos reiterativos en las producciones artísticas en distinto tiempo y espacio. ¿Cómo perduran? ¿Qué sentidos producen con cada aparición? ¿Cómo llegan las personas a ellos? Nos parece aún más intrigante considerar que este fenómeno puede ir más allá de las nociones técnicas de la Historia del arte, como los estilos, las tendencias o los movimientos. Por ello, en este trabajo, nos propusimos analizar la manera como las similitudes presentes en el arte refieren a un carácter vivencial que exige el recuerdo o la remembranza de experiencias, eventos y sentimientos pasados a través de la reiteración. De manera específica, centramos nuestra atención en el fenómeno del cartel de protesta al tratarse de una producción que además de contar con una naturaleza de lucha, colectividad, anonimato y fugacidad, se caracteriza por representar elementos visuales de rápida comunicación que, en muchos casos, recuperan elementos presentes en discursos previos tanto de la denominada “alta cultura” como de la “cultura popular” que forman parte de la memoria y la experiencia colectivas, aunque resignificados en los diferentes contextos históricos. ¿Cómo entender la repetición de la imagen en coyunturas tan frágiles y volátiles?

Sabemos que el estudio de las similitudes en elementos y motivos dentro de las producciones artísticas es un fenómeno estudiado desde distintas ópticas puesto que se cuenta con teorías y planteamientos que nos permiten comprender el comportamiento de la producción artística a lo largo de la historia, desde la emblemática de Alciato a la Iconología de Erwin Panofsky. Sin embargo, el cartel y la gráfica de protesta nos exigió profundizar y construir marcos de referencia que permitan abordar el tema de la similitud desde una mirada abarcadora e interdisciplinaria para dar cuenta del fenómeno complejo del que se trata, donde imágenes, deseos individuales y movilizaciones colectivas se entrecruzan.

Existe un amplio conjunto de trabajos dedicados al estudio del cartel y la gráfica de protesta. Muchos de ellos están dedicados a explorar el origen y función del cartel como medio de comunicación y representación del activismo social a nivel global. En cuanto a la historia del diseño gráfico de manera internacional, Philip B. Meggs y Alston W. Purvis hacen

un recorrido por la historia de esta disciplina en *Historia del diseño gráfico* (2009). Para estos autores, los carteles serían la mejor representación del *zeitgeist* de una época, ya que se vinculan con la vida social, la política, la cultura y la economía, de tal modo que revisar su evolución resulta especialmente relevante para descifrar una época. Su obra plantea un recorrido desde la aparición de la escritura hasta la Revolución industrial y los nuevos medios de comunicación visual. Se enfoca, así, en el análisis histórico del diseño gráfico, tomando en cuenta escuelas, movimientos, estilos, y los enfoques individuales de mayor relevancia. De manera similar, *Los carteles. Su historia y su lenguaje* (2000) de John Barnicoat presenta un recorrido a través de la historia del cartel y su relación con los movimientos artísticos desde el siglo XIX hasta el siglo XX. En cuanto a la historia del cartel dentro del ámbito de propaganda y protesta, encontramos referencias que se dedican al estudio del cartel dentro de un contexto social y político en el cual el cartel toma un papel fundamental como transmisor de mensajes. El trabajo de Yubar Deibi Portilla Benítez, “El poder del diseño y activismo en la sociedad a través de la historia”, incluido en *Encuentros de democratización gráfica. Prácticas para un diseño social* (2019), sostiene que frente a las inconformidades variadas y numerosas desde el siglo XIX los artistas y diseñadores han plasmado las situaciones que afectan al hombre con gran variedad de técnicas. Define así al activismo como una acción directa y sostenida para incitar y provocar a la sociedad donde el cartel social y el activismo gráfico tendrían como función generar nuevos hábitos, pensamientos y reflexiones.

Sin embargo, de entrada, las caracterizaciones que ofrecen esos trabajos son muy generales dado que nuestro interés es abordar la gráfica de protesta en Puebla, por eso es crucial centrarnos en su historia a nivel nacional. María Cristina Martínez Martínez recorre en su tesis *Cartel en México: su historia* (2002), la historia del diseño gráfico y el cartel mexicano, considerando el desarrollo paralelo que tuvo con las corrientes pictóricas en Europa. De manera específica, observamos la evolución de esta manifestación desde los antecedentes del cartel, la introducción de la litografía hasta su apogeo durante la modernidad y la década de 1980. Nos parece importante señalar que la autora hace la aclaración de que su estudio tiene un enfoque sociológico, histórico y estético, tomando en cuenta movimientos sociales y políticos, así como temáticas específicas. *Historia de la gráfica en Puebla*, una tesis realizada por Aurora Roldán Olmos (1993), es uno de los pocos trabajos de investigación

que se centran en la historia del grabado poblano. La autora realiza un recorrido amplio de la gráfica del estado, abarcando el grabado desde la época prehispánica, la colonial, y la estampa del s. XIX para trasladarnos al grabado de la primera mitad del s. XX, y al grabado de las principales instituciones de educación superior como el Instituto de Artes Visuales del Estado, la Universidad Autónoma de Puebla y la Universidad de las Américas Puebla durante los años de 1980.

De igual manera, cabe referir el libro *Diseño Gráfico en México. 100 años (1900-2000)* de Giovani Troconi (2010), pues se trata de una publicación que recopila los momentos más significativos para la disciplina del diseño gráfico en el país. Troconi hace un recorrido desde el nacimiento del oficio en el siglo XX, pasando por las vanguardias, y la experimentación con nuevas tecnologías de principios del siglo XIX. Al hablar de la gráfica nacional, y sobre todo de protesta como es el caso nos interesa, es necesario considerar la producción visual perteneciente al Partido Comunista Mexicano, dada su influencia ideológica y simbólica dentro de movimientos posteriores. En este contexto, el libro *A 100 años de lucha popular. Partido comunista Mexicano. Historia gráfica 1919-1985* de Rafael Hernández Ángeles (2020), obra que conmemora el aniversario 100 del PCM, es un trabajo de investigación sobre la historia del partido en el país desde 1919 a su desaparición en 1981, centrándose particularmente en sus manifestaciones visuales.

Ahora bien, además de los trabajos que se dedican a revisar la historia general de la gráfica en México, existen investigaciones enfocadas al análisis de movimientos específicos, tal es el caso de trabajo de Arnulfo Aquino, y demás coautores, titulado *68+50*. Se trata de una publicación creada con el motivo de las exposiciones *Gráfica del 68. Imágenes rotundas* (MUAC, 2018), *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México* (Museo Amparo, 2017), *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971* (MUAC, 2020) y *#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018* (MUAC, 2018). Los textos dentro de este trabajo engloban una parte precisa de la historia visual de México: la gráfica del 68 y su impacto en las artes visuales, grupos influenciados como el Grupo Mira, eventos de influencia para las artes como los Salones Independientes (1968-1971) y recorridos por movimientos sociales. Como podemos observar, se trata de una compilación de textos que se dedican a revalorizar una producción alterna, dedicada a la actividad política y alterna. Otro texto relevante para el estudio de la gráfica del 68 es *La Gráfica del 68. Homenaje al*

Movimiento Estudiantil (1993) de Arnulfo Aquino Casas, tenemos el libro titulado. Su relevancia radica en la narración del surgimiento del movimiento y sus objetivos, así como la traducción de estos aspectos al campo visual, contando con una compilación del material gráfico del movimiento.

Los textos arriba señalados están dedicados prioritariamente al movimiento de estudiantes de 1968, sin duda, la movilización social más influyente para las producciones visuales de protesta dado que generó un imaginario sobreviviente en la memoria colectiva. Derivado de ello, también existen trabajos que analizan la reapropiación y sobrevivencia de los elementos visuales en producciones propias de movilizaciones de diferentes contextos en México. Entre éstos destaca el de Annabela Tournon *et al.*, titulado *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México* (2022), que se centra en las producciones del grupo de artistas denominado Grupo Mira, editado a raíz de la exposición del mismo nombre realizada en el Museo Amparo en 2017. En la obra se narra la trayectoria del grupo de productores artísticos, desde su fundación en la Academia de San Carlos-Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en Ciudad de México, su traslado a Estados Unidos bajo el nombre de Grupo 65, su desarrollo en la Escuela Popular de Arte en Puebla de 1972 a 1974, hasta su posterior conformación como Grupo Mira de 1977 a 1982. Se trata de un trabajo de gran valor al abordar incluso la iconografía que conformó los elementos de la gráfica del grupo, las cuales influenciaron movimientos y producciones posteriores.

Por otro lado, el fanzine y el folleto digital a cargo de López Cuenca *et al.* para la exposición *La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México, 1968-2018* del Museo Amparo son otras de las pocas publicaciones dedicadas al estudio de las protestas sociales relevantes en México y otros estados como Puebla, y sus manifestaciones visuales. En estos trabajos, los autores señalan la incidencia del 68 dentro de las producciones artísticas en México, sobre todo en aquellas dedicadas a la actividad de protesta política vista en movimientos como los punks de los 90's en Puebla, el movimiento feminista y las protesta en el contexto digital. Así mismo, es relevante mencionar *Dominio Público. Imaginación Social en México desde 1968* (2019) de Alberto López Cuenca, *et al.*, para la misma exposición de “La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México, 1968-2018”. Se trata de un trabajo que nos permite observar las formas

sensibles que toma la acción política de protesta a partir en México, enfocándose en aquellas de las últimas cinco décadas.

Gracias a trabajos como el mencionado, es posible estudiar la producción visual de movimientos poco abordados por la Historia e Historia del arte, como el de los vendedores ambulantes en Puebla (1973), los anarco-subur-punk, las protesta contra el parque de las siete culturas en Cholula (2014-2017), así como otros de mayor recurrencia como las protestas del 68, el movimiento universitario en Puebla, el movimiento zapatista, el #Yosoy132, o manifestaciones por el caso de los estudiantes normalistas de Ayotzinapa.

Como puede advertirse en esta breve revisión bibliográfica, algunas investigaciones se han centrado en la historia y evolución de la gráfica a nivel global, algunas otras abordan la gráfica de protesta en el contexto mexicano y su función como elemento de activismo social y, si bien es cierto que también hay investigaciones situadas en nuestro contexto local, éstas no profundizan en los elementos arquetípicos ni su recurrencia, las cuestiones que aquí nos interesan. Para responder a estas limitaciones, nuestro objetivo fue, por una parte, explorar el cartel de protesta en el contexto local de Puebla desde la década de 1970, cuando se intensifican las movilizaciones por la autonomía universitaria, hasta 2020, año de la denominada Megamarcha universitaria, cubriendo así un lapso temporal en el que se desplegaron diversos ciclos de intensas luchas sociales. A partir de ello, nuestro trabajo acometió la tarea de identificar en esta producción visual elementos reiterativos que cifraran una sensibilidad o vivencia propia de la manifestación y protesta sociales. Por lo mismo, en el trabajo abordamos el tema de la actividad política de militancia como una actividad estética que se desarrolla tanto en el plano personal o individual como en el comunitario o colectivo. Lo anterior nos permitió explorar la manera en la que esta actividad se manifiesta tanto en el espacio más acotado disciplinarmente de las prácticas artísticas como en el espacio público, es decir, la manera en la que los elementos y motivos de la gráfica de protesta se instauran dentro del ecosistema audiovisual en el que se desarrollan los movimientos sociales. Aquí, la noción de arquetipo, entendido como aquella información sobreviviente o fantasmal que queda en la memoria colectiva y que sale a la luz gracias a la sublimación y la sublevación fue fundamental para rastrear la presencia de repeticiones y similitudes en el imaginario visual en la gráfica de los movimientos sociales de Puebla a lo largo de las décadas señaladas. Por lo tanto, ante la singularidad de estas manifestaciones, algunas de las preguntas que nos

planteamos responder a lo largo de la tesis fueron las siguientes: ¿Cómo se manifiesta visualmente la actividad política de militancia en el contexto poblano entre 1970 y 2020? ¿Es posibles identificar reiteraciones y arquetipos en la gráfica de protesta en Puebla durante este lapso de tiempo? ¿Cómo pueden entenderse teóricamente estas imágenes en la construcción de la memoria social e histórica en el imaginario visual en Puebla? ¿Qué implicaciones tiene para el relato de la Historia del arte abordar estas prácticas desde la sublimación/sublevación?

Para el desarrollo del trabajo partimos del presupuesto de que la actividad de protesta es un fenómeno estético que construye un imaginario visual que permite la conformación de una subjetividad tanto entre los miembros de una colectividad como en la sociedad testigo de los hechos. Para esto retomamos el concepto de *reparto de lo sensible* de Jacques Rancière, el cual se define como:

(...) ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto.¹

Así, entendemos que se trata de una redistribución sensible de la realidad, en la cual existe una evidente relación entre lo político y las producciones visuales, ya que “las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad”.² El propio Rancière nos explica que “la política y el arte, como los saberes, construyen ‘ficciones’, es decir, redistribuciones materiales de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.”³

Por lo mismo, en este trabajo proponemos la existencia de una estructura de pensamiento colectivo inconsciente y reiterativo que expresa un emplazamiento en el mundo compartido y que es posible rastrear en la gráfica de movimientos sociales y de protesta. Es un hecho que en los carteles de protesta en Puebla durante el periodo comprendido entre 1970 y el año 2020 es posible identificar reiteraciones y arquetipos que manifiestan, a través de diversos recursos visuales y soportes materiales, sensibilidades y conocimientos latentes en los colectivos participantes y la sociedad espectadora de los movimientos de protesta local.

¹ Rancière, *El reparto de lo sensible*, p. 19.

² *Ibidem*, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 62.

Tales producciones se ajustan a la realidad audiovisual en la que se desarrollan, actualizando con ello elementos o motivos reiterativos que visibilizan una memoria visual colectiva posible de identificar y caracterizar. Este acercamiento al estudio de la gráfica de protesta nos permite sugerir la pertinencia de un replanteamiento en el estudio de la imagen que desplace los modos de interpretación iconográficos habituales de la Historia del arte.

Así, lo que singulariza este trabajo es el hecho de que analizamos el fenómeno de la repetición y la similitud de elementos de la gráfica de protesta en un contexto local, es decir, observamos la historia militante y de protesta de la ciudad de Puebla de 1970 al año 2020 fenómeno escasamente indagado desde la sensibilidad de la estética filosófica. Somos conscientes del hecho de que es una parte de la historia local la cual no suele ser trabajada por la Historia del arte debido al carácter político, efímero y cotidiano de algunos de los eventos que han tenido lugar a lo largo del tiempo, como por ejemplo las movilizaciones estudiantiles (1973), la Escuela Popular de Arte (1973-1974), el Frente Rockero (1993-1995), las movilizaciones contra Mario Marín (2006) o las de #yosoy132 (2012), las movilizaciones por la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotizín (2014), las protestas contra la Ley Bala (2014), y la Megamarcha universitaria (2020). Sin embargo, consideramos que se trata de una parte de nuestra historia que sigue presente a través de las formas sensibles que se produjeron y las nombraron. Los ciudadanos han sido testigos de acontecimientos que exigieron salir a las calles, alzar la voz ante las injusticias y, por ende, es de suma importancia estudiar la producción de elementos visuales con los que se nombraron y reiteraron esas luchas. Cada uno de nosotros, de una manera u otra, está conectado a este pasado, por lo que resulta necesario investigar estos eventos que poco a poco se van perdiendo en la trayectoria del tiempo y que se van silenciando en la historiografía.

Es importante mencionar que nuestro acercamiento es un estudio de caso de corte descriptivo dado que ponemos énfasis en la descripción de las producciones gráficas que conforman nuestro objeto de estudio a fin de explorar la manera en la que la actividad política se manifiesta sensiblemente en el espacio público; es decir, la manera en la que los elementos y motivos arquetípicos de la gráfica de protesta se instauran dentro del ecosistema audiovisual en el que se desarrollan los movimientos sociales. De igual forma, la aproximación interpretativa está presente dado que la descripción y análisis del fenómeno estudiado nos proporciona una comprensión del mismo a partir de una serie de categorías

teóricas. Con ello, trascendemos al sujeto social para explicar y comprender el fenómeno desde una mirada contextual más densa y compleja. Para ello partimos del supuesto de que los actores sociales participan en contextos de acción e interpretación interrelacionados⁴ en un horizonte histórico y producen acontecimientos con sentidos particulares. De este modo, podremos invocar a las experiencias vividas por los sujetos en sus prácticas artísticas de protesta social y política.

Finalmente, para el cumplimiento de nuestro objetivo hemos dividido este trabajo en tres capítulos. El primer capítulo está dedicado a la historia del cartel a nivel global y nacional. Abordamos las relaciones que se establecen entre los movimientos artísticos y las producciones cartelísticas de protesta. Así, en el capítulo reflexionamos sobre el hecho de que, a pesar de que cada temporalidad y cada movimiento tienen su propia naturaleza audiovisual, existen recurrencias de elementos visuales que los desbordan y se establecen en la memoria colectiva. En una última instancia, nos encargamos de analizar seis carteles desde una aproximación semiótica social, basándonos en el análisis multimodal de Kress y van Leeuwen (2001), el cual toma en consideración elementos como el discurso, el diseño, la producción y la distribución a fin de tener una visión global del cartel de protesta como elemento de significación situado en un contexto específico. El propósito es entender al cartel de protesta en todos sus aspectos, reflexionando sobre quién lo realiza, para quién y para qué, cómo, dónde, en qué condiciones, entre otros elementos. Sin embargo, al recurrir a este enfoque también tratamos de evidenciar que existen factores que escapan de dicho análisis, y que por lo tanto exigen otro tipo de aproximación.

En el segundo capítulo presentamos una reflexión teórica sobre el singular acercamiento que proponemos a las imágenes de protesta. Al considerar la actividad de protesta como un fenómeno estético, también la consideramos una manifestación social creadora de nuevas sensibilidades y subjetividades, eventualmente manifestadas en distintas formas gráficas. Para comprender nuestra propuesta de recursos reiterativos en los carteles, hacemos un análisis retomando las propuestas del estudio de la imagen de Georges Didi-Huberman y Aby Warburg. Entrelazamos sus pensamientos con el enfoque psicoanalítico, por lo cual también recurrimos a la noción de inconsciente de Freud, de sublevación de Didi-

⁴ Vain, *El enfoque interpretativo en investigación educativa: algunas consideraciones teórico-metodológicas*, p. 39.

Huberman, a Rancière y sus consideraciones sobre el psicoanálisis, así como al arquetipo de Carl Jung. En este capítulo desarrollaremos y tramaremos estos conceptos para sustentar que es posible acercarnos a la imagen desde una perspectiva en la cual exista oportunidad para emplazarla como una que sobrevive a través del tiempo debido a sus propiedades como imagen de la sublimación-sublevación, así como manifestación del pensamiento arquetípico. No se trata entonces de descifrar definitivamente el contenido de las imágenes, sino de advertir los modos como significan en sus recurrencias.

Por último, el tercer capítulo se ocupa de la protesta social y sus producciones como fenómenos que pueden abordarse desde la noción de sublimación-sublevación ante la pesadez de los tiempos, siguiendo a Freud y Didi-Huberman. De esta manera, evidenciamos la presencia en carteles de protesta de, por un lado, fórmulas del *pathos*, entendidas como las fórmulas de representación recurrente de la expresión emotiva. Este concepto concebido por Warburg como “Pathosformel” refiere a los gestos más pulsionales de la cultura y, por ende, sobreviven a manera de síntoma o fantasma en nuestras producciones. Por otro lado, nos apoyaremos en los arquetipos de Jung, los cuales comprendemos como modelos de pensamiento colectivo que, al manifestarse como imágenes simbólicas, nos ayudarán a abordar dimensiones especialmente esquivas de nuestra existencia que se expresan en motivos reiterados en la representación. A partir de estas nociones, desarrollamos una reflexión sobre los carteles de protesta de Puebla en el lapso temporal de 1970 a 2020 para rastrear la presencia de repeticiones y similitudes en el cartel y la gráfica de protesta como resultado del fenómeno de sublimación-sublevación. Por lo tanto, en este capítulo desarrollamos un estudio a través de asimilación entre motivos en los carteles pertenecientes a diferentes décadas y movimientos de protesta en Puebla. Lo que mostramos es la existencia de similitudes que, sugerimos, no se deben a su inscripción en estilos o movimientos, sino a su condición estética de ciframiento de experiencias en las cuales la sociedad puede identificarse emocionalmente y, por consiguiente, reconocerse de manera sensible mediante motivos recurrentes. De esta manera, trabajamos a partir de agrupaciones de carteles y manifestaciones gráficas en los cuales identificamos la presencia de imágenes y motivos de la sublimación-sublevación, así como elementos patéticos (“Pathosformel”) y arquetípicos: Lucha universitaria; Juventud e Insurgencia; Retratos; Represión; y, Animalización y caricatura.

Primer Capítulo

El cartel y la gráfica de protesta a nivel internacional y nacional

Antes de reflexionar sobre la actividad de protesta como creadora de formas sensibles que eventualmente se ven materializadas en soportes gráficos, resulta indispensable estudiar estas producciones dentro de su contexto social e histórico pues cada temporalidad y cada movimiento social posee una naturaleza propia que los singulariza. Bajo este entendido, el presente capítulo está dedicado a exponer algunos de los momentos distintivos de la historia del cartel, particularmente aquellos relacionados con la protesta social mediante una revisión bibliográfica. Por lo mismo, revisamos su evolución, funciones y características en el contexto global y nacional para, tras replantear el enfoque conceptual sobre ellos en el capítulo segundo, elaborar en el tercero nuestra propuesta, ubicándonos específicamente en el contexto poblano durante el periodo de 1970-2020. Para el cometido de este capítulo, tomamos como puntos de referencia la *Historia del diseño gráfico* (2009) de Philip B. Meggs y Alston W. Purvis, y *Los carteles. Su historia y su lenguaje* (2000) de John Barnicoat, pues al referimos al cartel lo consideramos como “(...) un medio publicitario que aúna imagen y texto, y cuyo soporte más habitual es el papel”.⁵ Su objetivo esencial es transmitir un mensaje de índole comercial o política y, para aclarar esta definición, debemos indicar que al referirnos a un mensaje publicitario no nos limitamos exclusivamente al aspecto comercial. Como explica Alonso Méndiz Noguero, es importante abrir el concepto de publicidad más allá de lo comercial, ya que ésta transmite ideas de alcance social y colectivo. Es así que podemos pensar en una publicidad social como aquella que divulga ideas que afectan a la sociedad como colectivo.⁶ Además, nos parece importante aclarar que si bien el cartel no forma parte de las producciones artísticas de la denominada alta cultura, evidentemente éste se ve atravesado por –y atraviesa– el mundo artístico haciendo explícitas sus relaciones con movimientos y tendencias, lo que sin duda suma al interés por su estudio:

El arte es creación del hombre, pero las palabras y las pinturas forman parte también de su mensaje. Si el arte no es principalmente comunicación, sino creación, entonces los carteles, con su función prescrita de publicidad y propaganda, serían una forma secundaria de arte. Y sin embargo, los carteles han mantenido una curiosa relación con la pintura en sus primeros cien años de existencia. A parte de

⁵ Bilbao Salsidua, *El cartel: del sentido práctico al objeto artístico*, p. 5.

⁶ Méndiz Noguero, *Diferencias conceptuales entre publicidad y propaganda: una aproximación etimológica*, pp. 57-58.

llevar al consumidor medio los movimientos artísticos del siglo XX, el cartel y las limitaciones de la publicidad han influido a veces en la forma y dirección de la pintura.⁷

El cartel moderno: sentido social

Tomamos como punto de partida universal, al cartel de finales del s. XVIII y principios del s. XIX, ya que es este periodo el que representa tiempos de grandes cambios que llevaron a una transformación política y económica con grandes repercusiones en todos los aspectos de la vida, incluyendo las artes visuales: “Los cambios arrolladores (...) sacudieron la civilización occidental hasta sus cimientos. Todos los aspectos de la experiencia humana, incluidas las comunicaciones visuales, sufrieron cambios profundos e irrevocables”.⁸

Tales cambios generaron una creciente necesidad de un medio eficaz al servicio de una nueva sociedad industrial y capitalista. Es en este contexto en el que el diseño gráfico desempeña un papel esencial. Por lo tanto, el s. XIX representó un periodo importante para la gráfica debido a la nueva división de labores del medio: “La especialización de los sistemas fabriles fracturó las comunicaciones gráficas en un componente de diseño y otro de producción y la naturaleza de la información visual experimentó un cambio profundo”.⁹

Teniendo esto en mente, nos parece importante señalar la figura de dos personajes en específico, ya que en su trabajo es posible observar la naturaleza innata del cartel, la cual se fue instaurando en la memoria colectiva. En un primer lugar, nos referimos a Jules Chéret, quien comenzó a experimentar con la litografía a color, realizando su primer cartel en 1858. Es reconocido como la figura esencial para los comienzos de este medio, gracias a sus diseños innovadores que se convertirían en el prototipo de esta producción. Sus carteles eran encargos de compañías itinerantes y festivales municipales, así como para la venta de productos comerciales¹⁰. A pesar de su naturaleza comercial, los trabajos Chéret son relevantes ya que reflejan el concepto específico del cartel, es decir, su función social. Para él, no se trataba de un simple anuncio plasmado en las calles francesas, sino que se trataba de un recurso que permitía sacar el arte de los museos y galerías:

⁷ Barnicoat, *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, p. 7.

⁸ Meggs y Purvis, *Historia del diseño gráfico*, p. 130.

⁹ *Ibidem*, p. 134.

¹⁰ Mansilla Gonzáles, *Giovanni Tiepolo y Jules Chéret. De lo divino a lo mundano*, p. 27.

Esta es la razón de que el nombre de Chéret haya llegado a ocupar el primer lugar en la historia del cartel. No es que sus diseños sean obras maestras del arte publicitario, sino que sus carteles, más de mil, son magníficas obras de arte. En lugar de reinterpretar los grandes murales del pasado para público de su tiempo creando extensos lienzos de salón, encontró un nuevo lugar para su obra: la calle.¹¹

Este sentido del compromiso del arte al servicio de la sociedad se ve reflejado en su lenguaje visual que hace converger los grandes frescos europeos¹² y los elementos visuales de la cultura popular vistos en la calle.¹³ Siguiendo esta noción, no podemos pasar por alto la producción de Henri de Toulouse-Lautrec. Lautrec “[d]ramatizó su propia experiencia personal y utilizó el cartel como medio para expresarla”,¹⁴ es decir, que el contenido comenzaba a retratar de manera directa la vida de la sociedad desde una visión más realista, casi como un objeto documental de la *Belle Époque*. Aunque Chéret iniciaría una ruptura con la producción tradicional, sería Toulouse-Lautrec quien verdaderamente “(...) aleja al cartel de las ilustraciones de libros y de la pintura tradicional de caballete”.¹⁵

Como podemos observar, Cheret y Lautrec tomaron consciencia del valor que representaba el cartel en cuanto medio masivo; el cartel permitía el acercamiento a la sociedad gracias a su característico lenguaje visual, el cual se constituye de texto e imagen conjunto. De esta manera, el cartel comenzaba a convertirse en una imagen que manifestaba, en cierto sentido, la realidad de una época; fue esta particularidad la que llevo al cartel del próximo siglo a otras dimensiones fuera de lo comercial. Como explican Philip B. Meggs y Alston W. Purvis, las figuras del pensamiento, arte y cultura ven un agotamiento de las producciones y se embarcan una búsqueda de nuevas formas que les permitan expresar las concepciones del nuevo siglo:

(...) comienzan a cuestionarse el saber convencional y a especular sobre nuevas posibilidades de cambiar las circunstancias de la cultura. (...) Cuando finalizó el siglo XIX y comenzó el siglo XX, (...) los diseñadores buscaron formas nuevas de expresión y los avances tecnológicos e industriales alimentaron estas inquietudes.¹⁶

¹¹ Barnicoat, *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, p. 12.

¹² Mansilla Gonzáles, *Giovanni Tiepolo y Jules Chéret. De lo divino a lo mundano*, p. 27.

¹³ Barnicoat, *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, p. 16.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ Meggs y Purvis, *Historia del diseño gráfico*, p. 221.

Comparando con la situación en nuestro país, es importante considerar, en principio, el origen técnico del cartel. Para nuestro propósito, tomamos como primera referencia la llegada de la Litografía a México en el siglo XIX. Ésta se instaura en México gracias a los italianos Claudio Linati de Prevost y su asociado Gaspard Franchini, quienes establecen el primer taller litográfico en 1826 en la Ciudad de México.¹⁷ La incursión de esta nueva técnica representó un avance dentro de la gráfica, aunque nuevamente se reservaba su uso a la impresión de periódicos y libros en los que destacan ilustraciones “de carácter eminentemente literario y político, (...) ilustraciones de novelas, lo histórico, lo costumbrista, con interés especial por lo pintoresco, lo humorístico filosófico, en la alegoría del amor y vida”¹⁸. De igual manera, hay registros del establecimiento de un taller litográfico en la Academia de San Carlos en 1827-1830.¹⁹ aunque debemos mencionar que se trataba de producciones que representaban un plan político de construcción nacionalista en el que se trazaron los prototipos de una sociedad específica.²⁰

Cartel social y de protesta

Los inicios

Es importante señalar que es a principios del s. XIX que se comienza a desarrollar una gráfica contestataria que se corresponde con el motivo del movimiento independentista. Recordemos que se trató de un periodo de profundos cambios políticos, económicos, sociales y culturales que transformaron todos los aspectos de la vida humana del país, por lo que estas producciones tomarían este hecho como tema central en los medios de masa impresos, pero no en el cartel propiamente dicho:

[...] La historia de la época independiente se puede resumir como la lucha entre un sentido filosófico-liberal y otro tradicional-religioso, que a su vez se expresa en el arte. La crítica social corre a lado del sentido político, a lo largo del siglo XIX, en periódicos, revistas, panfletos y hojas populares, se

¹⁷ Aguilar Ochoa, *Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)*, pp. 66-67.

¹⁸ Martínez Martínez, *Cartel en México: su historia*, p. 7.

¹⁹ Aguilar Ochoa, *Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)*, p. 77

²⁰ Martínez Martínez, *Cartel en México: su historia*, p. 15.

produce un arte complejo, innovador, que revela la realidad social y por la liberación en las hojas populares.²¹

Un ejemplo lo vemos en los carteles elaborados para las fiestas de conmemoración del 98 aniversario de la Independencia, en los que claramente se aprecian símbolos patrios como el águila. En este periodo, el cartel también llegó a cumplir una función publicitaria, como se puede observar en el cartel de José Guadalupe posada para promocionar una fábrica de cerillos. A pesar de su función eminentemente publicitaria, en él es posible observar un imaginario político, en el que es posible identificar elementos como las figuras heroicas de luchadores por la patria, con sus manos en alto en gestos de llamamiento a la sociedad.



Fig. 1
Autor no identificado
Título: ¡Viva la independencia nacional! Año: 1908
Fuente: Archivo José M. Morelos.



Fig. 2
Autor: José Guadalupe Posada
Título: La victoria. Fábrica de cerillos. Calle del oratorio N° 33
Año: 1875

Cartel bélico de la Primera y Segunda Guerra Mundial

Es durante el periodo de los grandes conflictos armados que el cartel desarrolló una función propagandística de naturaleza política que permitirá identificar elementos reiterativos que apelan directamente a las emociones y experiencias de la sociedad. Tenemos así, que este

²¹*Ibidem*, p. 12.

periodo “[...] fue un campo de prueba en el que se pusieron de manifiesto las posibilidades de este medio y se comenzó a experimentar con temas e imágenes que pretendían movilizar a la población. Casi dos décadas después, las técnicas de comunicación, los temas y los lenguajes utilizados en el cartel bélico alcanzaron un alto grado de refinamiento”.²²

Así, las producciones cartelísticas propias de la Primera Guerra Mundial presentarán características específicas. Debido a las necesidades del momento, este cartel tiene distintas funciones como el reclutamiento de soldados, solicitudes de donaciones financieras para las fuerzas armadas, así como el vilipendiamiento al enemigo al mostrar las atrocidades de la guerra. Por lo tanto, los elementos que podemos identificar dentro de los carteles apelan al sentimiento de colectividad, a los valores patrióticos y a la compasión por los compatriotas y la solidaridad con las víctimas de la guerra. Entre los ejemplos icónicos que podemos citar se encuentra el cartel diseñado por el inglés Alfred Leete titulado *Your Country Needs You*. En éste, observamos la figura incompleta (únicamente cabeza y brazo), de un militar mirándonos fijamente mientras nos señala. Se trata del general Lord Kitchener, quien con su dedo acusador involucra al espectador directamente. Mientras, la frase, dada a través de letras de distintos tamaños, evoca a la responsabilidad que cada uno tiene como ciudadano con su país; incluso despierta la culpa en aquellos que no han cumplido con su parte. La eficacia del diseño fue tal que lo vemos repetido alrededor del mundo, en grupos aliados y del Eje,²³ buscando el mismo efecto, haciendo uso de figuras propias de los países que convencieran a la sociedad, como lo ilustran los siguientes carteles.

²² Bilbao Salsidua, *El cartel: del sentido práctico al objeto artístico*, p. 21.

²³ Ginzburg, *Tu país te necesita: un estudio de caso sobre iconografía política*, p. 18.



Fig. 3
 Autor: Alfred Leete
 Título: Tu país te necesita.
 Año: 1914
 País: Inglaterra



Fig. 4
 Autor: Montgomery Flagg
 Título: Yo te quiero para el ejército de EU
 Año: 1917
 País: Estados Unidos



Fig. 5
 Autor: Dmitry Moor
 Título: ¿Tú te has enrolado como voluntario al Ejército Rojo?
 Año: 1920
 País: Rusia



Fig. 6
 Autor: Julius Ussy Engelhard
 Título: Tú también te debes enlistar
 Año: 1919
 País: Alemania



Fig. 7
 Autor: Mauzan Achille Lucien
 Título: Todos ustedes, cumplan su deber
 Año: 1917
 País: Italia

Algunos otros motivos que surgen durante este periodo son los personajes heroicos que llaman a la lucha. Para John Barnicoat,²⁴ se trata de motivos casi caballerescos que recuerdan a la figura de San Jorge, el patrono de los soldados.²⁵ Recordemos que se le representa como un defensor y héroe, vestido de armadura, montando un caballo mientras sostiene un escudo, una lanza y una espada.²⁶ Incluso este autor comenta que nos hacen pensar en obras como *Libertad Guiando al pueblo* (1830) de Delacroix, haciendo referencia a una figura heroica que anima a la sociedad a luchar por la nación. Tales referencias, junto con sus mensajes y nociones adjuntas, se simplificaron en elementos que posteriormente se asociarían con la lucha y defensa, como las manos y puños en alto, los gestos de llamamiento a la sociedad, entre otros.



Fig. 8
Autor: Jules Abel Faivre
Título: On les aura!
Año: 1916
País: Francia



Fig. 9
Autor: Howard Chandler Christy
Título: Lucha o compra bonos
Año: 1917
País: Estados Unidos

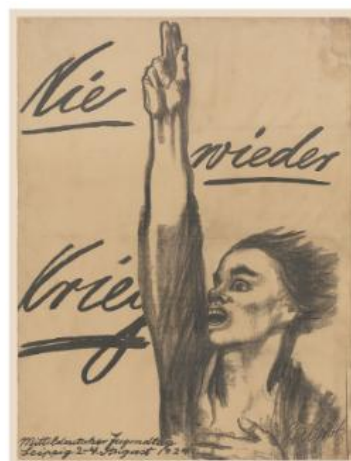


Fig. 10
Autor: Käthe Kollwitz
Título: No más guerra!
Año: 1924
País: Alemania

²⁴ Barnicoat, *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, p. 223.

²⁵ El santo, oriundo de Capadocia y de familia acomodada, habría sido militar de la legión romana y podría identificarse, quizá, con el tribuno que, según Eusebio de Cesarea, se opone al edicto de Galerio contra los cristianos de Nicomedia (Carvajal González, "San Jorge")

²⁶ De la Plaza Escudero, *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*, p. 178.

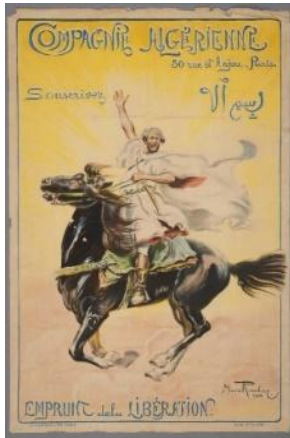


Fig. 11
 Autor: Maurice Romberg
 Título: Campaña argeliana.
 Suscribete. Préstamo de liberación
 Año: 1918
 País: Francia



Fig.12
 Autor: René Lelong
 Título: República francesa. 3er préstamo nacional de defensa
 Año: 1918
 País: Francia

A estas representaciones heroicas se le suman imágenes más humanitarias, madres y mujeres protegiendo a sus hijos, heridos y veteranos de guerra, e incluso soldados que hubiesen sido prisioneros.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, es evidente que la mayoría de las propuestas gráficas vuelven a las representaciones que resultaron efectivas durante la Primera Guerra. Ambos bandos (países del Eje y países aliados), emplearon recursos visuales similares, los cuales tenían como objetivo influenciar la opinión pública, educar y fortalecer identidades nacionales, debilitar al enemigo, y apoyar al ejército. De esta manera, los carteles de este periodo se enfocarían en las representaciones de mujeres fuertes, protectoras y trabajadoras, los soldados como figuras heroicas, los trabajadores como el sostén de la sociedad, la complicidad entre países, la burla al enemigo, etcétera.



Fig. 13
Autor: Kukryniksy
Título: ¡Mátenlo!
Año: 1942
País: Rusia

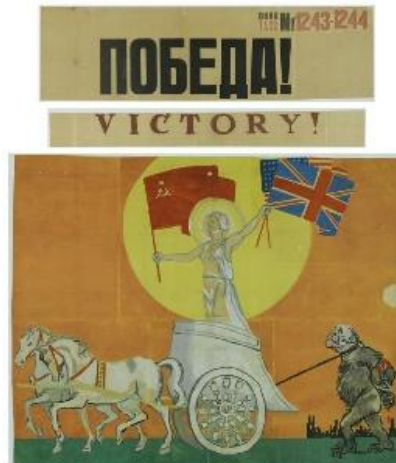


Fig. 14
Autor: Nikolai Denisovskii
Título: *Victory*
Año: 1945
País: Rusia

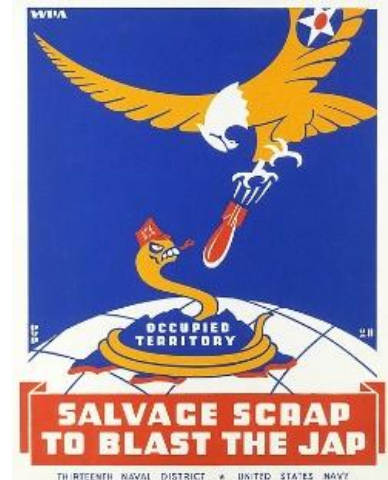


Fig. 15
Autor: Phil von Phul
Título: Salvage Scrap
Año: 1941
País: Estados Unidos



Fig. 16
Autor: Saul Tepper
Título: I'll give 'em hell! You give me the stuff!
Año: 1942
País: Estados Unidos

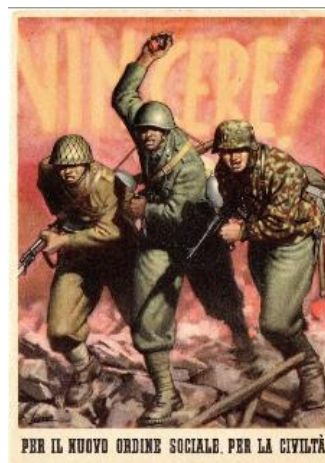


Fig. 17
Autor no identificado
Título: Victoria. Para el nuevo orden social, para la civilización
Año: Década de 1940
País: Italia



Fig. 18
Autor no identificado
Título: Be prepared. Don't be negligent just because you won
Año: 1932-1945
País: Japón



Fig. 22. Autor no identificado
Título: Mujer Mexicana ¡La Patria te necesita!
Año: Década de 1940



Fig. 23. Autor no identificado
Título: No estamos solos
Año: Década de 1940

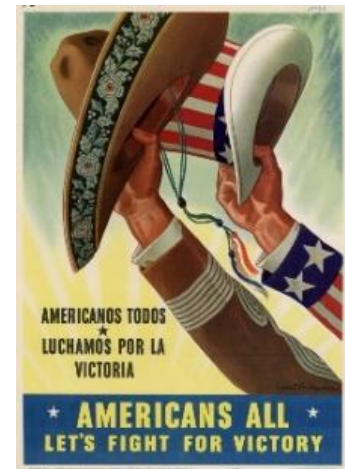


Fig. 24. Autor no identificado
Título: Americanos, todos luchamos por la victoria
Año: Década de 1940

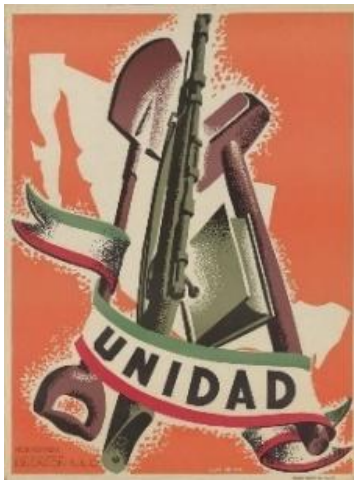


Fig. 25. Autor no identificado
Título: Unidad
Año: Década de 1940



Fig. 26. Autor no identificado
Título: También así se lucha por la Patria
Año: Década de 1940



Fig. 27. Autor no identificado
Título: México por la libertad
Año: Década de 1940



Fig. 28.
Autor no
identificado
Título: La
libertad no
naufraga
Año: Década
de 1940



Fig. 29.
Autor no
identificado
Título: En
sus puestos
Año: Década
de 1940

El cartel y las vanguardias

La pausa generada durante el Periodo de Entre Guerras (1919-1939), permitió a los artistas y diseñadores encontrar un espacio para expresar sus aspiraciones. Así, el cartel de este periodo contó con grandes influencias por parte de las vanguardias con movimientos como el Futurismo, el Suprematismo, y el Expresionismo. A los carteles de este momento les debemos aspectos de las vanguardias artísticas como la síntesis compositiva, la abstracción de figuras, el uso de montaje fotográfico, y representaciones de la vida moderna²⁸, entre otros aspectos que continuamos viendo en épocas y latitudes posteriores.

Por ejemplo, en los carteles siguientes observamos la búsqueda por una solución para la liberación de lo material.²⁹ La reducción a colores, el orden, las formas geométricas, y planos contrastantes; estos fueron los elementos fundamentales para llegar a la sensibilidad del espectador. Por un lado observamos un cartel italiano futurista, el cual promociona

²⁸ Barnicoat, *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, pp. 135-159.

²⁹ Como lo explica el propio fundador del movimiento, Kazimir Malévich: “El elemento fundamental del suprematismo, (...) es la liberación de toda tendencia social o materialista. Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, proviene de la sensación de hambre; toda obra de arte, por pequeña y sin significado que pueda parecer, proviene de la sensibilidad pictórica o plástica. Ya sería hora de reconocer de una vez que los problemas artísticos, de una parte, y los del estómago y la razón, de otra, se hallan considerablemente separados entre sí”. (Malévich, K., 1975 en Parcerisa Ledesama, *Constructivismo y comunismo de la mano de El Lissitzky*, p. 4.)

máscaras de gas.; aquí tenemos formas simplificadas del rostro y máscara casi geométricas, sobre una figura violenta dada a través del color rojo y las figuras triangulares. El otro cartel suprematista es de autoría del reconocido Lissitzky, se pueden apreciar figuras geométricas que sustituyen a las humanas. Identificamos un triángulo rojo representante del Ejército Rojo bolchevique mientras atraviesa un círculo blanco, el cual representa al ejército de los Blancos que se oponían a la Revolución.



Fig. 30
Autor: Fortunato Depero
Título: Cartel publicitario para máscaras de gas
Año: 1938-1939
País: Italia



Fig. 31
Autor: El Lissitzky
Título: Golpeen a los blancos con la cuña roja
Año: 1920
País: Rusia

El Expresionismo fue otro movimiento de este periodo. Se caracteriza por su compromiso social, por lo cual se trasladó fácilmente al cartel. Algunos de sus elementos particulares son, como lo señala Carlos Treviño Avallenda, la importancia de provocar sentimientos al observador a través de la deformación de la realidad, una visión sobre el futuro y elementos de tradición de izquierda,³⁰ como el color rojo del partido comunista, los puños en alto, las representaciones del obrero y el pueblo, así como las elites corruptas. Cabe señalar que si bien fue un movimiento que se dio a través de todo el continente europeo, uno de los países en los que más se aprovechó su capacidad propagandística fue la Unión Soviética. Una de las figuras representativas de esta cartelística es Dimitri Stajievich Moor, con su sátira,

³⁰ Treviño Avallenda, *El cartel ruso y soviético de 1914 a 1939*, p. 160.

personajes expresivos con gestos emotivos y deformados, grandes contrastes de colores, fondos negros, desproporciones, rasgos tétricos, etc.



Fig. 32
 Autor: Dimitri Stajievich Moor
 Título: ¡Wrangel se acerca! El Barón ladrón quiere aprovecharse de nuestros granos, carbón y petróleo. ¡No dejemos que el enemigo nos ahorque de hambre! ¡Lo que fue producido con nuestra sangre, será defendido con nuestra sangre!
 Año: ca. 1920
 País: Rusia

Otro movimiento de vanguardia relevante para nosotros es el Constructivismo. Éste tuvo como objetivo acercar el arte a la sociedad mediante la experimentación del lenguaje visual y las nuevas técnicas como el fotomontaje y el collage. Su principal objetivo era ser un arte no burgués que tendría que estar no solo en las calles, sino que debe ser entendido por la sociedad. Así, el constructivismo transforma la concepción del cartel comercial y artístico, dando paso al cartel político y contestatario producido para y por la sociedad. A partir de un nuevo lenguaje constituido por formas geométricas simples, nuevas tipografías y colores planos, una técnica de manipulación de la fotografía y el uso de patrones sugeridos a partir de diagramas técnicos, el cartel constructivista se puso al servicio no solo del cartel comercial, sino también de la política.³¹ Hacemos hincapié en el elemento fotográfico dentro del cartel ya que para este momento la fotografía obrera soviética, además de representar fidedignamente la realidad e ideologías del momento, también se insertaría en las vanguardias artísticas³², como podemos observar en los siguientes carteles.

³¹ Pérez Hernández, *La Revolución gráfica de El Lissitzky: de la abstracción figurativa al arte massmediático*, p. 3.

³² Blanco, *El movimiento obrero a través de la fotografía (1839–1941)*, pp. 30-31.



Fig. 33
 Autor: Varvara Stepanova
 Título: Refuerza a nuestra defensa con todo lo que tengas!
 Año: 1930
 País: Rusia



Fig. 34
 Autores: Rodchenko y Mayakovsky
 Título: Cartel para Gosizdat
 Año: 1924
 País: Rusia

Es durante estos años que encontramos correspondencias con el cartel mexicano de militancia, propiamente en el contexto entre 1910-1950, ya que es cuando la gráfica reafirma su sentido social y político, tomando con ello un renovado impulso:

Al consolidarse la dictadura del General Porfirio Díaz, algunas publicaciones fueron prohibidas o censuradas, el descontento de un amplio sector de la población motivó de manera desarticulada el auge de la prensa independiente de oposición se dio a pesar de la pobre infraestructura con que se contaba en materia de reproducción. La creación de imágenes se lleva a cabo con técnicas artesanales; obteniendo resultados artísticos ejemplares. Por esta razón, lo que caracterizó a la gráfica de aquel periodo fue su constante búsqueda consciente de contenidos, de novedosas propuestas formales y de nuevas técnicas en la realización de la estampa.³³

Prueba de lo anterior lo podemos observar en las hojas volantes de La Gaceta Callejera, una publicación periódica de crítica fundada por Venegas Arroyo. Si bien no se trata propiamente de carteles, son artefactos que adquieren importancia al mostrar elementos que se irían instaurando en los medios de masa y la memoria visual. Recordemos que durante este contexto se produjeron formas de visualización variadas, sobre todo seriadas, y la mayoría

³³ *Ibidem*, p. 26.

de éstas dan prioridad a la imagen y al mensaje simplificado a través de lo visual, como la gráfica, periódicos, revistas, folletos y fanzines, stencils y fotomontajes.

Podemos hablar de José Guadalupe Posada como uno de los artísticas más importantes para las hojas volantes, pues sus ilustraciones llenas de sátira, estereotipos sociales, y poseedoras de una gran expresividad y simbolismos de la muerte serán tan efectivos e impactantes que terminarán por convertirse en “un dispositivo de almacenamiento para la memoria colectiva”³⁴ mexicana. De igual manera, debemos hacer mención del periódico de izquierda y de afiliación al Partido Comunista Mexicano, El Machete, dedicado a la teoría, cultura y política del partido. Dentro de la organización editorial de la publicación, podíamos encontrar a grandes pintores muralistas del momento, quien también se dedicaban a la ilustración del periódico: “Orozco, Siqueiros, Xavier Guerrero y [...] Diego Rivera, lo ilustraron con dibujos que abarcaban frecuentemente, páginas completas o a la mitad de éstas cuando menos. (...) [Por sus grandes dimensiones] era utilizado a la vez como cartel (...)”.³⁵ Evidentemente, las ilustraciones se constituyen, en su mayoría, a través del imaginario comunista.



Fig. 35
Autor: José Guadalupe Posada
Título: Calaveras del montón
Año: 1910



Fig.36. Autor no identificado
Cartel del periódico El Machete.
Colección Centro de Estudios del
Movimiento Obrero Socialista

³⁴ José Guadalupe Posada: *transmisor*, Cat. de exp. México, INBA, Museo Nacional de Arte, p.10.

³⁵ Martínez Martínez, *Cartel en México: su historia*, p. 18.

Como podemos observar, se trata de un periodo en el que los artistas militaban de manera abierta dentro de la izquierda política. El autor Giovani Troconi explica que entre las agrupaciones más relevantes de esta naturaleza encontramos al grupo ¡30-30! (1928-1930), La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933-1938) y el Taller de Gráfica Popular (1937). Estas agrupaciones contaban con sus propias publicaciones en las cuales reflejaban sus objetivos de manera verbal y visual. La revista Frente a frente era aportación de la LEAR y el TGP, mientras que también estaban otras publicaciones como el Crisol.³⁶ Para nosotros es relevante traer a discusión algunas de estas producciones, ya que en ellas podemos identificar que “para los autores de la gráfica militante, el atrevimiento formal era político y por ello los artistas debían volcarse hacia la propaganda, pues era el vehículo para sus fines”.³⁷ Entonces, se trataba de un medio para la sociedad, uno que todos tuvieran oportunidad de entender sin mayor complicación; si bien algunas de ellas no eran propiamente carteles, nos damos cuenta que su método era el del cartel; incluso, las imágenes producidas para ellos llegaron a funcionar como uno.

En cuanto al Taller de Gráfica Popular, fundado en 1937 en la Ciudad de México, se trataba de un colectivo conformado por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Gabriel Fernández Ledesma, Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, entre otras figuras del arte. Su objetivo era pronunciarse a favor de las demandas sociales y en contra del fascismo; y, en vista de las constantes huelgas en el país, reprodujeron gran cantidad de producciones gráficas y carteles que manifestarían las posturas del momento:

[...] el Taller de Gráfica Popular [...] apoyó con creaciones gráficas la lucha popular en contra de la burguesía nacional y extranjera a través de ilustraciones, volantes, carteles, mantas, folletos y otros medios de expresión. La obra colectiva del taller no solo es de gran valía artística, sino también por la difusión de las ideas progresistas en contra del fascismo.³⁸

Dado este propósito, los carteles que producían iban acompañados de imágenes de naturaleza satírica, tal como la siguiente cita lo expresa: “En los últimos meses de 1938 los muros de

³⁶ Troconi, *Diseño Gráfico en México. 100 años (1900-2000)*. p.111

³⁷ *Ibidem*, p.111.

³⁸ Hernández Ángeles, *A 100 años de Lucha Popular. Partido Comunista Mexicano. Historia Gráfica 1919-1985*, pp. 119-120.

las calles de la capital se cubren con (...) carteles antifascistas lito-bicolores de un marcado ingenio y poderosa ironía”³⁹.



Fig. 37
Autor: Isidro Ocampo
Título: *El fascismo*
Año: 1938

Por otra parte, tenemos a La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, creado en 1934 por artistas como Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada, Pablo O’Higgins, Macedonio Garza, Luis Arenal, entre otros artistas, escritores, cineastas y músicos. Éstos estaban en búsqueda de “unir a los intelectuales para enfrentar el imperialismo y el fascismo, y apoyar la lucha de los trabajadores”.⁴⁰ Cabe señalar que a la liga se unieron miembros de otras organizaciones como La Lucha Intelectual Proletaria (LIP), La Asociación de Trabajadores del Arte (ATA), y la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP). Con la calidad de miembros con los que contaba la LEAR, se propusieron a hacer un arte de función artística y práctica; en este sentido, “sus miembros organizaron eventos culturales de todo tipo, hicieron murales para escuelas y sindicatos, dieron clases a trabajadores y realizaron volantes contra el callismo y en apoyo a las luchas del pueblo”.⁴¹ Para nuestra labor, el trabajo cartelístico es esencial; podemos encontrarlo en producciones para mítines, marchas, así como para su revista Frente a Frente.

³⁹ Rodríguez y Rodríguez, en Martínez Martínez, *Cartel en México: su historia*, p.21.

⁴⁰ Troconi, Giovanni, *Diseño Gráfico en México. 100 años (1900-2000)*. p.121.

⁴¹ *Ibidem*, p.103.



Fig. 38
 Autor: Luis Arenal
 Título: Carlos Marx. Gran mitin.
 Cartel para la LEAR. CEMOS.



Fig. 39. Autor no identificado
 Portada de la revista Frente a Frente, núm. 7,
 MECM.
 Año: 1939.



Fig. 40
 Autor: Aurora Reyes.
 Cartel hecho en el Taller-escuela de Artes
 Plásticas
 Año: 1935



Fig. 41
 Autor: Aurora Reyes.
 Cartel hecho en el Taller-escuela de Artes
 Plásticas
 Año: 1935.

Refiriéndonos a otras publicaciones con objetivos sociales y políticos, debemos hablar del diario El Nacional (1934). Éste tuvo sus producciones constructivistas con el mismo objetivo que el movimiento soviético:

Los editores (...), en sincronía con los editores de izquierda, adoptaron a sus contextos el eficaz y nutrido arsenal gráfico del constructivismo soviético. (...) se trataba de un esfuerzo de transformación

que se servía de lo visual y lo gráfico para agilizar las mentes para transformar la pasividad de la lectura en voluntad de acción.⁴²

Entonces, al tratarse de una publicación de naturaleza “oficial, aunque de oposición”,⁴³ las representaciones harían referencia a motivos de izquierda, como los obreros y el puño y el maso.



Fig. 42
Autor: Salvador Pruneda
Portada del suplemento “El Nacional Dominical” del periódico El Nacional
Año: 1934.



Fig. 43
Autor: Fermín Revueltas
Primera plana del periódico El Nacional,
Año: 1931

El cartel contestatario en las décadas de 1960 y 1970

Haciendo un salto en el tiempo, tenemos que a partir de los años 60's, hay un estallido de diversos movimientos sociales. Recordemos que, tras décadas de conflictos, las sociedades entraron en un momento de desencanto, sobre todo con el Estado. Así, los distintos grupos sociales comenzaron a replantearse situaciones de su realidad en la cual existía discriminación, inconsciencia ambiental, conflictos bélicos e intervenciones políticas, etc. Por lo tanto, fue el principio de esta década un punto esencial a nivel mundial para la organización y movilización social del pueblo inconforme con la autoridad política y los

⁴² *Idem*, p.103.

⁴³ *Idem*, p.103.

grupos privilegiados⁴⁴. En este contexto, el cartel no oficial, aquel contestatario y de protesta jugaría un rol central, como bien lo señala John Barnicoat:

A partir de 1945 se produce un cambio significativo en la opinión mundial acerca de la guerra, que ha dado lugar a la considerable publicidad que han recibido los carteles antiguerra. (...) Pero este cambio es más de contenido que de estilo (...). Se llega a una nueva forma cuando aparece un tipo especial de diseño, por ejemplo, porque los carteles son obra de un grupo minoritario en el seno de una mayoría hostil, en cuyo caso la impresión, la distribución y la colocación han de ser operaciones clandestinas, hecho que afectará tanto a su diseño como a su estilo.⁴⁵

Bajo este entendido, la noción de cartel concebido como un medio de comunicación visual urbano que se basa en la integración de imagen y texto para transmitir un mensaje de índole comercial o político se extiende al de instrumento que muestra la realidad social desde un punto de vista no oficial. El cartel social de protesta es entonces, aquel en el que los diseñadores (en su mayoría anónimos) de los colectivos (a veces fugaces), plasman las problemáticas sociales, posturas e ideologías con el propósito de hacerlas visibles. El propósito es, como podemos observar, crear consciencia y buscar desenlaces a hechos difíciles. Al respecto, Yubar Deibi Portilla Benítez expresa:

(...) el cartel social sirve para mostrar la realidad en que se está viviendo, así como para buscar posibles soluciones. Además, revelan algunos problemas de los cuales ni siquiera existe conocimiento alguno. El cartel social también se entiende como una reflexión que expresa la esencia de una ciudad. Permite descubrir al receptor, contenidos y temáticas conllevando al movimiento de la ciudad como un acontecimiento social.⁴⁶

Dadas sus características, no es de extrañar que este tipo de cartel encuentre su espacio natural de producción en la década de los 60, pues se trata de un periodo que se destaca por la crítica hacia el complejo ambiente social y político que había a nivel local y global. Algunos temas relevantes de esta cartelística fueron aquellos relacionados con la energía nuclear, la ecología, la lucha feminista, el antirracismo, las movilizaciones estudiantiles, oposición a las guerras como la de Vietnam, campañas contra la represión policial, apoyo a los sindicatos, los movimientos obreros, entre muchas otras luchas.

⁴⁴ Cadrazco Saavedra, y Pinzón Flórez, *Desarrollo de la protesta social en el mundo y su impacto a nivel nacional: un análisis desde el caso colombiano*, p.7.

⁴⁵ *Ibidem*, p.240.

⁴⁶ Portilla Benítez, *El poder del diseño y activismo en la sociedad a través de la historia*, p. 41.

En este contexto, resulta relevante detenernos en el movimiento estudiantil francés del 68, pues se trata de un momento esencial dentro de la historia del cartel. Durante Mayo de 1968, la generación más joven, aquella nacida entre 1944 y 1950, comenzó una revolución cultural. Para Alan Touraine el movimiento fue una respuesta ante las dinámicas de una sociedad postindustrial y a la vez de tendencias tradicionales:

Se trataba de las contradicciones reprimidas entre la lógica de la modernización tecnológica y el tradicionalismo del poder estatal francés, demasiado centralizado. Ello traía consigo la emergencia de un nuevo sujeto de clase que protestaba por la ausencia de una reforma académica en las universidades, retrasada ante las tendencias que imponía la modernización y el advenimiento de una sociedad postindustrial cuya base de reproducción era precisamente el conocimiento.⁴⁷

Si bien el movimiento en Francia es considerado el más emblemático, cabe señalar que las inquietudes y demandas que lo sostienen tienen eco a nivel global. La República Checa, Estados Unidos, Alemania, España, Finlandia, Brasil, Argentina, Japón, China y México son solo algunos ejemplos de latitudes en las cuales se enfrentaban a las mismas problemáticas desde distintos contextos. Sin embargo, resaltamos el mayo francés al haber sido un momento crucial en el que podemos observar la continuación de un imaginario visual cartelístico propio del siglo XIX, y al mismo tiempo, donde identificamos el surgimiento de otros elementos que marcarán a este medio de protesta hasta nuestros días.

Es así que tras una asamblea entre estudiantes, egresados, artistas y críticos implicados en las revueltas, se llegó a la conclusión de que el uso del cartel era necesario para dar a conocer sus objetivos y consignas. En un inicio, el atelier Brianchon, posteriormente llamado atelier Populaire, de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, fue el lugar en el que se realizaron aquellos carteles icónicos que plasmaron las calles parisinas. Se trataba de una actividad colectiva, anónima, autoorganizada, en lo que lo importante era dar a conocer el mensaje, tal como lo dice su lema “El arte entre paréntesis, la propaganda al primer plano”.⁴⁸

Los carteles eran relativamente simples, hechos a partir de litografía y serigrafía, en los que vemos representaciones simplificadas de huelguistas, puños en alto, fábricas, mazos

⁴⁷ Touraine, en Andrade Guevara, “El 68 Global: Revolución y Contracultura”, p. 4.

⁴⁸ Plante, Isabel, *Afiches del Mayo Francés. Gráfica, autoría y alteridad sudamericana en 1968*, p. 172.

de herrería, diferentes tipos de trabajadores (desde profesores con sus libros, campesinos con sus sombreros y horquillas), estudiantes, retratos de personajes reconocibles, burlas a la autoridad, llamamientos a la manifestación pública, entre demás iconografías asociadas a la lucha de izquierda. De igual manera, podemos observar, lemas que retrataran los reclamos, como “nosotros somos el poder”, “la lucha continua”, “capital y poder popular”, entre otros, tal como se apreciar en las siguientes imágenes. Como podemos observar, se trata de temas anteriormente utilizados en otros momentos, como durante la guerra, sin embargo, ahora reapropiado desde otra perspectiva: la lucha social en contra del poder establecido.



Fig. 44
Autor: Atelier Populaire
Título: Todos somos judíos y alemanes
País: Francia



Fig. 45
Autor: Atelier Populaire
Título: La lucha continua
País: Francia

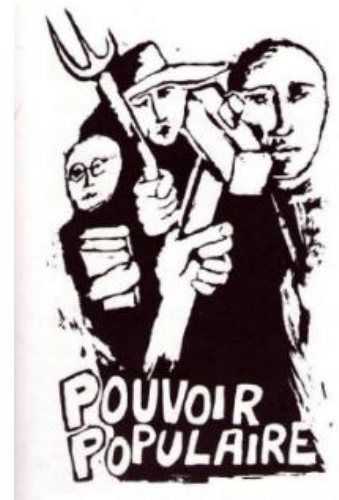


Fig.46
Autor: Atelier Populaire
Título: Poder popular
País: Francia



Fig. 47
 Autor: Ateliere Populaire
 Título: La belleza está en la calle
 País: Francia



Fig. 48
 Autor: Ateliere Populaire
 País: Francia



Fig. 49
 Autor: Ateliere Populaire
 Título: Nosotros somos el poder
 País: Francia



Fig. 50
 Autor: Ateliere Populaire
 País: Francia



Fig. 51
 Autor: Ateliere Populaire
 Título: ¡El desorden es él!
 País: Francia

Del mismo modo que acontece en el contexto mundial, en México fue a partir de 1960 hasta 1980 que es posible identificar en el país una ruptura social, política y cultural. Si bien nos centramos en el contexto mexicano, debemos recordar que este periodo en Latinoamérica fue aterrador:

América Latina ha tenido el infortunio de contar con una historia pletórica de hechos dramáticos, de infamias impunes y, para decirlo con las palabras del escritor mexicano José Revueltas, de una enorme cuota de luto humano. Con sus 150-160 mil muertos y sus 40-45 mil desaparecidos (...), Guatemala se encuentra en el pináculo de la ignominia que el siglo XX dejó al subcontinente latinoamericano. (...) desde los años sesenta una moderna dictadura emergió en el Brasil y allí se quedaría hasta mediados de los años ochenta. La “Revolución Argentina” iniciada en 1966 (...), buscó frenar el auge popular y la crisis política que se desencadenó después del derrocamiento de Perón en 1955. El retorno de éste no sería sino un breve interregno que llegó a su fin cuando las Fuerzas Armadas derrocaron a Isabel Perón (...), y llevaron a niveles nunca antes vistos, el terror como gestión estatal. (...) 8,960 casos documentados de desaparición forzada entre 1976 y 1982, aun cuando otras estimaciones elevan la cifra de víctimas a unas 15-20 mil personas. (...) En los años setenta, (...) Chile y Uruguay, vivieron una situación (...) inconcebible: las fuerzas armadas se convirtieron en el eje sustancial del poder político, los sectores civiles más derechistas se unieron a la paranoia anticomunista, el terror se convirtió en la mediación esencial entre el Estado y la sociedad. Diversas informaciones periodísticas (...) nos indican una cifra que oscila entre dos y tres mil desaparecidos en el periodo más cruento de la dictadura pinochetista. (...) las dictaduras del cono sur se confabularon para realizar la famosa “Operación Cóndor”, tenebrosa conjura que articuló los esfuerzos represivos de las mismas (...). En el Perú, la guerra contrainsurgente, desencadenada para desarticular a Sendero Luminoso, dejó un saldo aproximado de ocho mil desaparecidos, la mayor parte de los cuales son debidos a los gobiernos de Alberto Fujimori. (...) En Nicaragua la dictadura liberal devino en una de carácter constabulario cuando merced a la intervención estadounidense, (...) hasta 1979. (...) En el Salvador, la insurrección de 1932, (...) inició el largo periodo de militarización del poder que habría de culminar en la sangrienta guerra civil observada en los ochenta. En Guatemala, los diez años que empezaron con la revolución de 1944, solamente fueron el breve interregno democrático entre dos grandes épocas de dictaduras, acaso desmanteladas hasta 1996. [En México] la guerra sucia observada en los años setenta, desapareció entre 500 y 1,000 personas.⁴⁹

Aunando a estos hechos, Prisila Pilatowsky Goñi y Amaia Cabranes explican que en el contexto latinoamericano se trató de tiempos turbulentos con dictaduras, guerras civiles, crisis económicas y conflictos sociales. Estos hechos, de una manera u otra, favorecieron el surgimiento de una “nueva izquierda” que tenía como objetivo establecer una organización social y de gobierno ideal. Para ello, países como Cuba y Francia fueron tomados como referentes para la búsqueda de alternativas políticas.⁵⁰ Se abogaba por el antiimperialismo, el anticapitalismo, la liberación nacional, la revolución, los movimientos indigenistas, las demandas en contra de la violencia, los derechos humanos, el medio ambiente, etc.⁵¹ Para Adolfo Gilly, el año de 1968 se puede considerar el comienzo de la culminación de “un largo ciclo de rebelión contra el orden mundial del capital, (...) gestado en el seno de la onda larga

⁴⁹ Figueroa Ibarra, *Dictaduras, Tortura y Terror en América Latina*, pp. 53-61.

⁵⁰ Pilatowsky Goñi y Cabranes, *Militancias gráficas: carteles y solidaridad transnacional entre Francia y América Latina 1970-1980*, p. 3.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 7-8.

de expansión económica abierta en el curso de la segunda guerra mundial”.⁵² En este sentido, México contó con movimientos que dejarían una huella en la historia del país y en la memoria de la sociedad, como los movimientos estudiantiles, las movilizaciones democráticas y demás luchas populares.

Comencemos por hacer referencia al movimiento estudiantil del 68. El origen se da con movilizaciones en julio del mismo año. En un mismo día de manifestación se encuentran dos grupos de protesta; por un lado, el grupo de manifestantes que protestan en contra del abuso policiaco sufrido por alumnos de la Vocacional 5 y 2 del IPN y la Preparatoria Isaac Ochoterana (incorporada a la UNAM); por otro, la organizada por la Central Nacional de Estudiantes Democráticos (miembros del PCM), en conmemoración del aniversario del inicio de la Revolución Cubana, así como en demanda por la libertad de presos políticos de años anteriores. Juntos marcharon hacia el Zócalo, donde fueron víctimas de una represión desproporcionada por parte de las autoridades. Es a partir de este momento que el sentimiento contestatario se intensifica:

Durante agosto y septiembre, el movimiento estudiantil por la libertad de los antiguos y los nuevos presos políticos se extiende y se intensifica. Los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (IPN) forman un Consejo Nacional de Huelga (CNH) que asume la dirección del movimiento y se constituye por delegados por escuelas y facultades elegidos en asambleas y responsables ante ellas. Los activistas estudiantiles recorren la ciudad, distribuyen volantes, realizan mítines relámpago y actos en los autobuses de pasajeros, se enfrentan con la policía simultáneamente en diversos puntos de la ciudad. Hay heridos y muertos, no se sabe cuántos porque la prensa, totalmente controlada por el gobierno, no informa y solo los volantes y los rumores esparcen las noticias.⁵³

En los meses posteriores se llevan a cabo varias manifestaciones que contarían con el apoyo de la sociedad en general. Como sabemos, la respuesta gubernamental sería sistemáticamente violenta:

El régimen mexicano cortó el movimiento estudiantil por la democracia con la masacre del 2 de octubre de 1968: entre trescientos y cuatrocientos muertos, según las estimaciones atendibles, fue el resultado del ataque del ejército contra una manifestación de estudiantes reunida en la plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. La orden fue dada por el presidente Gustavo Díaz Ordaz.⁵⁴

⁵²Gilly en Chávez MacGregor, *et al.*, 68+50, p. 11.

⁵³*Ibidem*, p. 19.

⁵⁴*Ibidem*, p. 20.

Particularmente, en lo que respecta a las manifestaciones visuales del movimiento, fueron los estudiantes de las escuelas de San Carlos, La Esmeralda y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos los encargados de producir la gráfica y demás medios de protesta. Fue una producción artística colectiva, anónima y comprometida socialmente, que para cumplir con su labor tomarían elementos de varios espacios de la cultura, desde modelos establecidos en Europa durante la Guerra y las protestas estudiantiles francesas, hasta la gráfica mexicana postrevolucionaria, y eventos de su contemporaneidad como las Olimpiadas:

[...] hay una gran cantidad de tradiciones que convergen en la producción de la gráfica del 68. Se reactivaron imágenes de la gráfica militante del Taller de Gráfica Popular, que coexisten con figuras fuertemente influidas por el pop, o que usurpan la modernidad del diseño especialmente creado para las Olimpiadas. La militancia es un punto de confluencia. Un cineasta cercano al movimiento estudiantil, Óscar Menéndez, registro la elaboración de grafica para el movimiento. [...] Otra experiencia determinante fue la solidaridad con el movimiento estudiantil por parte de artistas que ya estaban consolidados. [...] una buena cantidad de músicos y pintores apoyaron públicamente a los estudiantes en huelga⁵⁵.



Fig. 52. Autor no identificado
Título: Ni represión ni derrota. Firmes.
Año: 1968.



Fig. 53. Autor no identificado
Título: Movimiento estudiantil C.N.H.
Año: 1968

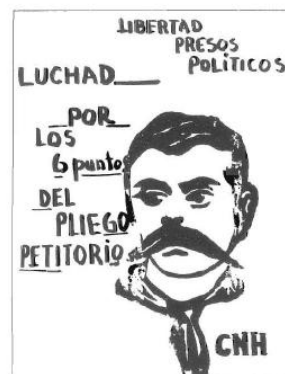


Fig. 54. Autor no identificado
Título: Libertad presos políticos
Año: 1968

⁵⁵ Vázquez Mantecón en Chávez MacGregor, *et al.*, 68+50, p-45.



Fig. 55. Autor no identificado
Título: México 68
Año: 1968



Fig. 56. Autor no identificado
Título: El diálogo debe ser público.
Año: 1968



Fig. 57. Autor no identificado
Título: Donde hay mucha hay sacrificios
Año: 1968

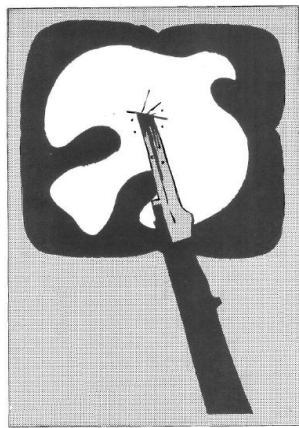


Fig. 58. Autor no identificado
Título: Paloma de la paz
Año: 1968



Fig. 59. Autor no identificado
Título: Fuera ejército de las escuelas.
Año: 1968

Asimismo, en lo que respecta a la década posterior a la de 1970, no podemos dejar de lado los carteles psicodélicos o hippies ya que su lenguaje visual, parte del movimiento de contracultura, también tuvo repercusión en las propuestas de la cultura de masas actual. John Barnicoat señala como rasgo característico de este cartel su constante regreso al pasado

“como si éste constituyera parte integrante de su experiencia”.⁵⁶ Otras de sus características tienen que ver con su carácter brillante, elaborado, con yuxtaposiciones de colores que llegan a aturdir al espectador, elementos que hacían referencia al estilo de vida del “amor y paz”, las drogas, la música, la lucha feminista, etc. Se trata de un medio que se alimentó tanto de imaginería de carteles y cultura pasados, así como de la propia imaginería de la época en la que podemos observar figuras de héroes revolucionarios como el Che Guevara, compartiendo espacio con personajes de la mitología, y músicos del rock clásico, así como lemas propios de distintas luchas. Todo dado a través de composiciones que apelan a la experiencia del espectador: “(...) el artista nos está diciendo, “disfruta, deja que el efecto caiga sobre ti, que pase a través de ti, úsalo, vívelo”.⁵⁷



Fig. 60
Autor: Jim Fitzpatrick
Título: Retrato del Che Guevara
Año: 1967
País: Irlanda

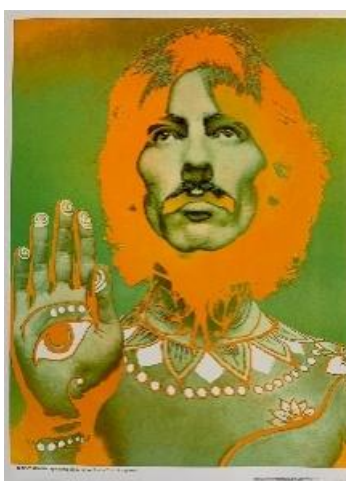


Fig. 61
Autor: Richard Avedon
Título: George Harrison
Año: 1967
País: Estados Unidos



Fig. 62
Autor: Stanley Mouse
Título: Sangre, sudor y lagrimas
Año: 1968
País: Estados Unidos

⁵⁶ Barnicoat, *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, p. 56

⁵⁷ *Ibidem*, p. 60.

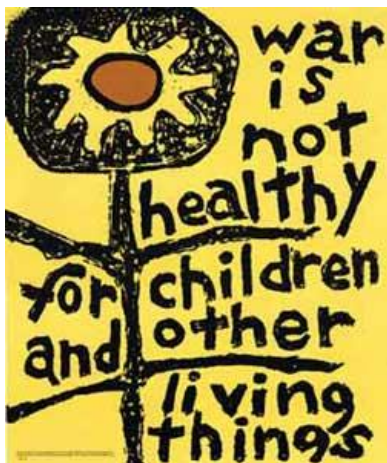


Fig. 63
 Autor: Lorraine Schneider
 Título: La guerra no es sana
 Año: 1966
 País: Estados Unidos



Fig. 64
 Autor: Mari Trapper
 Título: ¡Hallelujah, la pastilla!
 Año: 1967
 País: Estados Unidos

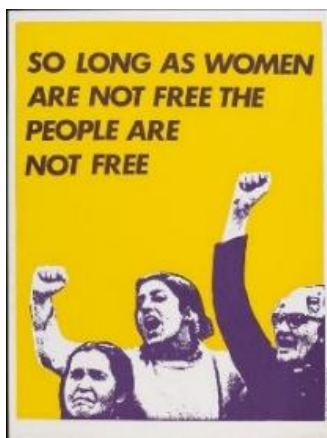


Fig. 65
 Autores: Red Women's Workshop
 Título: So long as women are not free the people are not free
 Año: 1978
 País: Estados Unidos



Fig. 66
 Autores: Red Women's Workshop
 Título: El espíritu lesbiano es una belleza dentro de cada mujer
 Año: 1976
 País: Estados Unidos

En el caso de México, una década después de la masacre del 2 de Octubre, el impacto que tuvieron los hechos, así como las producciones visuales que acompañaron al espíritu contestatario siguieron en la mente de los productores visuales del país, a tal grado que los movimientos posteriores siguieron haciendo uso de su imaginario de protesta:

El movimiento estudiantil de 1968 en México produjo una serie de prácticas autogestivas que dieron lugar a un diverso repertorio gráfico [...] Las estrategias de colaboración y circulación que se estructuraron desde el movimiento estudiantil son parte ineludible de una compleja genealogía en la que se articularon las prácticas del activismo político y el trabajo artístico en el México contemporáneo. En esa genealogía, desde la Historia del arte y el discurso curatorial recientes, se han situado a los grupos de artistas [...] que se conformaron durante la década de 1970 como el resultado inmediato de las experiencias de la acción directa del movimiento del 68. [...] las imágenes puestas en circulación por el movimiento del 68 aparecen una y otra vez –iguales y distintas– con el paso de las décadas.⁵⁸

De esta manera, entendemos a mayor nivel cómo la década de 1970 representó el surgimiento de grupos artísticos alternativos, en su mayoría orientados hacia la izquierda política; este periodo fue conocido como El Movimiento de los Grupos. Como observamos en la cita anterior, si bien el movimiento puede ser pensado como respuesta al movimiento del 68, tenemos que también se relaciona con hechos mucho más anteriores. Giovanni Troconi señala, que éstos “pueden ser vistos como el puente histórico que vincula a estas agrupaciones con la LEAR, el TGP o ¡30-30! Si bien la naturaleza de los ingredientes había cambiado, la receta era la misma: militancia y vanguardismo”.⁵⁹ Entre estas organizaciones podemos referirnos a Grupo Tepito Arte Acá (1973), Grupo Proceso Pentágono (1973-1976), Grupo Suma (1976), el Taller de Arte e Ideología (1975) y el grupo Mira. La mayoría de ellos estaban conformados por universitarios y maestros de la disciplina de las artes. No cuestionaban únicamente la sociedad y problemáticas de su contexto, sino también a las convenciones del arte tradicional al producir a partir de nuevos estilos y lenguajes plásticos; retomando imaginarios de protesta de otros contextos.



Fig. 67
 Autora: Rini Templeton
 Título: 1975 año de la mujer:
 Viva la Alianza Obrera
 Campesina Estudiantil
 Año: 1975

⁵⁸ López Cuenca, Valdovinos Reyes, y Bermúdez Días en *La demanda Inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México*, pp. 5-7.

⁵⁹ Troconi, *Diseño Gráfico en México. 100 años (1900-2000)*, p. 259.

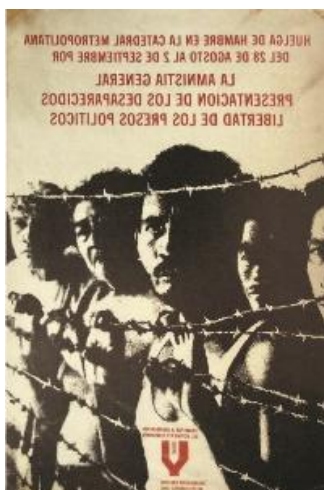


Fig. 68
Autor: Anónimo,
Amnistía general.
Cartel para la
presentación de los
desaparecidos
políticos
Año: 1978



Fig. 69
Autor:
Melecio
Galván,
Título: Zapata
Año: 1978

Centrándonos en el Grupo Mira, debemos señalar que se trata de una de las principales referencias para este contexto. Como expresa Annabela Tournon:

El Grupo Mira tiene como especificidad coincidir con la década de los setenta en México (...). Un momento colectivo enmarcado por dos fechas clave para la historia del arte contemporáneo en México: 1968, fecha del movimiento estudiantil y de la masacre de Tlatelolco, y 1982, fin del sexenio del presidente José López Portillo y principio de una “crisis” estructural de las economías capitalistas, destinada a no acabar. Por eso, la trayectoria plástica e intelectual del Grupo Mira es efectivamente pertinente para comprender cuestiones de los años setenta en México, en su singularidad.⁶⁰

En este sentido, debemos mencionar que si bien el grupo de artistas comienza a producir juntos desde 1965 bajo el nombre de Grupo65, el Grupo Mira no surge hasta 1977. Durante 1968 participan en el movimiento estudiantil; posteriormente, en 1970, se trasladan a Estados Unidos. A su regreso a México, en 1972 trabajan en la Universidad Autónoma de Puebla (UAP), donde crean, junto con el Partido Comunista Mexicano, la Escuela Popular de Arte (EPA) durante un momento clave para la acción contestataria, sin embargo, se retiran y separan del partido para 1974. Después, en 1977, en medio del movimiento de los grupos, deciden nombrarse Grupo Mira y volver a trabajar juntos hasta 1982.⁶¹

⁶⁰ Tournon en *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México*, p. 22.

⁶¹ *Ibidem*, p. 23.

Como podemos observar, es posible identificar distintos momentos de su producción de acuerdo con su contexto. No obstante, nos centramos en los objetivos sustanciales que los artistas tenían para el grupo, sobre esto, Arnulfo Aquino, miembro del grupo, señala:

[...] En el desarrollo del trabajo, encontramos los propósitos del grupo. [...] Estos [...] eran: 1) adoptar temáticas definidas por sus contenidos sociales; 2) la adecuación de medios de producción y difusión no sometidos al control burocrático; 3) dirigirnos a un público amplio, no vinculado a la situación convencional respecto a galerías y museos; 4) la incorporación a nuestro trabajo del lenguaje visual que producen, en sus luchas, diversos sectores populares que se enfrentan al poder de la clase dominante y su Estado, y por último, 5) la producción de imágenes visuales para estos sectores y su evaluación permanente.⁶²

Podemos observar que el grupo representó un cruce entre la actividad política y la artística, la autogestión, la democratización de los saberes y emancipación de la institucionalidad.⁶³ En cuanto a los temas que observamos en sus producciones, incluidos carteles, podemos referirnos a la cotidianidad de la ciudad de México, incluyendo el aspecto violento del momento. Relacionado a esto, otro tema relevante es el Estado mexicano, el gobierno y sus órganos de represión; y por último, las formas y experiencias de liberación, como por ejemplo, las manifestaciones y la organización social⁶⁴. En cuanto al lenguaje plástico utilizado, debemos mencionar que fue diverso debido a las distintas fases por las que pasó el grupo: “[...] la riqueza de su recorrido y de su reflexión plástica, [...] los condujo desde una abstracción geométrica de acentos psicodélicos a un arte gráfico figurativo en blanco y negro, colectivo y múltiple”⁶⁵. Así mismo, nos parece relevante señalar que los elementos visuales utilizados en sus carteles no pretendían seguir las concepciones idealizadas del pasado, sino aprovechar la memoria visual de las experiencias históricas:

Sus experimentos están marcados por el cinetismo y una concepción de la imagen fundada en una fenomenología moderna de la percepción. El hecho de que los sujetos aparecen en sus imágenes (...) sean justamente aquellos sobre quienes se ejerce de manera más aguda el control moderno caracterizado por la dialéctica del espectáculo y de la vigilancia -el trabajador, el estudiante, el soldado, el consumidor, el criminal, el enfermo- no es fortuito. Este hecho confirma la conciencia de una condición compartida entre los artistas y al público al que dirigen sus proyectos.⁶⁶

⁶² Aquino en Cháves MacGregor, *et al.*, 68+50, pp. 118-119.

⁶³ Tournon, en *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México*, p. 22.

⁶⁴ Aquino en Cháves MacGregor, *et al.*, 68+50, p. 119.

⁶⁵ Tournon en *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México*, p. 23.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 30.



Fig. 70
Autores: Grupo 65
Título: Los Inmigrantes
Año: 1971

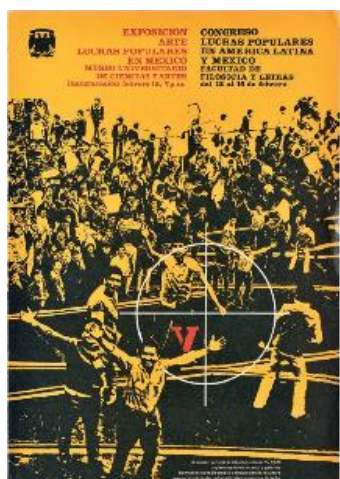


Fig. 71
Frente Mexicano de Grupos
Trabajadores de la Cultura,
exposición *Arte Luchas
Populares en México*
Año: 1979

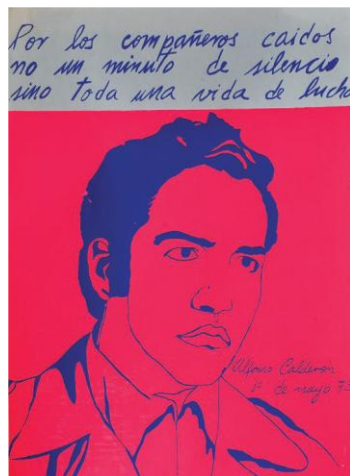


Fig. 72
Autor no identificado
Título: Por los compañeros caídos
no un minuto de silencio sino toda una
vida de lucha...
Año: 1973-1974

El cartel de la década 1980

En la siguiente década, los carteles continuaron con su labor propagandística y política-social, gracias al compromiso de varios artistas por manifestar el ambiente de lucha. Ejemplos de ello lo podemos observar con el Grupo Madero (1970-1980), el Taller Popular de Comunicación Gráfica (1980 aproximadamente) o el Taller de Gráfica Monumental (1983).⁶⁷ Algunos eventos del momento que podremos ver reflejados son la solidaridad con países latinoamericanos como el Salvador y su Guerra Civil, La Revolución Sandinista en Nicaragua, la dictadura de los Duvalier en Haití (1957-1986), luchas nacionales por los

⁶⁷ Juárez Garduño, *La gráfica monumental. El taller*, pp. 74-81.

derechos de los trabajadores, la insurgencia sindical, carteles de campañas políticas, así como la temática del sismo del 85 y sus damnificados. Como podemos observar, la estética del cartel no difiere demasiado de las producciones anteriores, por lo cual también es posible identificar la reiteración de ciertos motivos como el puño alzado, la hoz y el martillo, el águila imperialista y reminiscencias nacionales los símbolos patrios, e incluso referentes a la cultura popular, como la lucha libre o las calacas, entre otros.



Fig. 73
Autor: Fernando Rodríguez,
Título: Haití
Año: 1981.



Fig. 74
Autores: Domi/ Colectivo
Callejero
Título: Solo la rabia ilumina a los madrugados,
Año: 1988

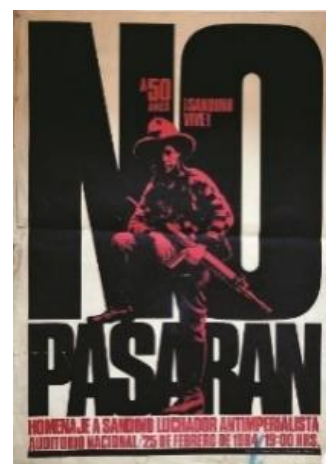


Fig. 75
Autores: Comité Manos fuera de Nicaragua
Título: No pasaran. Homenaje a Sandino
Año: 1984



Fig. 76
 Autor: Miguel Ángel Guzmán y Nicolás Severino
 Título: Cartel para el PCM
 Año: 1979



Fig. 77.
 Autor: Jorge Pérez Vega
 Título: Unión de vecinos y damnificados 19 de septiembre, 1985
 Año: 1985



Fig. 78. Autor no identificado.
 Archivo de Arnulfo Aquino Casas
 Título: ¡Yanqui opresor, fuera del Salvador!
 Año: 1981



Fig. 79
 Asamblea Obrera Campesina y Popular. PIAR
 Título: II Paro Cívico Nacional
 Año: 1984



Fig. 80.
 Autores: Imprenta Madero
 Título: Lucha democrática y el socialismo vs La injusticia y la intervención imperialista
 Año: 1985



Fig. 81
 Autor: Raúl Cabello
 Título: Juchitán, Año: 1983

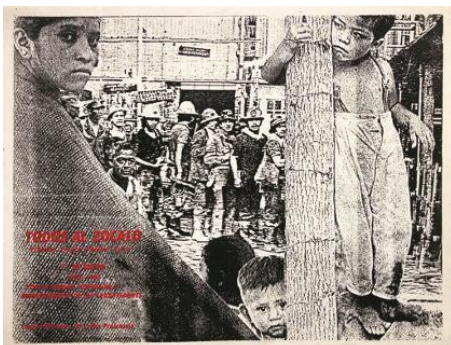


Fig. 82
Autores: Taller de Gráfica Monumental
Título: 10 de mayo 1886-1986
Año: 1986



Fig. 83
Autor: no identificado
Título: Gran marcha de los damnificados
Año: 1986



Fig. 84
Autores: Eduardo Juárez, Taller Popular de Comunicación Gráfica/TPCG
Título: Jornada político-cultural de día de muertos "Para los que quedaron vivos"
Año: 1985

El cartel de la década de 1990 y el nuevo milenio

A pesar del surgimiento y desarrollo de las nuevas tecnologías, como la cámara doméstica, el video e incluso el internet, el cartel impreso siguió cumpliendo un papel esencial dentro de la escena artística y la vida social en el México de 1990. En lo que respecta al cartel de protesta, debemos tomar en cuenta el contexto político y social en el que nos encontramos, por ejemplo, en 1994 entra en marcha el Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México; y, el mismo año, comienza el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional como respuesta ante el intento de modernización y entrada al "primer mundo", ya que, para ellos, las autoridades ignoraban la realidad de pobreza y desigualdad

por la que atravesaba gran parte de la población. Como lo expreso el subcomandante Marcos: “Los compañeros decidieron alzarse este mismo día para responder al decreto de muerte que les da el Tratado de Libre Comercio (TLC), con el decreto de vida que les da alzarse en armas para exigir la libertad y la democracia que los va a llevar a la solución de sus problemas”.⁶⁸

El EZLN fue un movimiento crucial para la continua lucha mexicana, ya que se trató de “un movimiento armado indígena en el estado de Chiapas [...] que le declaraba la guerra al Estado mexicano, y que entre sus principales demandas se encontraba el luchar por el reconocimiento de los derechos y la cultura indígena”.⁶⁹ Es un movimiento que sigue activo, por lo que podemos ver sus manifestaciones visuales incluso hasta nuestros días. Éstas retratan las consignas de la organización por medio de la referencia a figuras revolucionarias nacionales e internacionales, referencias al pasado prehispánico, imaginería de movimientos de izquierda, armas, la incorporación de la figura del indígena con actitud digna, líderes de grupos sociales e, incluso, imágenes religiosas como la de la Virgen de Guadalupe.

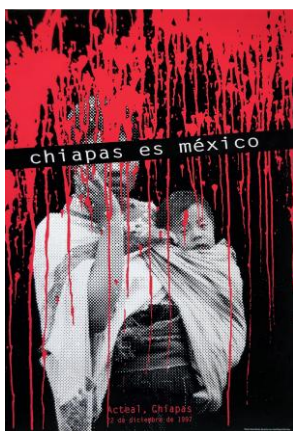


Fig. 85.
Autores: Rosio Mireles,
Daniel de la Luna y David
Rojas
Título: Chiapas es México



Fig. 86.
Autor: José M. Morelos
Título: Para vivir
morimos
Año:1994



Fig. 87. Autor no
identificado
Título: 12 de Octubre
de 1992
Año:1992

⁶⁸ Torres-Ruiz, René, *Movimientos sociales y democracia en el México Contemporáneo*, p. 199

⁶⁹ *Ibidem*, p. 199



Fig. 88
 Autor: Avelino sordo.
 Título: No se hagan
 bolas...Zapata vive.
 Año: Década de 1990

Entre otras luchas que se estaban llegando a cabo con la ayuda del cartel durante esta década fueron las denuncias a la intolerancia, a la matanza de Acteal en Chiapas (1997), a favor de la democracia y la libertad de expresión, denuncias a la intervención estadounidense en Cuba, y causas ambientalistas y animalistas.



Fig. 89
 Autor: Renato Aranda
 Título:
 Tolerante/Intolerante
 Año:1998

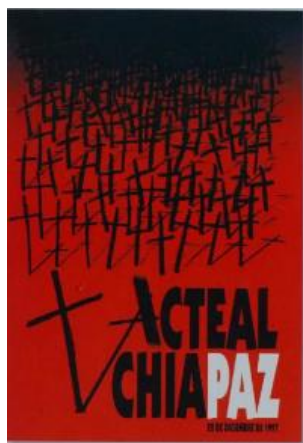


Fig. 90
 Autor: Carlos Gayou
 Título: Protesta contra la
 matanza de Acteal
 Año: 1997

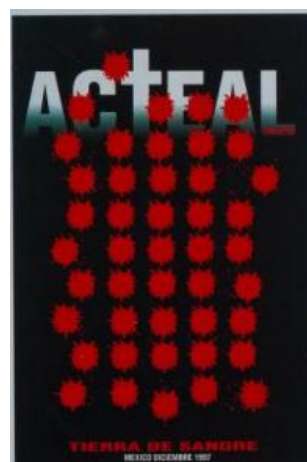


Fig. 91
 Autor: Patricia Hordoñez
 Título: Acteal. Tierra de
 sangre
 Año:1997.

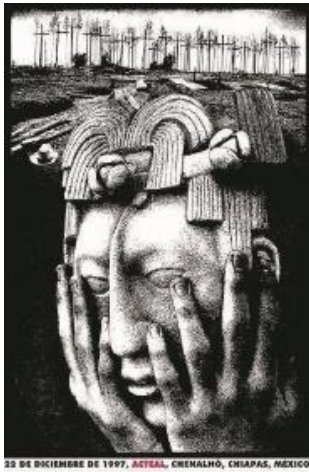


Fig. 92
Autor: Rafael López
Castro
Título: Acteal
Año: 1998.



Fig. 93
Autor: Eduardo Téllez,
Título: Libertad de
pensamiento y expresión
Año: 1998



Fig. 94
Autor: Ruth Ramírez, Título:
Cartel para la convocatoria
Intolerancia,
Año: 1997



Fig. 95
Autor: Ruth Ramírez Título:
Cartel para la convocatoria
Cuba libre de bloqueos
Año: 1997



Fig. 96
Autor: Renato Aranda
Título: Amor y respeto a la
vida animal
Año: 1999



Fig. 97
Autor: Renato Aranda
Título: Calentamiento Global
Año: 1999

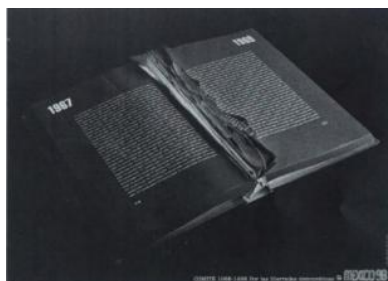


Fig. 98
Autores:
Eduardo
Barrera, Comité
1968-1998
Título: Por las
libertades
Democráticas
Año: 1998

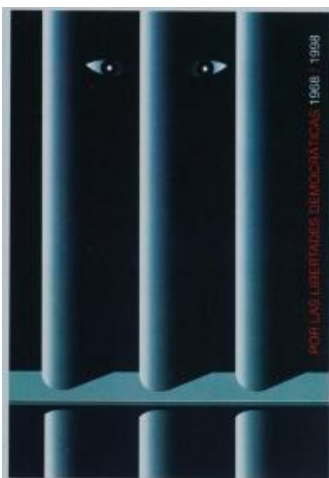


Fig. 99
 Autor: Carlos Gayou, Título:
 Por las libertades
 democráticas
 Año:1998



Fig. 100
 Autor: Eric Olivares, Título:
 ¡Agua para la humanidad!
 Año: Década de 1990.

Llegados el año 2000, no pudo quedar más claro el papel fundamental que representó el cartel como un medio para la protesta y manifestación de un sentimiento compartido. Los carteles de este momento se reappropriaron de elementos y el simbolismo que una vez fueron fructíferos para la lucha social y que, por lo mismo, quedaron instaurados en la memoria colectiva de la sociedad mexicana. Sin embargo, también habrá una integración de elementos de la cultura popular, sobre todo de la virtual. De igual manera, que cabe resaltar que debido a las tecnologías ahora más desarrolladas, el carácter del medio masivo y anónimo llega a su punto máximo gracias a las redes sociales y otros medios tradicionales. Algunas protestas sociales que veríamos a lo largo de los años estarán relacionadas con las elecciones presidenciales, en contra de violencia por los grupos del crimen organizado, la lucha de los derechos de la mujer, luchas de los pueblos indígenas, entre otras problemáticas.



Fig. 101.
Autor: Leonel S.
Título: Dignidad rebelde,
identidad nacional
Año:2001



Fig. 102.
Autor: Alejandro
Magallanes
Título: EZLN para todos
Año:2004



Fig. 103.
Autor: Alejandro M.
Título: Ciudad Juárez 300 mujeres
muertas
Año:2002



Fig. 104
Autor no identificado
Título: Presidente del fraude
Año:2006



Fig. 105
Autor no identificado
Título: Carteles de la marcha
#Yosoy132 en CDMX
Año:2012



Fig. 106.
Autor no identificado
Título: Carteles de la marcha por la
paz en CDMX
Año:2011



Fig. 107. Autor no
identificado
Título: Virgen de las
barrikadas, Oaxaca,
México, 2006.



Fig. 108.
Autor: Andrés
Mario Ramírez
Título: No a la
guerra
Año: 2003



Fig. 109.
Autor:
Margarita Sada
Título: Las
mujeres con la
dignidad
rebelde
Año: 2008

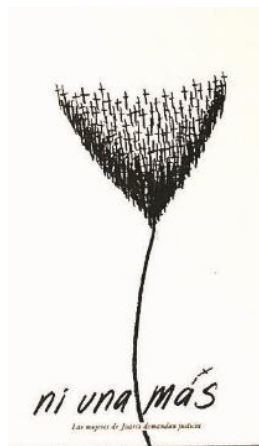


Fig. 110.
Autor: Obed
Mesa
Título: Ni
una más
Año: 2002

El cartel como discurso multimodal: Un análisis desde la semiótica social

Como pudimos observar a lo largo de este recorrido histórico, el cartel, como toda expresión artística, no es neutra. Nos queda claro así que someter estas imágenes a un análisis es fundamental, desde un aspecto formal y de significado, ya que al poseer sentido tiene una clara intención de comunicar algo para alguien. Por lo tanto, pueden entenderse como un discurso, es decir, como una forma socialmente situada de conocimiento sobre aspectos de la realidad, esto incluye el conocimiento de los eventos que constituyen la realidad (qué sucede, quién está involucrado, cuándo y dónde acontece), así como también un conjunto de evaluaciones, propósitos, interpretaciones y legitimaciones.⁷⁰ Al ser una unidad de significado completa, intencional y situada, ese discurso puede interpretarse en su contexto de producción y uso. Lo anterior nos permite acercarnos al análisis del cartel de protesta desde una perspectiva semiótica que lo perciba como un dominio sociocultural en el que conviven distintos modos de significación, por ejemplo verbal y visual. Como se puede apreciar, se trata de un acercamiento interpretativo sustentado cualitativamente en el análisis del discurso y la imagen, por lo que se seleccionó una muestra de carteles protesta del corpus ya presentado.

Como ya se hizo referencia, nuestro análisis está orientado a la interpretación y comprensión del proceso de significación presente en el cartel de protesta. Por lo mismo, abordamos el tema de la actividad política de militancia como una actividad estética que se

⁷⁰ Van Dijk, *Análisis Crítico del Discurso*, p. 205

desarrolla tanto en el plano individual como en el colectivo. Partimos del presupuesto de que la actividad de protesta política es un fenómeno estético que construye un imaginario visual que permite la conformación de una subjetividad tanto entre los miembros de una colectividad como en la sociedad general. En consecuencia, consideramos que en el cartel de protesta es posible identificar la manera como se produce y percibe el sentido de un tipo particular de discurso, en este caso el relato de acontecimientos sociales en el que aparecen ciertas reiteraciones y evocaciones simbólicas como puños en alto, palomas de la paz, personajes históricos, entre otros. Se trata, entonces, de discursos que poseen cargas ideológicas y que tiene como principio organizador una gramática visual que es la responsable de dotarlos de sentido colectivo gracias a la presencia de reiteraciones y evocaciones simbólicas. Así, para el análisis del cartel reconocemos el hecho de que éste no solo representa un reflejo de una realidad ubicada en una temporalidad específica, sino que también constituye un testimonio de la historia al evidenciar la existencia de alguien que estuvo en un lugar y tiempo determinado por lo que está estrechamente vinculado con la memoria individual y social, permitiendo con ello el relato de hechos y realidades en contextos sociales y culturales variados.

Este primer análisis lo realizamos en cuatro carteles seleccionados de nuestra muestra, mismos que pertenecen a diferentes temporalidades dentro del contexto mexicano. Estos carteles fueron localizados en archivos públicos digitales así como publicaciones dedicadas a la temática del diseño y la historia de los movimientos sociales.

Dado que nuestro objetivo es explorar el cartel de protesta para a partir de ello identificar en esta producción estética elementos reiterativos que refieran a una sensibilidad o vivencia propia de la manifestación y protesta sociales, hemos tomado como marcos de referencia una propuesta teórica que resulta complementaria para la comprensión del fenómeno aquí estudiado. Nos referimos al acercamiento semiótico multimodal de Kress & van Leeuwen (2001), mismo que nos permite entender nuestro objeto de estudio, el cartel de protesta, como un texto multimodal que genera sentido en distintos estratos de representación y comunicación (discurso, diseño, producción, circulación).

El análisis del discurso multimodal constituye un paradigma emergente en el campo de los estudios del discurso que amplía el estudio del lenguaje en sí mismo al estudio del lenguaje en combinación con otros recursos tales como las imágenes, el simbolismo

científico, la gestualidad, las acciones, la música y el sonido. La expresión “recurso semiótico” describe los recursos o modos (es decir el lenguaje, las imágenes, la música, la gestualidad, entre otros) que se integran en modalidades sensoriales en los discursos.

La multimodalidad puede definirse como un enfoque para el análisis discursivo, pero también como el uso de varios modos semióticos en el diseño de un evento o producto semiótico, así como la forma particular en la que estos modos se combinan e interactúan entre sí para hacer posible que un discurso sea interpretado como una unidad semántico-discursiva analizable.⁷¹ Como sabemos, el lenguaje es un sistema simbólico de signos que no guarda ninguna relación con lo que representa, mientras que las imágenes son icónicas porque representan algo a través de la similitud. Por lo tanto, los enfoques y los marcos analíticos basados en modelos lingüísticos no son del todo útiles para el estudio de textos multimodales como lo es el cartel; de ahí que aparezcan propuestas de análisis que nos invitan a acercarnos a los textos de manera distinta. Uno de estos modelos es el propuesto por Kress y van Leeuwen (2001). Estos autores parten del análisis lingüístico pero adaptándolo a fenómenos semióticos diversos. Argumentan que estos modos semióticos (imagen, sonido, movimiento, etc.) también poseen una estructura o gramática. Así, reformulando los planteamientos de la lingüística sistémico funcional de Halliday (1994), los autores amplían la visión del texto multimodal a la de articulaciones múltiples que pueden crear significado en y a través de cuatro estratos que pueden presentarse de manera simultánea (discurso, diseño, producción y distribución). De este modo proponen un análisis de las especificidades y los rasgos comunes de los modelos semióticos que toman en cuenta su producción cultural, social e histórica. A continuación aplicamos este modelo al análisis del cartel en el contexto que aquí nos interesa.

Discurso

Los discursos son conocimientos socialmente contruidos de algún aspecto de la realidad. Por “socialmente contruido” se entiende que han sido desarrollados en contextos sociales específicos y en formas que son apropiadas a los intereses de los actores sociales en esos contextos. Así, los carteles de protesta concretizan discursos que comprenden una cierta

⁷¹ Williamson, *¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica*, p. 1.

versión de lo que sucede en los conflictos sociales, de quiénes están involucrados, qué hacen, dónde y cuándo, y un conjunto de interpretaciones, juicios evaluativos, argumentos críticos o justificativos que se relacionan con el conflicto social y la protesta. El discurso de protesta solo puede llevarse a cabo a través de los medios semióticos que se han desarrollado para tal fin, en este caso los carteles de protesta son uno de esos medios.

Para el análisis del discurso construido y expresado en los carteles de protesta es importante partir de una concepción crítica del propio discurso. Así, siguiendo a Adriana Bolívar, para abordar un discurso es necesario tener en cuenta algunos principios: 1. Todo discurso es histórico, pues responde a momentos específicos del desarrollo de las sociedades; 2. Todo discurso es dialógico, en tanto que se puede entender como respuesta a otros discursos; 3. Todo discurso supone conocimiento de una realidad; 4. Todo discurso es social.⁷² A partir de lo anterior es posible conceptualizar la noción de discurso de protesta que aquí manejamos.

Recordemos que la protesta social ha sido definida por muchos autores desde distintos ámbitos, pero en términos generales podemos decir que se trata de una acción colectiva que ciudadanos de distintos sectores sociales llevan a cabo para exigir derechos y cumplimiento de la justicia. Se trata de una forma no institucional de presentación de demandas derivada de la falta de canales formales para hacer una exigencia o cuando se considera que los canales formales no son útiles para ese fin.⁷³ En consecuencia, el discurso de protesta es aquel que se da en el marco de la protesta social y que da cuenta, a partir de géneros específicos como el propio cartel, de la producción de significados compartidos por una comunidad o grupo social y en que se expresan demandas específicas. Se trata de un conocimiento sobre aspectos de la realidad política y social, así como también de un conjunto de evaluaciones, propósitos, interpretaciones y legitimaciones, ideologías sobre las luchas sociales desde el punto de vista del movimiento social en cuestión. Como señala Cárdenas, es de un tipo de interacción y un conjunto de conocimientos que se adaptan, optimizan y evolucionan con el paso del tiempo para cumplir propósitos generales: visibilizar las acciones de las protestas y propagar los

⁷² Bolívar, *La lectura del discurso político*, pp. 312-313.

⁷³ Diani, *The Concept of Social Movement*, p. 7.

fundamentos ideológicos de los movimientos, en consecuencia es un discurso que fortalecen la identidad de los grupos sociales que lo generan.⁷⁴

Así, por ejemplo, los siguientes carteles muestran la construcción discursiva de realidades muy específicas. En primer lugar tenemos un cartel mexicano propio del contexto de la Segunda Guerra Mundial. Después, tenemos un cartel de La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en apoyo a la Confederación Nacional Campesina. En tercer lugar, tenemos un cartel del movimiento estudiantil mexicano del 68. Y, por último un cartel en apoyo a la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo de Tehuantepec.



Fig. 28
Título: La libertad no naufraga
Año: Década de 1940



Fig. 41
Autor: Aurora Reyes.
Cartel hecho en el Taller-escuela de Artes Plásticas,
Año: 1935



Fig. 54
Título: Movimiento estudiantil C.N.H.
Año: 1968



Fig. 82
Autor: Raúl Cabello
Título: Juchitán,
Año: 1983

Como se puede observar los discursos construidos en estos carteles están directamente relacionados con las luchas sociales y la resistencia asumida por los grupos referidos, así como propaganda a determinadas organizaciones. En el primero producido por

⁷⁴ Cárdenas Neiora, *Discurso de protesta y redes sociales*, p. 405

la Secretaría de la Marina Nacional, se observa una clara definición de los intereses temáticos expresados en el cartel: la defensa de la nación tras el ataque nazi hacia el buque petrolero Potrero del Llano durante el 13 de mayo de 1942.⁷⁵ Evidentemente, se trata un discurso de llamamiento a la salvaguardia de la libertad nacional. Este cartel no solo está dirigido a aquellos hombres que pretendieran unirse a la fuerza de la marina, sino al pueblo mexicano en conjunto, como una especie de confirmación a la lucha y protección de la nación, mostrando un posicionamiento frente al conflicto.

El segundo cartel fue producido por Aurora Reyes, artista, poeta y activista social miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Como podemos observar, este construye un discurso de resistencia por parte de la Confederación Nacional Campesina (CNC). Esta organización fue conformada oficialmente en 1938 durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, y reunía a ejidatarios, comuneros, solicitantes de tierras, asalariados y productores agrícolas⁷⁶ que formaban parte de las Ligas de las Comunidades Agrarias y de los sindicatos campesinos de todo el país. Se trataba de una organización cuyos objetivos principales eran la continuación del reparto agrario y el apoyo a campesinos. De igual manera, actuaban conforme a una conciencia de clase, aunque aceptando la cooperación del Estado en la creación del organismo.⁷⁷ Por lo tanto, podemos decir que el enunciador no es el propiamente el campesino, sin embargo se trata de un miembro de un organismo de izquierda, dirigiéndose a miembros de la confederación y su comunidad.

El tercer cartel corresponde al Consejo Nacional de Huelga, organismo parte del movimiento estudiantil de 1968. Tras las primeras represiones en julio por parte del estado hacia protestas estudiantiles, en agosto de 1968, se crea el Consejo Nacional de Huelga (CNH), la cual actuó como una disidencia crítica y coordinada contra el sistema capitalista mundial y sobre todo, contra el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Esta agrupación se integró con representantes de la UNAM, el IPN, y muchas más instituciones tanto de la capital como de demás estados.⁷⁸ Llegó a convertirse en uno de los primeros espacios creados por y para jóvenes, en el cual tuvieron la oportunidad de hacer valer su derecho a la libre expresión, al resistir el autoritarismo sistemático y a expresar sus ideales

⁷⁵ López, “El día que Alemania atacó a México en la Segunda Guerra Mundial”.

⁷⁶ CNDH México, “Surge la Confederación Nacional Campesina (CNC)”.

⁷⁷ Carmona Dávila, “Surge la Confederación Nacional Campesina CNC”.

⁷⁸ Memórica, “Se crea el Consejo Nacional de Huelga como parte del movimiento estudiantil de 1968”.

políticos. Por ende, tanto el anunciador como el enunciatario era el joven estudiante, aunque la organización también se dirigía a la sociedad en general.

Por último, tenemos el cartel elaborado por Raúl Cabello, uno de los principales impulsores y promotores de la litografía en el país, y fundador junto con Ana María Iturbe del Taller Gráfica Espiral. El cartel fue creado en apoyo a la comunidad de Juchitán y a la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo de Tehuantepec (COCEI), por lo que podemos decir que se dirige tanto a miembros de esta comunidad, como a la sociedad mexicana a manera de divulgación de la causa. Recordemos que la COCEI fue fundada en 1973 por un grupo de estudiantes de la Asociación de Estudiantes Juchitecos; posteriormente se unieron los trabajadores del sector agrícola. Sus objetivos incluían apoyar la reforma agraria y los derechos laborales. Un evento importante para la agrupación es que en 1981 ganaron las elecciones municipales, convirtiéndose en el primer municipio de la república en tener un gobierno de corte socialista.⁷⁹

En los cuatro carteles observamos un discurso que busca reafirmar la posición de lucha y resistencia de los actores, legitimar y visibilizar las acciones y motivaciones de sus protestas, propagando al mismo tiempo sus fundamentos ideológicos, a saber la defensa de la nación, la lucha por los derechos de las clases desfavorecidas, el reconocimiento, la igualdad de oportunidades y la justicia social. Como se puede apreciar, estos carteles constituyen por un lado, la construcción del sentimiento nacionalista, y por otro lado, una oportunidad para los grupos o movimientos que constantemente son deslegitimados por los grupos hegemónicos. Son un medio de comunicación tanto oficial como alternativa para la manifestación. En los tres últimos, decimos que son discursos de protesta y, particularmente de resistencia puesto que, como se observa, pertenecen a grupos que se oponen al poder y que, en consecuencia, son opuestos a los grupos hegemónicos.⁸⁰ Estos discursos no oficiales, son alternativos, como el discurso construido en el cartel del 68, o incluso marginales, como el caso del discurso de los campesinos.

⁷⁹ Poniatowska, “La COCEI”.

⁸⁰ Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos*.

Diseño

Los diseños son los usos de los recursos semióticos en todos los modos semióticos y combinaciones de modos semióticos. Son las conceptualizaciones de las formas de los productos o eventos semióticos⁸¹. Los diseños son medios para entender los discursos en el contexto de una situación comunicativa dada. Pueden ser convencionales, reiterativos, habituales, tradicionales, o pueden ser innovadores y revolucionarios. Pero el diseño todavía está separado de la producción material real del producto semiótico y de la articulación material real del acontecimiento semiótico. Los recursos sobre los que el diseño trabaja, los modos semióticos, son aún abstractos, capaces de ser llevados a cabo a través de diferentes materialidades. En nuestro caso, el diseño de un cartel da forma al discurso de protesta y permite su comprensión al recurrir a recursos semióticos de fácil identificación (puños en alto, frases, imágenes de personajes, slogans, colores, etc.) que se eligen y articulan de determinada manera para generar un significado completo en un contexto cultural, social e histórico específico.

Es importante recordar que la teoría multimodal nos propone un enfoque sobre el discurso en el que éste se ve como parte de un proceso que posee un diseño formado por distintos modos de significación que son seleccionados por un emisor de forma motivada y consciente. Así, en el primer cartel observamos dos modos de significación de los cuales uno corresponde al modo verbal y el otro a la imagen. En el modo verbal, podemos apreciar el mensaje “Propaganda De La Secretaria De La Marina Nacional”, “La Libertad No Naufraga: Siempre Hay Una Voz Que La Defiende Y Un Brazo Que La Salva”. El mensaje está organizado para ser leído de arriba hacia abajo, sin una gran variación tipográfica, salvo por las palabras “Propaganda de la” en una tipografía más suave y sutil. La frase “Propaganda De La Secretaria De La Marina Nacional” y “Siempre Hay Una Voz Que La Defiende Y Un Brazo Que La Salva” en color azul claro, se coloca sobre un fondo neutro tanto en la parte superior, como posterior del cartel, mientras que “La Libertad No Naufraga” escrito en rojo resalta sobre el fondo claro, destacándose claramente como la más prominente. Por otra parte, en cuanto a la imagen, ésta está compuesta por la figura de un hombre que pareciera tratar de salvarse de ahogamiento; su cara asustada sale de la superficie del mar, mientras se sostiene con una mano de algún escombros, y su otra mano empuña una tela roja en el aire.

⁸¹ Kress y Van Leeuwen, *Multimodal Discourse*, p. 4.

La imagen es muy interesante porque incluso puede invitarnos a otra lectura, la imagen muestra una figura de labios rojos alzando un puño que puede ser la propia libertad. Al fondo, entre el mar picado, se puede apreciar un buque con el característico símbolo nazi, con las figuras simplificadas de dos soldados. Aquí, nos parece importante señalar el puño en alto y el color rojo, ya que son elementos convencionales o habituales en el diseño del cartel de lucha o protesta. El puño evoca la lucha, el actuar en respuesta a, mientras que el color rojo generalmente está asociado a la fuerza, valentía, y la pasión.

Por su parte, el segundo cartel se construye también a partir de la integración del modo verbal y la imagen. En la parte lateral izquierda aparece el nombre del grupo social que está en lucha (CNC) en letras rojas y gruesas, mientras que en la parte inferior está la frase “La antorcha de la libertad ilumina nuestros campos”, también en rojo aunque con una tipografía más delgada. Ocupando el espacio central tenemos la imagen de un campesino a espaldas con su gran sombrero, empuñando una antorcha en su mano derecha. A manera de paisaje, se pueden ver montañas negras y una estrella roja. El fondo del cartel es una mezcla entre un color neutral y rojo. entrelazadas de tres puños en alto y dos jóvenes, uno de ellos también con el puño en alto. En este caso, el color rojo y el puño se asocian a la lucha, protesta, y sobre todo, afiliación a la política de izquierda.

El siguiente cartel nuevamente se compone del modo verbal y la imagen. Podemos leer a manera de negativo las frases “Movimiento estudiantil C.N.H.” y “Exigimos la solución de los problemas de México”. En este cartel, es más evidente el entrelazamiento entre lo verbal y la imagen, ya que las frases se incorporan dentro de, en primer lugar, una bandera ondeante y en segundo lugar, de una lona, ambas portadas por las figuras de hombres jóvenes. Las figuras presentes en la imagen, a pesar de mostrarse como sombras, son reconocibles por sus vestimentas y pertenencias: el estudiante con su libro y uniforme y el campesino con su hoz y overol. Todos se encuentran en actitud de defensa, con puño en alto; incluso es posible observar un arma de asta, la cual hace referencia a un contexto de lucha. Como podemos observar, se trata de elementos relacionados con la ideología izquierdista.

El último cartel también se constituye de elementos verbales e imágenes. En la parte superior leemos la frase en negro y en distintos tamaños y tipografías: “Juchitán”, “Donde el pueblo es gobierno”, “¡Defendámoslo!”. Mientras que en la parte inferior podemos leer las siglas COCEI. En cuanto a la imagen, podemos ver en la parte inferior una fotografía color

amarillo, de mujeres y hombres de varias generaciones manifestándose con puños en alto y en gesto de clamor, sosteniendo una manta roja. El fondo del cartel es un color rojo brillante. Elementos que se relacionan con la lucha del movimiento de izquierda.

Producción y distribución

La producción se refiere a la articulación material real del evento semiótico,⁸² ya sea en la forma de un prototipo que aún necesita ser transformado en otra forma que tiene propósitos de distribución o bien en su forma final. Se trata del medio o recursos materiales y habilidades técnicas de producción. Por ejemplo, el cartel puede ser producido de manera artesanal (dibujos a mano, uso de plantillas, estencil, fotografías, etc.), o bien haciendo uso de recursos tecnológicos, como por ejemplo offset, la impresión digital, la utilización de programas de edición, etc.). Como sabemos, el cartel generalmente se imprime sobre papel, aunque en la actualidad éstos se produzcan mayoritariamente para ser compartidos como recurso digital en las redes sociales. Por el periodo histórico en los que se ubican, los ejemplos que nos ocupan son impresiones sobre papel.

Por otro lado, a distribución se refiere a los recursos que permiten la preservación y socialización de la producción semiótica⁸³. Por ejemplo, los carteles, además de exhibirse en la protesta misma, pueden formar parte de acervos o archivos, o exhibirse en medios de comunicación como como noticieros, revistas, periódicos, etc. En los cuatro ejemplos que nos ocupan, y por los periodos históricos de su producción, las calles toman un papel relevante en su distribución y visibilización, pues son el principal medio de expresión y comunicación, haciendo de estos carteles artefactos artístico público. Así, los carteles se realizan para promover las movilizaciones tanto de propaganda oficial, como de las luchas sociales de estos grupos. Finalmente, recordemos que la creación de carteles de protesta se deriva de la militancia política de muchos de sus autores, y de su arraigo en la comunidad lo que facilita su distribución y consumo y, en consecuencia su lugar en las luchas sociales y simbólicas de los movimientos de reivindicación.

⁸² *Ibidem*, p. 6.

⁸³ *Ibidem*, p. 7.

Dado que nuestro interés se centra en el cartel de protesta en Puebla de los años 60' al año 2012, a continuación aplicamos el mismo análisis a dos carteles de la muestra que es objeto de nuestro estudio.



Al respecto del discurso, el primero es un cartel diseñado en el marco de la defensa de la autonomía universitaria de la entonces UAP en la década de los setentas. El segundo la portada de un fanzine del Frente Rockero elaborado en la década de los noventas. Como se puede observar los discursos contruidos en ambos carteles están directamente relacionados con las luchas sociales y la resistencia asumida por los grupos referidos. En el primero, se observa una clara definición de los intereses temáticos expresados en el cartel: la defensa de una educación universitaria gratuita, democrática y popular en un periodo histórico en el que las universidades públicas son acosadas por un estado autoritario y represor de los derechos ciudadanos y estudiantiles, y que tiene como antecedente directo en el movimiento asociado a la lucha por la Reforma Universitaria de 1961, la revuelta popular contra el gobernador Ávila Camacho en 1964 y la represión de 1968 en el entonces Distrito Federal. Evidentemente, se trata un discurso de resistencia en defensa de la educación pública cobijada por una ideología de izquierda en donde el enunciador es la propia comunidad universitaria. Este cartel no solo está dirigido a los estudiantes de la UAP y a las comunidades que tiene a sus hijos estudiando en esta institución, en su mayoría obreros, comerciantes y campesinos. También tiene como receptor al grupo en el poder que es el principal opositor a las luchas y reivindicaciones universitarias, mostrando un posicionamiento frente al conflicto y constituyéndose en un discurso contestatario.

El segundo cartel, producido por el Frente Rockero de Puebla, construye igualmente un discurso de resistencia frente a la represión sistemática de la fuerza policial estatal y municipal a agrupaciones de jóvenes vulnerables que culminó con hechos violentos desatados en una tocada popular que llevo al frente a su desaparición en 1995. El Frente Rockero estaba conformado en su mayoría por jóvenes universitarios provenientes de la clase obrera y de colonias populares, por músicos de rock, artistas plásticos, escritores y “chavos banda” que eran constantemente acosados por la policía.⁸⁴ Por lo mismo, el enunciador es el propio frente en un diálogo con sus miembros y la comunidad. De igual forma que el cartel de la UAP, es al mismo tiempo una interpelación directa a las autoridades estatales frente a las agresiones sufridas y el derecho a la libre manifestación cultural.

En cuanto al diseño, en el primer cartel observamos dos modos de significación de los cuales uno corresponde al modo verbal y el otro a la imagen. En el modo verbal, podemos apreciar el mensaje “Por una universidad popular. UAP en lucha”. El mensaje está organizado para ser leído de arriba hacia abajo, y con una variación tipográfica que resalta las siglas de la universidad y la frase “en Lucha”. La frase “por una universidad popular” en color claro, se coloca sobre un fondo rojo en la parte superior del cartel, mientras que “UAP en lucha” escrito en rojo resalta sobre el fondo claro, destacándose claramente como la figura de relieve y en consecuencia más prominente. Por otra parte, en cuanto a la imagen, ésta está compuesta por dos puños en alto que emergen de las dos primeras letras de las siglas UAP en una progresión de tamaño, misma que coloca al puño de mayor tamaño en la parte media del cartel. El puño en alto y el color rojo son elementos convencionales o habituales en el diseño del cartel de protesta. El puño evoca la protesta, mientras que el color rojo generalmente está asociado a la revolución y la ideología de izquierda.

Por su parte, el segundo cartel se construye también a partir de la integración del modo verbal y la imagen. En la parte superior aparece el nombre del grupo social que está en resistencia, y ocupando el espacio central las imágenes entrelazadas de tres puños en alto y dos jóvenes, uno de ellos también con el puño en alto. Los jóvenes, con indumentarias identitarias (punk y rock), no miran directamente al espectador, lo que matiza de idea de

⁸⁴ Benítez en Rodríguez, “A 25 años de desaparecido reivindican al Frente Rockero”.

enfrentamiento, más no de resistencia. Un elemento interesante es el hecho de que una mano sujeta una muñeca en claro sentido de solidaridad.

En lo que respecta a la producción, al igual que en los carteles anteriores se trata de impresiones sobre papel. Sobre la distribución, los carteles se realizan para promover las movilizaciones de las luchas sociales de estos grupos, pero también la difusión cultural que acompaña al movimiento universitario y al propio Frente Rockero.

Como podemos observar, es posible decir que el acercamiento general que aquí realizamos a la gráfica social y de protesta nos permite observar con claridad el papel que, dentro de la concepción social-histórica, juegan las prácticas artísticas, incluso aquellas situadas al margen de la cultura oficial. Consideramos entonces que, al revisar los distintos tipos de cartelística, es posible identificar en ellos la presencia de ciertos elementos visuales, así como su constante reiteración debida, en parte, a las reapropiaciones en distintos contextos y el establecimiento de determinadas necesidades. En consecuencia, no resulta extraño el hecho de que podamos encontrar similitudes y referencias a la cartelística mundial en el propio desarrollo de la gráfica y el cartel mexicano. De igual forma, fue posible apreciar que el desarrollo de la gráfica de protesta en nuestro país toma como motivos de expresión muchos elementos de la gráfica social a nivel global, pero claramente adaptándola al contexto nacional e imprimiéndole una identidad propia que reflejará un imaginario colectivo sobre lo que en México supone la movilización y la protesta social.

Si bien este acercamiento nos permite analizar los carteles desde una perspectiva que toma en consideración un concepto más amplio de la imagen, es evidente que aún hace falta una aproximación que tome nota de aquello que se escapa de los análisis tradicionales de la Historia del arte y disciplinas como la semiótica. Por lo tanto, en el siguiente capítulo presentamos una propuesta de lectura de las imágenes recurrentes a partir de los planteamientos de Didi-Huberman y su interpretación de Warburg, mismos que complementamos con el enfoque psicoanalítico, por lo cual también hacemos referencia a la teoría del inconsciente de Freud, la noción de sublevación del propio Didi-Huberman. De igual forma retomamos a Rancière y sus consideraciones sobre el psicoanálisis, así como el concepto de arquetipo de Jung.

Segundo capítulo

¿Cómo leer las imágenes recurrentes? La imagen sobreviviente, la sublimación y el psicoanálisis

En el capítulo anterior hemos recorrido momentos definitorios para la historia del cartel de protesta, analizando algunas producciones a nivel nacional, siguiendo el modelo semiótico de análisis multimodal de Kress & van Leeuwen (2001). Esto nos abre el camino para dar cuenta de algunos símbolos dentro del cartel que se repiten a través del tiempo en contextos particulares, lo cual trae a la luz una interrogante en especial: ¿Acaso estas repeticiones y similitudes son producto de algo que va más allá de la influencia de los estilos artísticos y la naturaleza propagandística del cartel? Desde nuestro punto de vista, la respuesta puede ser afirmativa y para argumentarlo nos parece necesario traer a la discusión la lectura e interpretación que realiza Didi-Huberman a partir de Warburg en torno de la naturaleza de las imágenes y su pervivencia en el tiempo. En línea con esa posición, también nos parecen relevantes las propuestas de Freud, Jung y Rancière sobre el sueño, la imagen como conocimiento y los arquetipos como nociones que nos permiten analizar las imágenes desde una perspectiva alternativa a los discursos tradicionales de la iconografía en la Historia del arte o la semiótica.

Comenzamos nuestra exploración conceptual señalando que para comprender la manera en la que nos apoyamos de las teorías de estos autores, debemos tomar en cuenta que *La imagen superviviente* de Didi-Huberman es una reinterpretación de los postulados de Warburg para retar la forma en la que se ha venido entendiendo la Historia del arte como disciplina de análisis de la producción visual. Como lo señala Daniel Vázquez Villamediana, “[...] *L’image survivante* (2002), [...] supuso un antes y un después dentro del ámbito académico para los estudios sobre Aby Warburg. Didi-Huberman no solo reivindicó este legado, sino que además llevó a cabo un auténtico trabajo de relectura y de apropiación de los principales términos warburgianos”.⁸⁵

Una vez hecha tal aclaración, empezamos nuestro repaso por los puntos que nos parecen importantes sobre la postura respecto a las imágenes de Didi-Huberman. El autor

⁸⁵ Vázquez Villamediana, *El conocimiento por montaje. La supervivencia del pensamiento de Aby Warburg en la obra de Georges Didi-Huberman*, p. 9.

comienza su primer capítulo haciendo referencia a los modos de ver tradicionales de la Historia del arte, los cuales se basan en la idea de un continuo volver a comenzar: “Aventuremos la siguiente afirmación: el discurso histórico no ‘nace’ nunca. Siempre vuelve a comenzar. Y constatemos que la historia del arte –la disciplina así denominada– vuelve a comenzar. Cada vez, según parece, que su objeto mismo es considerado como muerto [...] y renaciente”.⁸⁶

Así, hace referencia a dos momentos decisivos para la Historia del arte. Por una parte la tradición vasariana:

(...) Vasari fundamenta toda su empresa histórica y estética sobre la constatación de una muerte del arte antiguo: *voracità del tempo*, escribe (...) antes de designar a la Edad Media como la gran culpable de este proceso de olvido. Pero, como bien sabemos, esta muerte habrá sido ‘salvada’, milagrosamente redimida o rescatada por un largo movimiento de *rinascita* que, en líneas generales, comienza con Giotto y culmina con Miguel Ángel, (...). A partir de ahí –a partir de ese renacimiento que ha surgido, a su vez, de un duelo– parece poder existir algo que se llama historia del arte.⁸⁷

Y, por otra, el modelo de Johann Winckelmann, en el cual el ideal del arte o el bello ideal está en la imitación de los antiguos:

Winckelmann *inventa la historia del arte*. [...] representaría en el terreno de la cultura y de la belleza el giro epistemológico de un pensamiento del arte en la época –auténtica, ya «científica»– de la *historia* (...) en el sentido de que va más allá de la siempre crónica de tipo pliniano o vasariano. (...) Winckelmann habrá inventado la historia del arte construyendo (...) algo así como un método histórico [fundamentado en la construcción ideal]. (...) Ideal en el sentido de estar concebida ante todo para concordar (...) con el ideal de belleza, esa «esencia del arte» que supieron poner en práctica los grandes artistas de la Antigüedad.⁸⁸

De esta manera, a partir de este recuento, realiza una profunda crítica a la manera en la que la Historia del arte ha considerado sus objetos de estudio, y a partir de ello nos invita a reflexionar sobre las producciones artísticas:

Lo que era el nudo (la solución se enreda) se hace ahora bucle (la solución se impone). El nudo de la Antigüedad se deshace definiendo una noción del ideal; el nudo del arte se deshace definiendo una noción de la imitación; el nudo de la historia se deshace definiendo una noción del Renacimiento. Así era como se había construido ya la historia humanista de Vasari. Y es así como vuelve a comenzar la historia neoclásica de Winckelmann. Planteemos (...) la cuestión de Herder: “¿Es ése el objetivo de la historia? ¿El objetivo de una historia del arte? ¿No hay otras formas posibles de historia?”.⁸⁹

⁸⁶ Didi-Hubermann, La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg, p. 9

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 9-10.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 10-17.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 22.

La cita anterior nos guía hacia la propuesta de Didi-Huberman y la razón primordial por la cual retoma a Warburg. Nuestro autor propone considerar otro acercamiento al estudio de las imágenes del arte: alejarnos de la ciencia histórica y el discurso de los estilos, es decir, aquella “concepción de la ciencia histórica articulada no solamente sobre los problemas de clasificación típicos de la epistemología de las Luces sino también sobre un esquema temporal de evidencia biomórfica que se tensa entre progreso y declive, nacimiento y decadencia, vida y muerte”.⁹⁰ Este hecho nos queda aún más claro al observar la serie de cuestionamientos que realiza alrededor del tema:

¿No habrá un tiempo de las imágenes que no sea ni “vida y muerte”, ni “grandeza y decadencia”, ni siquiera ese “Renacimiento” ideal cuyos valores de uso no cesan de transformar los historiadores para sus propios fines? ¿No habrá *un tiempo para los fantasmas*, un retorno de las imágenes, una “supervivencia” (*Nachleben*) que no esté sometida al modelo de transmisión que supone la imitación (*Nachahmung*) de las obras antiguas por obras más recientes? ¿No habrá un tiempo para la memoria de las imágenes –un oscuro juego de lo rechazado y de su eterno retorno– que no sea el presupuesto por esa historia del arte, ese relato? Y, por lo que respecta al arte mismo, ¿no habrá un género de similitud que no sea el que impone la “imitación del ideal” con el rechazo del *pathos* que ellos supone Winckelmann? ¿No habrá un tiempo para los síntomas en la historia de las imágenes del arte?⁹¹

Por lo tanto, Didi-Huberman plantea un nuevo modelo para la Historia del arte, uno que permita salir de la estructura cronológica y evolutiva, y para ello se basa en el trabajo de Warburg. Para nuestro autor, Warburg representó un parte aguas para la teoría de la imagen:

“(…) Warburg descomponía, deconstruía subrepticamente todos los modelos epistemológicos en uso en la historia del arte vasariana y winckelmanniana. (...) Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos «vida y muerte» y «grandeza y decadencia» por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos sino que se expresaban por estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudos inesperados y objetivos siempre desbaratados. Sustituía el modelo ideal de los “renacimientos”, de las “buenas imitaciones” y de las “serenas bellezas” por un antiguo *modelo fantasmal* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, “supervivencias”, reminiscencias, reapariciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo. En última instancia, el modelo

⁹⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁹¹ *Ibidem*, p.23.

fantasmático del que hablo era un *modelo psíquico*, en el sentido de que el punto de vista de lo psíquico sería no un retorno al punto de vista del ideal sino la posibilidad misma de su descomposición teórica. Se trataba pues, de un *modelo sintomático* en el que el devenir de las formas debía analizarse como un conjunto de procesos tensos: tensión, por ejemplo, entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado.⁹²

Así, Didi-Huberman nos invita a analizar las imágenes pensando en el tiempo de la historia ya no como una narración lineal, sino como un tiempo anacrónico y dinámico al que se puede acceder al observar sus factores psíquicos y fantasmales, como él los llama. De esta manera, surge la posibilidad de considerar la existencia de imágenes y elementos visuales que regresan de otros tiempos, que reaparecen, que sobreviven. Por esta misma razón, el estudio de la imagen requiere una perspectiva mucho más amplia que la iconográfica que permita examinarla desde diversas ópticas. Como el mismo Didi-Huberman expresa, existen ocasiones donde la clásica fórmula de autor, fecha, técnica, iconografía, no basta para descifrar toda la complejidad de la imagen.⁹³ Desde su perspectiva, un estudioso de la imagen debe trascender esos márgenes establecidos y pensar en su objeto de estudio, es decir, la imagen, como:

[...] el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica– que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura.⁹⁴

Coincidimos con los autores cuando apuntan que se requiere de un abordaje en el que la imagen no sea vista solo como un elemento estático, sino como un ente activo que puede revelar sentidos desde perspectivas complejas. Como explica Didi-Huberman, para Warburg era necesario aventurarse más allá de las fronteras establecidas por y para la disciplina del estudio de las imágenes:

Para responder a esta insatisfacción, Warburg puso en práctica un constante *desplazamiento*: desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en los campos del saber, en los periodos históricos, en las jerarquías culturales, en los lugares geográficos. [...] su desplazamiento a

⁹² *Ibidem*, pp. 24-26.

⁹³ *Ibidem*, p. 34.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 34-35.

través de la historia del arte, en sus bordes y más allá, creará en la disciplina misma un violento proceso crítico, una crisis y una verdadera deconstrucción de las fronteras disciplinares.⁹⁵

Por lo mismo, en este capítulo nos acercamos a una manera en la cual podemos estudiar nuestras imágenes desde los planteamientos del psicoanálisis, dada también las considerables correspondencias de ciertas nociones de Didi-Hubermann y Warburg con otras de Freud, Jung y Rancière. Es así como proponemos introducir los conceptos de *Nachlebens*, *Lebens*, *Pathosformeln*, *el síntoma*, *lo latente*, *la sublimación* y *sublevación*, y *el arquetipo*. Mediante ellos intentamos probar nuestras tesis: si consideramos que al vivir en sociedad surgen levantamientos y protestas que se reflejan en lo sensible a través de malestares compartidos socialmente, podemos entender que éstas también toman formas visuales y que éstas pueden ser recurrentes, darse como imágenes sobrevivientes. Por ende, las producciones visuales se instauran en la memoria colectiva, dando pie a la presencia de repeticiones y reiteraciones de la imagen a lo largo del tiempo y a través de distintos contextos. De manera concreta, pensemos en los carteles de protesta poblanos creados a través de los años. Estos han sido producidos con una intención contestaria y de resistencia en respuesta a hechos desaforados. Sus características singulares permiten que sus símbolos vivan en la memoria de la sociedad local, dando lugar a un continuo retorno de imágenes propias de la manifestación social como puños en alto, banderas, animales, símbolos nacionales y de afiliación de izquierda, así como retratos de personajes emblemáticos de la lucha social.

Una nueva teoría de la imagen: La imagen sobreviviente

Warburg trabajó no a partir de piezas resguardadas en museos, sino de un archivo en el cual entraban objetos fuera de la jerarquía oficial del arte.⁹⁶ Esto llevó al historiador a pensar en su objeto de estudio como “un vestigio material del rumor de los muertos: Warburg escribe que, con «los documentos de archivo descifrados», se trata de «restituir timbres de voz inaudibles», voces de desaparecidos, voces sin embargo ocultas [...]”,⁹⁷ refiriéndose así a una *historia fantasmal*. Sobre esto, Didi-Huberman explica:

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 32.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁹⁷ *Idem*.

En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. La imagen [...] debería considerarse, por tanto, en una primera aproximación, como *lo que sobrevive de un pueblo fantasma*. Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles y, sin embargo, se encuentran diseminadas por todas partes: en un horóscopo, en una carta comercial, en una guirnalda de flores (...) en el detalle de una moda de vestir, un bucle de cinturón o una particular circunvolución de un moño femenino...⁹⁸

A partir de esta cita interpretamos que hay algo manifiesto en las imágenes que se expresa de manera sutil desde su tiempo y que se puede descifrar si se observa a partir de otro tipo de tiempo. Y, “este otro tiempo tiene por nombre «supervivencia» (*Nachleben*)”,⁹⁹ nos dice Didi-Huberman. Warburg toma prestado este concepto de la antropología¹⁰⁰ y, de acuerdo con Didi-Huberman, lo podemos definir como: “La forma superviviente, [que] sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se le esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una ‘memoria colectiva’”.¹⁰¹

En otro pasaje se define de la siguiente manera:

Warburg decía de sí mismo que estaba hecho menos para existir que para «permanecer [yo diría: insistir] como un bello recuerdo». Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término del «vivir-después»: un ser del pasado no termina de sobrevivir. En un momento dado, su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo intempestivo.¹⁰²

Nos damos cuenta de que, desde esta perspectiva, existen elementos que sobreviven y regresan como síntomas o fantasmas. Podemos preguntarnos cómo sucede esto, lo que nos lleva a detenernos en otro concepto. Como lo expresa el autor, “[con el término de *Nachleben*, «supervivencia»] cae también una segunda palabra en él contenida: *Leben*, la ‘vida’”.¹⁰³ Lo podemos entender como esas fuerza o potencias¹⁰⁴ contenidas en la imagen que nos dejan ver que éstas no se encuentran completamente “tiesas”. Didi-Huberman la entiende como

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 46: “(...) una cita, (...) un préstamo, (...) un desplazamiento conceptual (...) [del concepto *survival*] del gran etnólogo británico Edward B. Tylor”.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 59-60.

¹⁰² *Ibidem*, p. 29.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰⁴ *Idem.*

“[...] un juego de funciones (que exige una aproximación antropológica), como un juego de formas (que exige una aproximación morfológica) y como un juego de fuerzas (que exige una aproximación dinámica o energética)”.¹⁰⁵ De manera más abreviada, se refiere a la *vida* como “un juego de funciones en el sentido de que es la vida una cultura”.¹⁰⁶

Tal enunciación nos remite a los elementos formales de la imagen. Como ya señalamos, para Warburg la imagen representa “una condensación particularmente significativa de lo que es una ‘cultura’ (*Kultur*) en un momento dado de su historia”¹⁰⁷. Warburg se dedica a aplicar sus postulados al estudio del Renacimiento, un periodo que para él es un claro ejemplo de la complejidad del tiempo:

El Renacimiento es impuro: Warburg no cesará nunca de profundizar y de construir –gracias a los conceptos específicos del *Nachleben* y las *Pathosformeln*– tal observación. El Renacimiento es impuro: tal sería, quizás, el límite que impone a la mirada de todo ideal, y tal es, sin embargo, su vitalidad misma. Warburg lo escribe exactamente en 1920: la «mezcla de elementos heterogéneos» (*Mischung heterogener Elemente*) designa lo que hay de «vital» (*so lebenskräftig*) en la «cultura del Renacimiento» (*Kultur der Renaissance*). Designa el carácter «híbrido» del estilo florentino (*Mischstil*). Implica una constante dialéctica de «tensiones» y de «compromisos», de suerte que la cultura renacentista terminará por presentar a ojos del historiador algo así como un verdadero «organismo enigmático» (...). El Renacimiento es impuro –la *supervivencia* sería la manera warburgiana de nombrar el modo temporal de esta impureza–.¹⁰⁸

Siguiendo su análisis, Warburg identificó fórmulas visuales en las producciones artísticas/culturales del Renacimiento también vistas en la Antigüedad clásica. Se trata de “fórmulas patéticas”. Sobre esto, Didi-Huberman nos explica a través de una analogía que para saber si un ser vive o no, hemos de buscar señales, movimiento: “Podré decir que *hay* un *resto de vida* sólo cuando pueda decir que *eso puede todavía moverse*, sea del modo que sea. Toda problemática de la supervivencia pasa, fenomenológicamente hablando, por un problema de movimiento orgánico”.¹⁰⁹ A partir de esta descripción, el autor da a entender que si consideramos que las imágenes sobreviven, es por que deben existir indicios de tal condición: “A esta gran cuestión —¿cuáles son las formas corporales del tiempo *superviviente*? — responde el concepto, absolutamente central en Warburg, de las ‘fórmulas

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 93.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 72-73.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 172.

de pathos' (*Pathosformel*)".¹¹⁰ Como podemos observar, la noción de *Pathosformel* se refiere a las fórmulas de pathos, de la expresión: "esos gestos intensificados en la representación por el recurso a fórmulas visuales".¹¹¹ Se alude por lo tanto a la supervivencia de las *Pathosformel*.

Aunado a esto, en la segunda parte del libro titulada *Imagen-pathos*, Didi-Huberman nos habla de Warburg y su aspiración por un "historiador-sismógrafo" capaz no sólo de captar y descifrar ondas mnémicas (refiriéndose a los síntomas del tiempo), sino también de hacerlas legibles al resto.¹¹² Esto se refiere a la idea de que el tiempo es susceptible a movimientos, en especial, como hemos señalado ya, a ondas de tiempos pasados. Estas se expresan, como mencionamos hace un momento, en potencias que vemos en las imágenes y que pueden pasar desapercibidas por la mayoría de nosotros:

El tiempo nos coloca siempre al borde de abismos que la mayor parte de las veces no vemos. El historiador-sismógrafo no es el simple descriptor de los *movimientos visibles* que tienen lugar aquí y allá, sino, sobre todo, el inscriptor y transmisor de los *movimientos invisibles* que sobreviven, reviven, que se traman sobre nuestro suelo, que se cruzan, que esperan el momento –inesperado para nosotros– de manifestarse repentinamente.¹¹³

A continuación, exploramos el sentido de estas huellas, estas supervivencias, estas formas fantasmales. Didi-Huberman explica que, al estudiar la cosmovisión y mitos de la Antigüedad clásica, Warburg se enfrenta al ethos apolíneo y el pathos dionisiaco. Como podemos apreciar en la siguiente cita:

[...] las imágenes no sólo solicitan la visión. Solicitan primeramente la mirada, pero también el saber, la memoria, el deseo y su capacidad, siempre disponible, de *intensificación*. Lo que equivale ya a decir que implican a la totalidad del sujeto, sensorial, psíquico y social. Así, pues, la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco no podía servir, en el uso que de ella quería hacer Warburg, para recomponer una clasificación de las artes o de sus 'épocas'. Más bien se disemina en: cada parte, en cada período, en cada objeto, en cada nivel de análisis. [...] Dicha polaridad nos la volvemos a encontrar a cada paso de la andadura de Warburg. [...] En 1906 Warburg caracterizará a todo el Renacimiento en términos de un conflicto entre la 'embriaguez dionisiaca' (*dyonisisch*) y la 'lucidez apolínea' (*apollinisch*).¹¹⁴

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 173.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹¹² *Ibidem*, p. 106.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 111-112

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 134.

Así, entendemos que, desde esta perspectiva, el ethos apolíneo y el pathos dionisiaco son evidencia de que “la tragedia antigua es a la vez el centro-matriz, el centro-remolino de la cultura occidental”¹¹⁵. Siguiendo a nuestro autor, Warburg “comprenderá que el orden simbólico no puede entenderse más que en relación con esas ‘fuerzas’ oscuras [...] no verá otra salida que comprender la civilización a través de sus malestares, sus síntomas, sus continentes negros”.¹¹⁶ En este sentido, aquello que sobrevive en las imágenes, eso que llama nuestra atención en las imágenes es lo trágico, lo pulsional de nuestra naturaleza. Nos parece importante señalar esta idea ya que nos ayuda a conectar con las propuestas del psicoanálisis, las cuales abordaremos más adelante: “lo que sobrevive en una cultura es lo más *rechazado*, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. *Lo más muerto*, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también *lo más vivo* en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional”.¹¹⁷

Estas son las principales nociones que nos interesan de la propuesta de Warburg y de la relectura de Didi-Huberman. Es decir, el estudio de las imágenes más allá del modelo de la imitación. Recordemos: “un pensamiento de las imágenes supervivientes desde la óptica [...] de una genealogía de las semejanzas, es decir, de una manera auténticamente crítica de encarar el devenir de las formas [...] La etimología de las formas imaginada por Aby Warburg y meticulosamente puesta en práctica como una sintomatología de las semejanzas”.¹¹⁸ A este nuevo concepto descriptivo y teórico nos podemos referir como *Dynamogramm*,¹¹⁹ *grafía de la imagen-síntoma*: “sería algo así como la hipótesis, siempre renovada, de una forma de las formas en el tiempo”.¹²⁰

La imagen desde el psicoanálisis: revolución estética, imagen como pensamiento y arquetipo

Si bien hasta aquí hemos explorado una forma alternativa de estudiar las imágenes, y hemos manifestado nuestras motivaciones para basarnos en ella, creemos de gran importancia, por la naturaleza de nuestro acercamiento al cartel de protesta, sumar a nuestro planteamiento

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 135.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 136

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 138.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 156-158.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 158.

¹²⁰ *Idem*.

algunas afinidades que al respecto encontramos con el psicoanálisis. Somos conscientes del hecho de que esto no representa novedad alguna, también comprendemos que establecer esta relación puede ser discutida. Sin embargo, como el mismo Didi-Huberman lo expresó, esta integración teórica:

[...] puede ayudar, [...] a clarificar y hasta desarrollar, a *desplegar*, los modelos temporales, corporales y semióticos puestos en práctica por Warburg. [...] Se trata, pues, en esta orientación interpretativa, de medir las aspiraciones de la “ciencia sin nombre” inventada por Warburg según el rasero de su propio carácter inacabado [...] surge la conceptualidad freudiana de la interrupción sintomática, verdadera teoría del *contratiempo* y del *contra-movimiento inconscientes* [...] Las nociones freudianas, [...] esclarecen y “abren” tanto la noción de *Nachleben* [...] como la de *Pathosformel* [...] Gracias a este acercamiento se podrá comprender mejor en qué medida Warburg no fue “historiador de las imágenes” más que en la medida en que interrogaba tanto al *inconsciente* de la historia como al de las imágenes.¹²¹

Bajo este presupuesto, exploraremos algunos aspectos fundamentales que podemos desprender del psicoanálisis, haciendo hincapié en las conexiones con las teorías de la imagen presentada líneas arriba. En un primer momento, debemos señalar que como sucede con la Historia del arte, el estudio de la psique ha sufrido cambios en sus nociones y perspectivas, por lo que es posible identificar, gracias a las propuestas de Sigmund Freud, un antes y un después en los estudios sobre la mente humana. Los planteamientos de este autor significaron un punto de partida para pensar las producciones artísticas desde un enfoque psicoanalítico, hecho que veremos reflejado en las propuestas del filósofo Jacques Rancière y su noción de la *Revolución estética*, definida como el revolcar de “ese régimen de pensamiento de las artes, ese régimen representativo que implica también cierta idea del pensamiento: el pensamiento como acción que se impone a una materia pasiva”.¹²²

Así, tenemos que los primeros estudios sobre la psique (s. XVII-XVIII) no abarcaban las funciones de los polos que la conforman en su totalidad. De hecho, se habían dejado ciertos factores de lado al centrar la atención únicamente en dos polos y sus respectivas funciones: por un lado, el polo consciente dedicado a la razón y el lenguaje y, por el otro, el polo inconsciente dedicado a lo visible y la imagen. Así, al hablar del orden de la representación, Rancière nos explica que:

¹²¹ *Ibidem*, pp. 248-249.

¹²² Rancière, *El inconsciente estético*, p. 35.

En este orden, la esencia de la palabra es hacer ver. Pero lo hace siguiendo un régimen de doble moderación. [A pesar de contar con] la función de manifestación visible [...] retiene la potencia de lo visible mismo. [...] de ese modo, retiene eso visible que manifiesta bajo su mandato. La palabra le prohíbe al alma mostrar por ella misma, mostrar lo que prescinde de palabras, el horror de los ojos reventados. [...] Lo que queda así excluido es lo que hace al fondo mismo de la hazaña edípica, el pathos del saber: [...] del saber que obliga a apartarse del mundo de lo visible.¹²³

Entonces, en consecuencia, existirían dos facetas del emplazamiento humano: lo decible y lo visible, relacionado al campo de lo consciente y lo inconsciente. Las nociones anteriores a Freud retoma los términos griegos *logos* y *aestesis* para hablar de estas facetas. El primero de ellos, no solo se relaciona con lo consciente y racional, sino que se le adjunta la noción de aquello que refleja la razón, el lenguaje, la norma, y el sujeto y, por lo tanto, aquel contenido “verdadero”. Mientras que a *aestesis* relacionado a lo inconsciente se le adjunta la parte sensible afectiva, la estética, lo visible, el arte, el individuo y, por lo tanto, ese contenido que llega a expresar lo irracional:

[En el orden representativo clásico, a la] idea de pensamiento le corresponde una idea de escritura. La escritura no significaba sólo una forma de manifestación de la palabra. Significaba una idea de la palabra misma y de su fuerza intrínseca. En Platón, se sabe que la escritura no es simplemente la materialidad del signo escrito en un soporte material, sino un estatuto específico de la palabra. Es (...) el *logos* mundo, la palabra que no puede ni decir de otra manera lo que dice, ni dejar de hablar (...). A esta palabra, (...) se opone una palabra en acto, una palabra guiada por una significación a transmitir y un efecto a asegurar. En Platón, es la palabra del maestro que sabe, a la vez, explicitar su palabra y reservarla, sustraerla a los profanos y depositarla como una simiente en el alma de aquellos en quienes puede fructificar. (...) esa “palabra viviente” está identificada con la gran palabra que hace acto: la palabra viviente del orador que conmueve y persuade, que edifica y anima a las almas o a los cuerpos. También es así concebida, siguiendo ese modelo, la palabra del héroe trágico que va hasta el límite de sus voluntades y de sus pasiones. (...) esa palabra viviente que normatizaba el orden representativo.¹²⁴

Sin duda, a partir de Sigmund Freud con *La interpretación de los sueños* (1899) esta concepción se transforma. Para Rancière, como ya mencionamos, podemos hablar de una *Revolución estética*, entendida como “la abolición de un conjunto ordenado de las relaciones entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad”¹²⁵. Esto debido a que Freud fue el primero en planear que a través de los sueños y las imágenes podemos acercarnos a la psique humana:

¹²³ *Ibidem*, pp. 33-34.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 46-47.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 35.

Si el autor de *La interpretación de los sueños* hace muchas veces referencia a poetas y escritores [así como pintores] no es para probar la capacidad del psicoanálisis para descifrar las fantasías de los artistas. Lo hace, ante todo, para mostrarles a los médicos que la obra de esos artistas da testimonio de una racionalidad de la “fantasía” que ellos no quieren ver. (...) Si Freud necesita testimonio de los poetas [y de los productores visuales] no es sólo porque la obra de éstos llevan la huella de alguna eficacia del pensamiento inconsciente. Es, en forma más profunda, porque las obras y los modos de pensamiento del arte (...) constituyeron en sí mismo cierta equivalencia entre racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente.¹²⁶

Como podemos observar, desde la lectura que hace Rancière, es a través de las figuras literarias y artísticas que emplea Freud que podemos dar cuenta de la importancia de la imagen en el estudio psicoanalítico:

Las figuras literarias y artísticas elegidas por él no me interesan por la referencia que hacen a la novela analítica del Fundador. Lo que me interesa es saber lo que ellas prueban y lo que les permite dar en cuenta de lo que prueban. Ahora bien, en su gran mayoría, esas figuras sirven para probar lo siguiente: que hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una “carga de pensamiento” en lo que aparenta ser un detalle anodino. [...] Son testimonios de la existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no-pensamiento, de cierto modo de presencia de pensamiento en la materialidad de lo sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante.¹²⁷

Partiendo de estos presupuestos, podemos hablar de “las cosas del arte como cosas del pensamiento”.¹²⁸ Para Rancière, las propuestas del psicoanálisis posibilitan entender las imágenes como elementos que nos dejan ver aquello que no se puede expresar con la palabra, es decir, eso que no se deja ver en el campo de lo consciente: “Si la teoría psicoanalítica del inconsciente es formulable, es porque, fuera del terreno propiamente clínico, ya existe cierta identificación de un modo inconsciente del pensamiento, y el campo de las obras de arte y de la literatura se define como el ámbito de efectividad privilegiada de este ‘inconsciente’”¹²⁹. El filósofo incluso señala que esto nos ayuda a cambiar la percepción del artista como un genio para considerar al productor artístico ahora como “aquel que viaja por los laberintos o por los subsuelos del mundo social [...] Que devuelve a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble poder poético y significativo”.¹³⁰

Así, considerando la imagen como pensamiento, podemos acercarnos a los principios del psicoanálisis. De acuerdo con Freud, es a partir del análisis psicoanalítico, que es posible

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 7-8.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 21.

¹²⁸ *Ibidem*, p.22.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 21-22.

¹³⁰ *Ibidem*, p.49.

considerar la existencia de un pensamiento reprimido y por lo tanto inconsciente que es posible traducir en un estado consciente:

El psicoanálisis nos ha revelado que la esencia del proceso de represión no consiste en suprimir y destruir una idea que representa al instinto, sino en impedirle hacerse consciente. Decimos entonces que dicha idea está en un estado de ser “inconsciente” y tenemos pruebas de que, aun siéndolo, puede producir determinados efectos, que acaban por llegar a la conciencia. Todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente; pero queremos dejar sentado desde un principio que no forma por sí solo todo el contenido de lo inconsciente. Lo inconsciente tiene un alcance más amplio, lo reprimido es, por tanto una parte de lo inconsciente. ¿Cómo llegar al conocimiento de lo inconsciente? Sólo lo conocemos como consciente; esto es, después que ha experimentado una transformación o traducción a lo consciente. La labor psicoanalítica nos muestra cotidianamente la posibilidad de tal traducción. Para llevar a cabo es necesario que el analizado venza determinadas resistencias, las mismas que, a su tiempo, reprimieron el material de que se trate, rechazándolo de lo consciente.¹³¹

Para ahondar más en esta noción, podemos pensar también en las consideraciones del psicoanalista francés Jaques Lacan, reconocido por su persistencia en un retorno a Freud. Gracias a sus concepciones estructuralistas, Lacan entiende la estructura de la psique humana a partir del lenguaje: “Nuestra tarea será demostrar que esos conceptos [freudianos] no toman su pleno sentido sino orientándose en un campo de lenguaje, sino ordenándose a la función de la palabra”.¹³² De esta manera, nos da a entender que, de acuerdo con su método de análisis, el modo en el que el humano se desplaza en el mundo es a través del discurso: “Sus medios son los de la palabra en cuanto que confiere a las funciones del individuo un sentido; su dominio es el del discurso concreto en cuanto campo de la realidad transindividual del sujeto; sus operaciones son las de la historia en cuanto que constituye la emergencia de la verdad en lo real”.¹³³

Es así como, desde esta perspectiva, el inconsciente se concibe como “aquella parte del discurso concreto en cuanto transindividual que falta a la disposición del sujeto para restablecer la continuidad de su discurso consciente”.¹³⁴ Más adelante, el inconsciente se llega a describir como: “ese capítulo de [la] historia que está marcado por un blanco u ocupado por un embuste: es el capítulo censurado. Pero la verdad puede volverse a encontrar;

¹³¹ Freud, Obras completas, p. 2061.

¹³² Lacan, Escritos I, p. 239.

¹³³ *Ibidem*, p. 250.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 251.

lo más a menudo ya está escrita en otra parte”.¹³⁵ Este último fragmento nos interesa ya que, de acuerdo con Lacan, la verdad oculta del discurso del inconsciente actúa mediante metáforas, las cuales son entendidas como síntomas y se identifican en:

[1] los monumentos: (...) [el] cuerpo, es decir, el núcleo histérico de la neurosis donde el síntoma histérico muestra la estructura de un lenguaje y se descifra como una inscripción que, una vez recogida, puede sin pérdida grave ser destruida; [2] en los documentos de archivos (...): (...) los recuerdos de (...) [la] infancia, impenetrables tanto como ellos, cuando no conozco su proveniencia; [3] en la evolución semántica: y esto responde al *stock* y a las acepciones del vocabulario (...) particular, como al estilo de (...) vida y (...) [al] carácter; [4] en la tradición (...), y aun en las leyendas que bajo una forma heroificada vehiculan (...) [la] historia; [5] en los rastros, (...) que conservan inevitablemente sus distorsiones, necesitadas para la conexión del capítulo adulterado con los capítulos que lo enmarcan, y cuyo sentido restablecerá (...) [la] exégesis.¹³⁶

Siguiendo la noción del inconsciente y regresando a los presupuestos de Freud, entendemos que vivir en una sociedad implica algo más que existir, ya que nos encontramos en una comunidad regulada mediante normas, así como a una tendencia hacia conflictos. Esto nos puede llevar a reprimir determinados pensamientos que no encajan con lo establecido, lo que si no se manifiesta en el consciente, causan malestares o síntomas:

Tanto en los sanos como en los enfermos surgen con frecuencia actos psíquicos cuya explicación presupone otros de los que la conciencia no nos ofrece testimonio alguno. Actos de este género son no sólo los actos fallidos y los sueños de los individuos sanos, sino también aquellos que calificamos de un síntoma psíquico o de una obsesión en los enfermos. Nuestra cotidiana experiencia personal nos muestra recurrencias cuyo origen desconocemos y conclusiones intelectuales cuya elaboración ignoramos.¹³⁷

Entendemos así que la fase del inconsciente resguarda al acto latente y temporalmente inconsciente.¹³⁸ Es necesario manifestarlo mediante acciones y producciones visuales, las cuales deben analizarse desde nuestro consciente para aliviarnos de aquella carga anímica, pues recordemos que “la conciencia no ofrece al individuo más que el conocimiento de sus propios estados anímicos”¹³⁹. Es así como llegamos al concepto de sublimación que, como hemos sugerido, es un procesos que pasa por fases. En un principio, el acto psíquico inconsciente pasa por una especie de examen el cual rechaza o acepta su conscientización. Si éste resulta rechazado, se le niega paso a la segunda fase, relegándolo a la censura, al estado

¹³⁵ Freud, Obras completas, p. 2061.

¹³⁶ Lacan, *Escritos I*, p. 253.

¹³⁷ Freud, Obras completas, p. 2061.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 2064.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 2063.

de represión y, por ende, a permanecer inconsciente. En cambio, si pasa a la segunda fase, es capaz de llegar a ser consciente en determinadas condiciones.¹⁴⁰

En otro pasaje Freud lo explica de la siguiente manera:

Tal deformación [refiriéndose a actos que llaman la atención del psicoanalista] nos resulta incompresible desde el punto de vista de los procesos anímicos normales. Pero bajo las condiciones anormales [...] Hemos visto, efectivamente, que bajo estas condiciones queda desplazada, sobre actos insignificantes e incluso pueriles, la manifestación de sentimientos muy intensos, pero que la represión ha hecho inconscientes. La acción de sentimientos antinómicos a éstos ha logrado debilitar hasta tal punto su manifestación, que su intensidad parece insignificante; pero en la imperiosa obsesión que impone el acto pueril en que se exteriorizan, delata su verdadero poder, radicado en lo inconsciente y que la consciencia quisiera negar.¹⁴¹

Entonces, entendemos que la sublimación nos permite expresar o comunicar nuestras frustraciones y malestares. En otras palabras, sabemos que almacenar frustraciones genera malestares y que para reemplazarnos existencialmente y sanar heridas, debemos sacar lo oculto a la luz, es aquí donde puede entrar en acción el proceso de sublimación, ya que este funciona como una válvula de escape que nos permite expresar aquello que no se podría desde lo consciente. Es necesario precisar que aquello que se manifiesta mediante acciones e imágenes en un primer momento pueda parecer carente de sentido, razón por la cual deben ser traducidas mediante un análisis:

Todos estos actos conscientes resultarán faltos de sentido y coherencia si mantenemos la teoría de que la totalidad de nuestros actos psíquicos ha de ser dada a conocer por nuestra conciencia y, en cambio, quedarán ordenados dentro de un conjunto coherente e inteligible si interpolamos entre ellos los actos inconscientes que hemos inferido. Esta ganancia de sentido constituye, de por sí, motivo justificado para traspasar los límites de la experiencia directa. Y si luego comprobamos que tomando como base la existencia de un psiquismo inconsciente podemos estructurar un procedimiento eficacísimo, por medio del cual influir adecuadamente sobre el curso de los procesos conscientes, este éxito nos dará una prueba irrefutable de la exactitud de nuestra hipótesis. Habremos de situarnos entonces en el punto de vista de que no es sino una pretensión insostenible el exigir que todo lo que sucede en lo psíquico haya de ser conocido por la conciencia.¹⁴²

Con esto en mente, comprendemos que es posible entender algunas de nuestras acciones y conductas para revelar aquello que no es visible, como el propio Freud haría analizando a

¹⁴⁰ Freud, Obras completas, p. 2065.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 1602.

¹⁴² Freud, Obras completas, pp. 2061-2062.

personajes como Leonardo da Vinci y su forma aparentemente inconsistente de trabajar o bien, el peculiar uso de la técnica en óleo en vez del fresco:

La lentitud con que Leonardo trabajaba llegó a ser proverbial. En la *Cena* del convento de Santa Maria delle Grazie, de Milán, pintó durante tres años, después de haber empleado mucho tiempo en estudios preliminares. Un contemporáneo, (...) Mateo Bandelli, fraile profeso a la sazón en dicho convento, nos refiere que Leonardo subía muchos días al andamio en las primeras horas de la mañana y trabajaba sin descanso hasta el anochecer (...). En cambio transcurrían luego semanas enteras sin que hiciera nada. En ocasiones se pasaba horas y horas sumido en hondas meditaciones delante de su obra, como sometiéndola a un riguroso examen. Otras veces acudía a toda prisa al convento desde el patio del castillo de Milán, (...) sólo para dar un par de pinceladas a una figura, marchándose en seguida. Vasari nos cuenta que en el retrato de Monna Lisa, (...) trabajó durante cuatro años, sin llegar a darlo por terminado; detalle que queda confirmado por el hecho de no haberlo entregado a la persona que se lo encargó.¹⁴³

A partir de sus observaciones sobre el del pintor, Freud llega a la conclusión de que su manera de trabajar no puede quedarse en un simple juicio de irresponsabilidad, sino que a través del psicoanálisis, tenemos que:

Observamos en él, por el contrario, una extraordinaria profundidad y una gran riqueza de posibilidades, entre las que vacila la definitiva elección del artista, elevadísimas aspiraciones apenas realizables y una intensa coerción de la ejecución que no llega a resultar explicable por la fatal importancia del artista para conseguir plenamente su propósito ideal. La lentitud proverbial de Leonardo se demuestra como un síntoma de dicha coerción y un signo precursor de su ulterior abandono total de la pintura, siendo también la que determinó el desdichado destino de un *Cenáculo*, del cual no podemos considerar a Leonardo como completo irresponsable. Leonardo no podía acostumbrarse a la pintura al fresco, que exige una labor continuada y rápida mientras se halla aún húmedo el fondo sobre el que han de extenderse los colores y, por lo tanto, empleó colores al óleo, que le permitían trabajar sin precipitarse, pero que se deprendieron del fondo sobre el que fueron extendidos y que lo separaba del muro. Los defectos de este último y los destinos porque en el transcurso de los años fue pasando el local se agregaron a tal circunstancia para decidir la pérdida del cuadro al parecer inevitable ya.¹⁴⁴

Como podemos observar, y como aclara Freud, algunas actitudes de da Vinci pueden leerse como síntomas de algo oculto que debe descifrarse cuidadosamente. De manera semejante es que podemos leer las imágenes del arte a partir del psicoanálisis:

(...) la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación (...).
(...) Nuestro fin continúa siendo la demostración del enlace existente entre los suceso exteriores y las relaciones individuales por el camino de la actividad instintiva. Aunque el psicoanálisis no nos explica

¹⁴³ Freud, *Obras completas*, pp. 1579-1580.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 1580.

el hecho de la capacidad artística (...), nos proporciona (...) la inteligencia de las manifestaciones y limitaciones de tal capacidad.¹⁴⁵

Así, consideramos las imágenes, el arte, como producto de la sublimación de nuestros pensamientos reprimidos, es decir, como lo que nos alivia de nuestros conflictos psíquicos. Freud lo aclara una vez más al expresar:

La bondadosa Naturaleza ha dado al artista la facultad de exteriorizar, por medio de creaciones, sus más secretos sentimientos anímicos, ignorados incluso por el mismo, y esta exteriorización nos conmueve profundamente, sin que sepamos de dónde proviene tal emoción. En la obra (...), habrá de existir, por tanto, algún testimonio de aquello que su memoria ha conservado como la impresión más poderosa de su infancia.¹⁴⁶

Como podemos observar, es a través de las consideraciones del psicoanálisis que podemos develar en nuestros actos y en nuestras imágenes aquello que escapa a otras disciplinas. Freud señala sobre esto que tales aspectos que podríamos considerar simples u obvios entrañan algo más, y es el psicoanalista el que puede descifrarlos:

Es esta minucia que al psicoanalista puede interesar y aprovechar, pues quien no lo sea la dejará pasar inadvertida, y al serle llamada la atención sobre ella, alegará que se trata de (...) [un acto de poca estimación] en el que todos podemos incurrir (...). El psicoanalista piensa de otra modo. Para él no hay nada, por insignificante que parezca, que no pueda constituir la expresión de procesos anímicos ocultos; ha averiguado, hace mucho tiempo, que tales olvidos y repeticiones son extraordinariamente significativos y que debemos quedar muy agradecidos a la distracción cuando permite la revelación de sentidos ocultos de todo otro momento.¹⁴⁷

Con lo anterior en mente, retomamos los planteamientos de Rancière, quien, a comparación de nociones previas, pasa de centrarse en el individuo a referirse a una comunidad al sostener que el arte visto desde el psicoanálisis puede llegar a reconocer los elementos de una mitología, en el sentido que nos deja ver lo codificado de la vida diaria social: “permite reconocer la historia verdadera de una sociedad, de un tiempo, de una colectividad”.¹⁴⁸ El propio Freud hace referencia de esta noción al comparar los recuerdos infantiles con las narraciones históricas:

Como mejor podemos explicarnos su naturaleza es pensando en el nacimiento de la crónica histórica en los pueblos antiguos. Mientras el pueblo fue pequeño y débil no pensó en escribir su historia y se

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 1619.

¹⁴⁶ Freud, Obras completas, p. 1603.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 1609.

¹⁴⁸ Rancière, *El inconsciente estético*. p. 49.

consagró a labrar su suelo, a defender su existencia contra sus vecinos, a ampliar sus dominios y a enriquecerse. Fue ésta una época heroica y sin historia. Pero a ella sucedió otra en la que el pueblo adquirió ya conciencia de sí mismo, se sintió rico y poderoso y experimentó la necesidad de averiguar de dónde procedía y cómo había llegado a su estado actual. La Historia, que había comenzado por anotar simplemente los sucesos de la actualidad, dirigió entonces su mirada hacia el pasado, reunió tradiciones y leyendas, interpretó las supervivencias del pretérito en los usos y costumbres y creó así una historia del pasado prehistórico. Pero esta prehistoria habla de construir, sin remedio, más bien una expresión de las opiniones y deseos contemporáneos que una imagen del pasado, pues gran parte de éste había caído en el olvido, otra se conservaba deformada, muchas supervivencias se interpretaban equivocadamente bajo la influencia de las circunstancias del momento y sobre todo no se escribía la historia por motivos de ilustración objetiva, sino con el propósito de actuar sobre los contemporáneos. El recuerdo consciente que los hombres conservan de los sucesos de su madurez puede compararse a esta redacción de la Historia, y sus recuerdos infantiles corresponden, tanto por su origen como por su autenticidad, a la historia de la época primitiva de un pueblo, historia muy posterior a hechos tendenciosamente rectificadas. (...) A pesar de sus deformaciones y sus errores, entraña dicho material la realidad del pasado y constituye aquello que el pueblo ha formado sobre la base de los acontecimientos de su época primitiva y bajo la influencia de motivos poderosos por entonces y muy importantes aún en la actualidad, y si pudiéramos deshacer, por el conocimiento de todas las fuerzas actuales, tales deformaciones, podríamos descubrir detrás del material legendario la verdadera historia. Igualmente sucede con los recuerdos infantiles o fantasías del individuo. No es indiferente lo que un hombre cree recordar de su niñez, pues detrás de los restos de recuerdos incomprensibles para el mismo sujeto se ocultan siempre preciosos testimonios de los rasgos más importantes de su desarrollo anímico. Poseyendo, como poseemos, en las técnicas psicoanalíticas excelentes medios auxiliares para extraer a la luz estos elementos ocultos, podemos emprender la tentativa de cegar la laguna existente en la historia de Leonardo por medio del análisis de su fantasía infantil.¹⁴⁹

Nos damos cuenta que al estudiar las imágenes, no solo las del arte, como la expresión sensible de aquello que nos aqueja por vivir en sociedad, podemos advertir elementos compartidos, ya sea de manera formal y de contenido independientemente de los contextos geográficos e históricos. Es aquí donde traemos a colación el estudio de Carl Jung sobre los sueños, el inconsciente y los arquetipos. Para comprender su propuesta, antes debemos apuntar que para el médico psiquiatra “el inconsciente consiste en una multitud de pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones e imágenes que, a pesar de haberse perdido, continúan influyendo en nuestra mente consciente”.¹⁵⁰

Con esto en mente, nos encontramos con que, al igual que su contemporáneo Freud, Jung centra su labor en los sueños y su aportación al estudio de las imágenes. Para él, “el inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece no como un

¹⁴⁹ Freud, Obras completas, pp. 1589-1590.

¹⁵⁰ Jung, El Hombre y sus símbolos, p. 32

pensamiento racional sino como una imagen simbólica”.¹⁵¹ Este último término nos habla de la manera en la que lo expresado en el sueño constituye un contenido profundo que debe traducirse: “[...] una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. [...] Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón”.¹⁵²

Como podemos observar, el humano hace un constante uso del simbolismo para expresar aquellas nociones complejas, incluso, como ya hemos referido, en un estado inconsciente:

Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos referir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es solo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños.¹⁵³

La particularidad de la propuesta de Jung la observamos en la idea de que el contenido del sueño es el elemento central al que debemos prestar atención: “Preferí concentrarme [...] en las asociaciones del propio sueño, en la creencia de que lo último expresaba algo específico que el inconsciente trataba de decir”¹⁵⁴. Desde esta perspectiva, para entender el sueño, a la imagen simbólica, es necesario examinar su contenido es decir, “[utilizar] el material que forma parte clara y visible de él”.¹⁵⁵ Para esto, debemos recordar, como explica Jung, que:

[...] hay aspectos inconscientes de nuestra percepción de la realidad. El primero es el hecho de que, aun cuando nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales, visuales y sonoros, son trasladados en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente. Dentro de la mente, se convierte en sucesos psíquicos cuya naturaleza última no puede conocerse (porque la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica). Por tanto, cada experiencia contiene un número limitado de factores desconocido, por no mencionar el hecho de que cada objeto concreto es siempre desconocido en ciertos aspectos, porque no podemos conocer la naturaleza última de la propia materia. [también debemos tomar en cuenta que] hay ciertos sucesos de los que no hemos dado cuenta conscientemente; han permanecido, por así decirlo, bajo el umbral de la consciencia. Han ocurrido pero han sido absorbidos

¹⁵¹ Jung, El Hombre y sus símbolos, p. 23.

¹⁵² *Ibidem*, p. 20.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 29.

subliminalmente, sin nuestro conocimiento consciente. Podemos darnos cuenta de tales sucesos solo en un momento de intuición o mediante un proceso de pensamiento profundo que conduce a una posterior comprensión de que tienen que haber ocurrido; y aunque, primeramente, podamos haber desdeñado su importancia emotiva y vital, posteriormente surgen del inconsciente como una especie de reflexión tardía.¹⁵⁶

A partir de estos planteamientos, entendemos la razón por la cual el autor habla de una personalidad dividida del humano como un síntoma patológico:

[...] los psicólogos supusieron la existencia de una psique inconsciente, aunque muchos científicos y filósofos niegan su existencia. Razonan ingenuamente que tal suposición implica la existencia de dos “sujetos” o (expresándolo en frase común) dos personalidades dentro del mismo. Pero eso es precisamente lo que representa con toda exactitud. Y una de las maldiciones del hombre moderno es que mucha gente sufre a causa de esa personalidad dividida. En modo alguno es un síntoma patológico; es un hecho normal que puede ser observado en todo tiempo y en cualquier lugar. No es simplemente el neurótico cuya mano derecha ignora lo que hace la mano izquierda. Ese conflicto es un síntoma de una inconsciencia general que es la innegable herencia común de toda la humanidad.¹⁵⁷

Lo anterior nos lleva a hablar de aquellos símbolos presentes en los sueños. Jung identifica que ciertos elementos “presentan imágenes y asociaciones que son análogas a las ideas, mitos y ritos primitivos”¹⁵⁸, y suelen repetirse constantemente. Para Freud, estos son los *remanentes arcaicos*, concepto que refiere a “elementos psíquicos supervivientes en la mente humana desde lejanas edades”.¹⁵⁹ Desde este punto de vista, los arquetipos son parte esencial del inconsciente y podemos darnos cuenta de ellos en todos los ámbitos de nuestra cultura al ser restos significantes de nuestro emplazamiento histórico en el mundo:

Hallé que las asociaciones e imágenes de esa clase [arquetípicas] son parte integrante del inconsciente y que pueden observarse en todas partes, tanto si el soñante es culto, como analfabeto, inteligente o estúpido. No hay, en sentido alguno, “remanentes” sin vida o sin significado. Siguen funcionando y son especialmente valiosos (...) precisamente a causa de su naturaleza “histórica”. Forman un puente entre las formas con que expresamos conscientemente nuestros pensamientos y una forma de expresión más primitiva, más coloreada y pintoresca. Esta forma es también la que conmueve directamente al sentimiento y a la emoción. Estas asociaciones “históricas” son el vínculo con el mundo racional de la consciencia y el mundo del instinto.¹⁶⁰

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 48-49.

Como podemos observar, el autor señala que “(...) los símbolos no solo se producen en los sueños. Aparecen en toda clase de manifestación psíquica. Hay pensamientos y sentimientos simbólicos, situaciones y actos simbólicos. Frecuentemente parece que hasta los objetos inanimados cooperan con el inconsciente en la aportación de simbolismos”.¹⁶¹

Hay ocasiones en las que no somos capaces de identificar estos elementos arquetípicos, justamente debido a su presencia continua a través del tiempo: “Utilizamos esas ideas al hablar y mostramos una reacción usual cuando otros las emplean, pero no nos producen una impresión muy profunda”.¹⁶² Sin embargo, algunos como nuestro autor, las perciben a través de su *lenguaje onírico*, entendido como la energía psíquica del simbolismo.¹⁶³ Aunque esto no significa que existe una manera establecida y sistemática de interpretarlos.

Siguiendo este planteamiento, Jung sostiene que hay ciertos símbolos impetuosos que son compartidos debido a nuestra concepción de nosotros y nuestro mundo:

[...] hay muchos símbolos [...] que no son individuales sino colectivos en su naturaleza y origen. [...] su origen está tan enterrado en el misterio del remoto pasado que no parecen tener origen humano. Pero, de hecho, son “representaciones colectivas” emanadas de los sueños de edades primitivas y de fantasías creadoras. Como tales, esas imágenes son manifestaciones involuntariamente espontáneas y en modo alguno invenciones intencionadas.¹⁶⁴

En un principio, podríamos pensar en estos símbolos colectivos como propios de una perspectiva cultural y, sobre todo, propios de una época primigenia, como bien lo indica Jung.¹⁶⁵ Sin embargo, es posible ver una analogía con las imágenes del hombre moderno. Es así como el *arquetipo de Jung* nos refiere a remanentes arcaicos, a imágenes primordiales que “no son más que representaciones conscientes. [...] [son] tendencias[s] a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico”.¹⁶⁶ Como apunta el autor, no nos encontramos ante representaciones heredadas ni a supersticiones, sino a una especie de predisposición ya que

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁶² *Ibidem*, p.49.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.55.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.67.

no tienen origen conocido y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo.¹⁶⁷

Una característica del símbolo arquetípico es que expresa una vivencia y un emplazamiento colectivo: “En tiempos anteriores, los hombres no reflexionaban sobre sus símbolos; los vivían y estaban inconscientemente animados por su significado”.¹⁶⁸ En otro pasaje Jung también expresa sobre este punto que “(...) nadie puede estar tan fuera de la humanidad como para que no le quede ninguna *représentation collective* dominante. (...) Un hombre sin una *représentation collective* dominante sería un fenómeno por completo anormal. (...) Nadie se salva de lo que es propio del ser hombre. Las *représentations collectives* tienen fuerza dominante (...)”.¹⁶⁹

Recapitulando, entendemos que los arquetipos transmiten esos pensamientos que fueron difíciles de formular mediante la razón y la palabra y, por consecuencia, la manera en la que se hicieron visibles fue a través de símbolos. La clave aquí es que, para ser codificados, debemos tener una conexión estética con la vivencia: “El proceso simbólico es un vivenciar en imagen y de la imagen”.¹⁷⁰ Los arquetipos entonces no funcionan por sí solos, sino que es el productor o el espectador quien, al compartir un pensamiento, va más allá del aspecto plástico de la manifestación: “El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al consciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge”.¹⁷¹

Sobre la pesadez de los tiempos y la necesidad de sublevarse ante ellos

Anteriormente, siguiendo a Huberman y Warburg, explicamos que es factible considerar las imágenes desde perspectivas que tomen en cuenta otros factores además de las nociones de imitación y evolución. De esta manera, nos acercamos a las reflexiones sobre las imágenes como huellas de sensibilidades y memorias pasadas que sobreviven en la cultura. Por lo cual, nos acercamos al concepto de *Pathosformel* como las fórmulas de expresión que sobreviven

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.69.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.81.

¹⁶⁹ Jung, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, pp. 57-59.

¹⁷⁰ Jung, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, p. 45.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 11.

en el tiempo. Además, desde la perspectiva del psicoanálisis con teóricos como Freud y Rancière, observamos que las imágenes (como producciones del campo del inconsciente) también representan un pensamiento esencial para el entendimiento de nuestra relación estética con la realidad. Esto nos llevó a considerar la producción artística como parte del proceso psíquico de la sublimación, el cual actúa como un mecanismo para expresar aquello que causa malestar y ayuda a sobrellevar situaciones complicadas. Posteriormente, abordamos el concepto de arquetipo de Jung, el cual nos refiere a símbolos repetitivos que se vinculan a vivencias colectivas y por ende, a memorias compartidas.

Con lo anterior en mente, ahora nos dedicamos a entreverar las propuestas mencionadas con el fenómeno específico de la protesta social con el objetivo de responder a las preguntas: ¿ante qué situaciones nos vemos en la necesidad, como colectivo, de sublimar a través de imágenes? ¿Los carteles de protesta pueden considerarse producto de una sublimación? ¿Los elementos repetitivos en estas imágenes creadas a través de la sublimación de la protesta social pueden considerarse como elementos arquetípicos o gestos sobrevivientes? Para darles respuesta, nos parece pertinente observar y reflexionar sobre la noción de Didi-Huberman acerca de la pesadez de los tiempos y la necesidad por levantarnos (sublevarnos) ante ellos. De este modo, exploramos la afinidad entre la sublevación y la sublimación, labor que, al mismo tiempo, nos permite acercarnos a la idea de la sublevación como levantamiento de masas, relacionando así el concepto con el de las protestas sociales y sus producciones visuales.

Este último punto nos ayuda a considerar la presencia de experiencias y sensibilidades compartidas por un colectivo, hecho que también nos permite identificar y comprender la presencia de imágenes reiterativas como elementos arquetípicos en los ciclos de protesta. Debemos recordar que las movilizaciones y protestas sociales cuentan con dinámicas propias, las cuales, debido a su naturaleza sensible, no podemos encasillar en concepciones de tiempo y espacio predeterminadas. Desde esta perspectiva, un levantamiento social y la relación estética que resulta de éste no es un fenómeno lineal ni tiene una fecha de vida y muerte, sino que podría decirse que se manifiesta en ciclos u olas. Para comprender esto, pensaremos en las movilizaciones sociales dentro del concepto de ciclos de enfrentamiento del sociólogo Sidney Tarrow, los cuales refieren a:

una fase intensificada de conflicto a través del sistema social; una rápida difusión de acción colectiva que va desde los sectores más movilizados a los menos movilizados; una velocidad de innovación en formas de confrontación; la creación de nuevos o transformados marcos de acciones colectivas; la combinación de participación organizada y no organizada; y secuencias de flujo de información intensificadas e interacciones entre disidentes y autoridades. Dicho enfrentamiento generalizado produce externalidades las cuales proporcionan a los manifestantes al menos ventajas temporales y les permite superar las debilidades en sus recursos de base. Requiere que el estado idee estrategias de respuesta que son represivas o facilitadoras, o una combinación de las dos. Y produce resultados generales que son más que la suma de resultados de un agregado de eventos desconectados.¹⁷²

De esta manera, entendemos que al referirnos a levantamientos sociales nos referimos a procesos que se comportan de manera cíclica. De manera concreta, se alude a la interacción a través del tiempo entre organizaciones y autoridades, movimientos e intereses de grupos, miembros de la sociedad y disidentes, y conflicto y comunicación. Como señala Tarrow: “La dinámica del ciclo es el resultado de su interacción”.¹⁷³

¿Por qué razones nos movilizamos y protestamos ante situaciones de abusos e injusticias? Retomamos el abordaje de Didi-Huberman sobre la pesadez de los tiempos y la necesidad por sublevarnos ante ellos. En 2016, el filósofo e historiador del arte llevó a cabo la curaduría de la exposición *Sublevaciones* organizada por el Museo Jeu de Paume de París. Se trató de un proyecto sobre las emociones colectivas y los acontecimientos de actividad de protesta, por lo que, “mediante más de 250 obras, entre manuscritos, documentos, pinturas, dibujos, grabados, fotografías y películas [se] muestra cómo los artistas han abordado estos temas en diferentes momentos históricos”.¹⁷⁴ Resulta necesario mencionar que la exposición “sigue un camino sensible e intuitivo en el que la mirada puede enfocarse en ejemplos concretos de cinco ámbitos distintos: Elementos (desencadenados), Gestos (intensos), Palabras (exclamadas), Conflictos (encendidos) y Deseos (indestructibles).¹⁷⁵ Este fue un proyecto itinerante que, posteriormente, se trasladó a diversos países, entre los que se encuentra México en 2018. Es gracias a la publicación realizada con motivo de la exposición en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, que contamos con textos en los cuales podemos rastrear los planteamientos teóricos que animaba dicha exposición. Así, en la introducción, Didi-Huberman hace referencia al primer punto de nuestro interés, la pesadez

¹⁷² Tarrow, *El poder en movimiento*, p. 199.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 201.

¹⁷⁴ MUAC, “Sublevaciones”.

¹⁷⁵ *Idem*.

de los tiempos. El autor comienza abordando circunstancias en las cuales es posible percibir aquel malestar al que se hace alusión, es decir, situaciones desaforadas en las cuales la gente sufre en todo sentido de la palabra:

En el momento de escribir estas líneas –marzo de 2016–, unas 13 mil personas que huyen de los desastres de la guerra se encuentran en calidad de detenidas, prácticamente recluidas, en Idomeni, al norte de Grecia. Macedonia ha decidido cerrar sus fronteras. Pero en realidad es toda la Europa oficial, por medio de la voz oportunista y singularmente cobarde de sus dirigentes [...], que niega a estas personas la hospitalidad mínima que exigiría el más elemental sentido ético y que prescriben, además, las propias reglas del derecho internacional. Cuál es el destino de los pueblos cuando empieza a confundirse al extranjero con el enemigo? El cielo, pues, esta pesado, sea como sea que lo queramos escuchar. Hoy llueve en Idomeni. La gente, desposeída de todo, espera en el barro durante horas por una simple taza de té caliente o por un medicamento. Los miembros de las organizaciones no gubernamentales y, aun más, los grupos locales de solidaridad trabajan hasta el límite de sus fuerzas, mientras que los soldados vigilan tranquilamente que las alambradas sigan en su sitio. [...] Lluve en Idomeni. La gente quiere huir, encontrar un refugio, pero no puede. El cielo está muy pesado, sobre sus cabezas, los pies se les hunden en el barro, las alambradas les rasguñarían las manos si osaran acercarse a la frontera. El cielo esta pesado sobre sus cabezas.¹⁷⁶

Didi-Huberman habla sobre tiempos sombríos que parecieran aprisionar a aquellos que los experimentan, de manera precisa, los define como “(...) tiempos de plomo. Nos quitan no solo la capacidad de ver más allá y, por lo tanto, de desear, sino que además pesan mucho, nos pesan sobre la nuca, sobre el cráneo, que es una forma de decir que nos ahogan la capacidad de querer y de pensar.”¹⁷⁷ Como el propio autor menciona,¹⁷⁸ retoma esta noción del poeta y dramaturgo Bertolt Brecht quien, a través de sus obras, reflejaba la realidad de su contexto atravesado por los grandes conflictos del siglo XX. En el primer fragmento de su poema *A los hombres futuros* (1938) Brecht declara:

Verdaderamente, vivo en tiempos sombríos. / Es insensata la palabra ingenua. Una frente lisa/ revela insensibilidad. El que ríe/ es que no ha oído aún la noticia terrible, / aún no le ha llegado. / ¡Qué tiempos estos en que/ hablar sobre árboles es casi un crimen/ porque supone callar sobre tantas alevosías! / (...) / Me dicen: «¡Come y bebe! ¡Goza de lo que tienes!» / Pero ¿cómo puedo comer y beber/ si al hambriento le quito lo que como/ y mi vaso de agua le hace falta al sediento? / Y, sin embargo, como y bebo. / Me gustaría ser sabio también. / Los viejos libros explican la sabiduría:/ apartarse de las luchas del mundo y transcurrir/ sin inquietudes nuestro breve tiempo. / Librarse de la violencia, / dar bien por mal, / no satisfacer los deseos y hasta/ olvidarlos: tal es la sabiduría. / Pero yo no puedo hacer nada de esto:/ verdaderamente, vivo en tiempos sombríos.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 7.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.10.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.8.

¹⁷⁹ Brecht, *Poemas y canciones*, p. 60.

A partir de esta noción y sentir Didi-Huberman se pregunta qué es lo que se puede hacer durante los tiempos oscuros. Para nuestro autor, la respuesta no se encuentra en crearse ilusiones para aguantar ni en someterse a las circunstancias, sino en *levantar nuestras cargas*. Brecht lo confirma al expresar: “En los tiempos sombríos/ ¿se cantará también? / También se cantará en los tiempos sombríos”.¹⁸⁰ Como podemos observar, la sublevación ante los tiempos oscuros es un fenómeno que nos ayuda a conservar una suerte de esperanza, en el sentido en que nos permite continuar viviendo a pesar de las situaciones difíciles que se presentan. El autor cita a Freud cuando explica que se trata de una *indestructibilidad del deseo*: “La indestructibilidad del deseo, he aquí lo que nos haría buscar, en plena oscuridad, una luz pese a todo, por tenue que fuese”.¹⁸¹

Afinidades entre sublevación y sublimación

Esta referencia a Freud resulta especialmente significativa para nosotros, ya que crea una conexión directa con las propuestas del psicoanálisis, lo cual al mismo tiempo nos suscita la interrogante: ¿es posible considerar la sublevación y la sublimación como fenómenos afines? Desde nuestra perspectiva resulta admisible, especialmente al referirnos a la producción de imágenes como la materialización de aquella sublevación ante tiempos pesados y sublimación de malestares sociales. En el capítulo anterior explicamos que, desde la consideración del psicoanálisis, hay determinadas ocasiones peculiarmente complejas que hacen que expresarnos objetivamente sobre ellas resulte intrincado, sin embargo, de no exteriorizarse generan inquietudes y malestares. Por ende, sublimar mediante comportamientos y acciones es una manera de aliviar esos síntomas, es una forma de expresar aquello que parece inefable. Freud lo señala de cierta manera al expresar:

La vida, como nos es impuesta, resulta gravosa: nos trae hartos dolores, desengaños, tareas insolubles. Para soportarla, no podemos prescindir de calmantes (...) Los hay, quizá, de tres clases: poderosas distracciones, que nos hagan valuar en poco nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas, que la reduzcan, y sustancias embriagadoras que nos vuelvan insensibles a ellas. Algo de este tipo es indispensable.¹⁸²

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸¹ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, pp. 9-10.

¹⁸² Freud, *Obras completas* (El malestar en la cultura), p. 75.

Para Freud, determinadas conductas, entre ellas las artísticas, ofrecen satisfacciones sustitutivas que tienen efectos positivos al influir sobre el cuerpo, alterando su quimismo.¹⁸³ Es gracias a este conocimiento que, desde nuestra perspectiva, resulta viable pensar en la sublimación y la sublevación como una suerte de mecanismo de refugio y, al mismo tiempo, de defensa contra situaciones desorientadoras. Sobre esta última afirmación, regresamos al texto de Didi-Huberman en el cual sostiene que sublevar hace referencia al deseo por no doblegarse ante tiempos oscuros. El autor habla acerca de un *impulso por libertad* (Freud) y por ende expresa: “[...] habrá que comprender, por lo tanto, que el deseo contra eso [los tiempos oscuros] –la supervivencia del deseo en este espacio concebido para neutralizarlo– adquiere su verdadero sentido a partir de la palabra levantamiento, y del gesto que la palabra supone”.¹⁸⁴

Como nos damos cuenta, es en este punto que no únicamente se hace referencia a la producción artística como herramienta para sublimar-sublevar, sino que nos remitimos de manera concisa al acto de la protesta social. Para nuestro autor, las protestas sociales, sean cuales sean sus resultados, triunfan debido a que son actos que libera un cierto saber y transmite una cierta fuerza, refiriéndose al deseo por “[...] exponer la pulsión de vida y de libertad delante de todo el mundo y para todo el mundo, en el espacio público y en el tiempo de la historia”.¹⁸⁵ Aquí nos parece importante retomar la consideración de Freud, sobre todo, sus señalamientos acerca del malestar en la cultura y, por consecuente, las protestas sociales. Sobre ello, en un principio, el psicoanalista menciona que al referirnos a una cultura no podemos olvidar su componente psicológico, sobre todo por las dinámicas a las cuales estamos sujetos:

[...] toda cultura descansa en la compulsión al trabajo y en la renuncia de lo pulsional, y por eso inevitablemente provoca oposición en los afectados por tales requerimientos; así devino claro que los bienes mismos, los medios para obtenerlos y los regímenes para su distribución no pueden ser lo esencial o lo único de la cultura. En efecto, están amenazados por la rebelión y la manía destructora de los miembros de la cultura. Junto a los bienes tenemos ahora los medios capaces de preservar la cultura, los medios compulsivos y otros destinados a reconciliar con ella a los seres humanos y resarcirlos por

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, pp. 10-11.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 11.

los sacrificios que impone. Estos últimos pueden describirse como el patrimonio anímico de la cultura.¹⁸⁶

La cita anterior nos recuerda, como hemos insistido a lo largo de esta tesis, que en una cultura hay prohibiciones, concretamente, de deseos pulsionales. Esto genera frustraciones en respuesta a la insatisfacción de los deseos, lo cual inevitablemente nos lleva a un estado de privación y de hostilidad en la cultura, ya que, de romperse las reglas establecidas, puede haber un castigo. Sin embargo, esto no es algo que afecta a toda la sociedad, sino a grupos y clases sociales en específico.¹⁸⁷ Haciendo referencia a este último punto, Freud nos explica que hay determinadas pulsiones que se han interiorizado en el patrimonio psicológico de la cultura; pensamos en los reclamos morales “(...) dirigidos a todos por igual”¹⁸⁸. El aspecto fundamental aquí es que ciertos sectores, en específico las autoridades y sectores de poder que establecen las prohibiciones, no temen de las consecuencias de su propio incumplimiento. Por ejemplo, menciona:

Infinito es el número de hombres cultos que retrocederían espantados ante el asesinato o el incesto, más no se deniegan a la satisfacción de su avaricia, de su gusto de agredir, de sus apetitos sexuales; no se privan de dañar a los otros mediante la mentira, el fraude, la calumnia toda vez que se encuentran a salvo del castigo; y eso siempre fue así, a lo largo de muchas épocas culturales.¹⁸⁹

Frente a estos hechos de desigualdad e injusticia, es que se presentan los descontentos en la cultura, los cuales terminan por sublimarse-sublevarse en la protesta social y sus producciones visuales. Freud se refiere a esto de la siguiente manera:

En cuanto a las restricciones que afectan a determinadas clases de la sociedad, nos topamos con unas constelaciones muy visibles, que por otra parte nunca han sido desconocidas. Cabe esperar que estas clases relegadas envidien a los privilegiados sus prerrogativas y lo hagan todo para liberarse de su «plus» de privatización. Donde esto no es posible, se consolidará cierto grado permanente de descontento dentro de esa cultura, que puede llevar a peligrosas rebeliones. Pero si otra cultura no ha podido evitar que la satisfacción de cierto número de sus miembros tenga por premisa la opresión de otros, acaso de la mayoría (y es lo que sucede en todas las culturas de presente), es comprensible que los oprimidos desarrollen una intensa hostilidad hacia esa cultura que ellos posibilitan mediante su trabajo, pero de cuyos bienes participan mediante su trabajo, pero de cuyos bienes participan en medida sumamente escasa. Por eso no cabe esperar en ellos una interiorización de las prohibiciones culturales;

¹⁸⁶ Freud, *El porvenir de una ilusión*, p. 10.

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁸⁹ *Idem*.

al contrario: no están dispuestos a reconocerlas, se afanan por destruir la cultura misma y eventualmente hasta por cancelar sus premisas.¹⁹⁰

No está de más mencionar que este deseo, como lo podemos reconocer a lo largo de nuestra historia, es un *gesto sin fin y potencialmente infinito*¹⁹¹ debido a que la lucha social, la fuerza por levantarse, fue y sigue siendo necesaria. Desde algunas perspectivas, el levantamiento social puede parecer un fenómeno que se sale de la norma. Sin embargo, debemos pensar que en realidad son estos tiempos tan sombríos, llenos de injusticias, los que deberían dejar de pensarse como nuestra realidad natural. Por lo tanto, tendríamos que considerar que: “Levantarse significa romper una historia que todo el mundo creía concluida (en el sentido en que se habla de una “causa concluida”, es decir, decidida): significa romper la previsibilidad de la historia, rechazar la regla que, según se pensaba, presidía su evolución o su conservación”.¹⁹²

Ahora nos parece importante pensar en la manera en la que este deseo por sublevarse es capaz de involucrar a un gran número de personas, creando así una colectividad. Sobre esto, Didi-Huberman nos dice:

El individuo tiene la sensación de que dentro de la masa trasciende los límites de su persona. Se siente aliviado porque se han suprimido todas las distancias que lo remiten a él mismo y lo encerraban en su interior. Al suprimir la carga de la distancia, se siente libre, y su libertad es la superación de estos límites. Lo que a él le ocurra les ocurrirá también a los demás, lo espera de ellos.¹⁹³

Para comprender mejor esta idea, de cierta forma podemos asimilar el génesis del levantamiento social con mitos o discursos religiosos, e incluso, con discursos propios de comunidades políticas. Como lo explica el historiador Carlton J.H. Hayes, las comunidades religiosas, el nacionalismo y movimientos políticos tal como el comunismo, actúan eficientemente debido a su sentido espiritual. Este sentido espiritual engloba características como el llegar a las masas y no únicamente a un grupo selecto,¹⁹⁴ proporcionar una satisfacción a preocupaciones sobre la libertad y la muerte,¹⁹⁵ otorgar un sentido de relación

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹¹ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 13.

¹⁹² *Ibidem*, p. 38.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 57.

¹⁹⁴ Hayes, *El nacionalismo: una religión*, p. 21.

¹⁹⁵ *Idem*.

e identificación con el pasado y el futuro de la comunidad¹⁹⁶ y, por último, tener como objetivo la libertad, individualidad y autonomía sino para la comunidad.¹⁹⁷

Como podemos observar, estas son las características que observamos en colectividades de protesta. Sigamos explorando esta idea, ahora desde la perspectiva de Freud, ya que el psicoanalista también se pronuncia sobre esto. Freud explica la existencia de un sentimiento universal e innato que es, al mismo tiempo, fuente de energía que constituye la expresión de una intensa necesidad, necesidad por dar sentido a la vida. Podemos identificarlo en necesidades religiosas, por ejemplo, y se trata de *la sensación de eternidad* o *el sentimiento oceánico*, es decir, “un sentimiento de la atadura indisoluble, de la pertenencia con el todo del mundo exterior”.¹⁹⁸ Nuestro autor lo reconduce a la fase temprana del yo, proceso concebido de la siguiente manera: “originalmente el yo lo contiene todo; más tarde segrega de sí un mundo exterior. Por tanto, nuestro sentimiento yoico de hoy es solo un comprimido resto de un sentimiento más abarcador –que lo abraza todo, en verdad– que correspondía a una atadura más íntima del yo con el mundo circundante”.¹⁹⁹

Podemos encontrar una afinidad entre estas propuestas y las propias de Didi-Huberman acerca del poder de las masas, en especial cuando hace referencia, en un primer momento, a las fuerzas que unen y levantan a los sectores disidentes: “¿Qué nos levanta? Son fuerzas, evidentemente. Unas fuerzas que no nos resultan exteriores ni impuestas: fuerzas involucionadas en todo lo que nos concierne más esencialmente”.²⁰⁰ De manera específica, el autor señala que son los fenómenos más trágicos los que más nos mueven. Así, las pérdidas y el luto son percibidas como unas de las principales fuerzas que compelen a un levantamiento: “Nos atreveríamos a decir que la pérdida, que en un primer momento nos abate, también puede –gracias a un juego, un gesto, un pensamiento, un deseo– levantar a todo el mundo. Y esta sería la primera fuerza de los levantamientos”.²⁰¹

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 66.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 68-69.

²⁰⁰ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p.17.

²⁰¹ *Idem.*

Otra correspondencia la encontramos en los comentarios de Huberman sobre la característica solidaridad dentro de los levantamientos. Citando a Chris Marker, Didi-Huberman sostiene que los levantamientos “suponen una solidaridad muy profunda que une a los protagonistas, con sus duelos y sus deseos, pero que también hace[n] confluir las épocas por medio de las imágenes”.²⁰² Desde esta perspectiva, y tomando en cuenta los presupuestos anteriores, consideramos que son las situaciones terribles de pérdida e injusticias las que nos movilizan de un modo singular. Ante ellas, existe un deseo por levantarse ante estos tiempos oscuros y debido a la solidaridad, al *sentido religioso* o *sentimiento oceánico* como comienza a formarse una colectividad que comparte experiencias, deseos, pensamientos, creencias, memorias y esperanzas. Y que recurre a formas sensibles para enunciarlas.

La imagen sublevada

Como podemos observar, nos encontramos ante sensibilidades compartidas por la experiencia de los tiempos oscuros y la consecuente sublevación-sublimación, fenómeno que a fin de cuentas es constante en la historia de la humanidad. Didi-Huberman así lo explica al expresar:

¿Qué nos levanta? Partamos pues de la hipótesis de que es la fuerza de nuestras memorias cuando estas prenden con la fuerza de los deseos cuando estos se inflaman –las imágenes, por su parte, se encargan de hacer arder los deseos a partir de las memorias, nuestros recuerdos hundidos en los deseos. Así, hay que entender [...] que no habrá levantamiento digno de este nombre sin la asunción de cierta “experiencia interior radical” en que los deseos llevan tan lejos porque tienen en cuenta, o bien toman como punto de partida, sus propias memorias enterradas.²⁰³

La cita anterior nos regresa a la cuestión de la imagen, y por consiguiente para nosotros, al de la sublimación y sublevación en la producción visual de protesta. Como hemos considerado párrafos arriba, la experiencia estética que se genera a través de la protesta social se hace visible, entre otras maneras, en imagen. En este caso, como explica nuestro autor, se hace referencia a gestos y formas sensibles de los levantamientos:

²⁰² *Ibidem*, p.19.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 21-22.

Incluso antes de afirmarse como *actos* o como acciones, los levantamientos surgen del psiquismo humano como *gestos*: formas corporales. Son fuerzas que nos levantan, indudablemente, pero son sobre todo *formas* que, antropológicamente hablando, las vuelven sensibles, las vehiculan, las orientan, las ponen en práctica, las vuelven plásticas o resistentes, depende de los casos.²⁰⁴

Dichos gestos o formas, al estar tan entramados en nuestra naturaleza, o bien, –retomando a Freud– en nuestro patrimonio psicológico de la cultura, se omiten de nuestra consciencia y pasan a un estado casi implícito. De forma que, “no los perdemos [...] del mismo modo que no perdemos la “experiencia” o los deseos del inconsciente. El hecho de que no los dominemos totalmente significa que no los hemos perdido (o que no nos han abandonado). Los gestos se tramiten, los gestos sobreviven pese a nosotros mismos y pese a todo”.²⁰⁵

Este extracto se vincula directamente con dos importantes nociones expuestas en el capítulo anterior: *Pathosformel* de Warburg y *arquetipo* de Carl Jung. Sobre el primero, recordemos que, de acuerdo con Warburg, existen fórmulas de pathos, entendidas como fórmulas de representación de la expresión o las emociones. Como ya hemos mencionado, éstas fueron identificadas por el historiador al ser formas constantes a través del tiempo, por lo cual se refiere a ellas como formas supervivientes de la cultura, las cuales sobreviven al olvido como síntomas o fantasmas. Al respecto Didi-Huberman explica:

Aby Warburg creó el concepto de *Pathosformel* –o “formula de *pathos*”– para explicar la supervivencia de gestos en la larga duración de las culturas humanas. Los gestos se inscriben en la historia: son rastros o *Leitfossilien*, como a Warburg le gustaba decir, que combinan la permanencia del fósil con la musicalidad, el ritmo del *Leitmotiv*. Los gestos están relacionados con una antropología dinámica de las formas corporales, y, así, las “fórmulas de *pathos*” son una forma, visual y temporal al mismo tiempo, de interrogar al inconsciente en acción en la danza infinita de nuestros movimientos expresivos.²⁰⁶

Sumando a esto, entendemos que para Warburg, aquello que sobrevive de una cultura es lo más pulsional, pues “una de las polaridades más importantes de estos “formantes culturales” reside sin duda alguna en la dialéctica, psíquica y corporal, del *abatimiento* y del *levantamiento*”.²⁰⁷ Aunque hemos de señalar que Warburg no se dedicó a los gestos de levantamiento político,²⁰⁸ sino que es una de las cuestiones sobre las que trata Didi-

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 28.

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 29.

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 30.

Huberman.²⁰⁹ Entonces, como ya referimos, si aquello que nos mueve y nos levanta más es lo más trágico y conflictivo, es evidente que dentro de las formas gráficas de protesta, tal como los carteles, es posible encontrar estas “fórmulas patéticas” o gestos de levantamientos sobrevivientes. Siguiendo esta idea, debemos señalar que, entre los motivos que podemos mencionar que son propios de la historia trágica de la cultura –la cual evidentemente se relaciona con los momentos de protesta social–, tenemos los motivos de lamento, de dolor, de aniquilación, pero también de aguante, del fervor popular, de superación y de insurgencia.²¹⁰

Como ya mencionamos, esos motivos, si bien son considerados fórmulas de *pathos*, también pueden entenderse como arquetipos. Para reflejar este hecho, recordemos que Didi-Huberman nos dice que éstos dan cuenta de que “en los levantamientos *la memoria arde*: consume el presente y, con este, cierto pasado, pero descubre también la llama escondida bajo las cenizas de una memoria más profunda”.²¹¹ Aunado a lo anterior, tenemos que estos motivos tienen la capacidad “de *volver sensible* la dinámica de los levantamientos reales o imaginarios”.²¹² Ambos fragmentos describen particularidades propias de la propuesta de Carl Jung acerca de las imágenes arquetípicas. Primero, debemos recordar que, de acuerdo con Jung, existen procesos que nos ayudan a comprender aspectos complejos de la realidad, como lo son las imágenes, algunas de las cuales son creadas inconscientemente como producto de nuestro emplazamiento en el mundo:

Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es solo un aspecto de un hecho psicológico de gran

²⁰⁹ “Quizá alguien pensará que un proyecto estético como este –porque antes que nada se trata de mostrar imágenes que en buena parte son obras de arte– no hace nada más que “estetizar” y, por ende, anestesiar la dimensión práctica y política inherente a los levantamientos. Pese a todo, proponiendo reunir estas imágenes en el espacio público de una exposición no pretendo ni construir una iconografía estándar de las revueltas (como para minimizarlas), ni montar un retablo histórico, es decir, un “estilo” Transhistórico, de los levantamientos pasados y presentes (tarea, de una u otra forma, imposible). ¿No se trata más bien de probar esta hipótesis o, aún más sencillo, de responder a la pregunta ¿por qué las imágenes beben tan a menudo de nuestros recuerdos para dar forma a nuestros deseos de emancipación? ¿Y cómo una dimensión “poética” logra constituirse en el núcleo mismo de los gestos de levantamiento y como gesto de levantamiento?” (*Ibidem*, p. 14).

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 29-32.

²¹¹ *Ibidem*, p. 36.

²¹² *Ibidem*, p. 33.

importancia: el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños.²¹³

Como ya explicamos en el capítulo anterior, a través del estudio de los contenidos del sueño, el psiquiatra reflexiona sobre las imágenes simbólicas y sobre el hecho de que estas integran significados que van más allá de su aspecto figurativo lógico, al ser motivos reminiscentes y subliminales de nuestra experiencia en la sociedad. “Nuestras impresiones conscientes, en realidad, asumen rápidamente un elemento de significado inconsciente que es de importancia psíquica para nosotros, aunque no nos damos cuenta consciente de la existencia de ese significado subliminal o de la forma en que, a la vez, extiende y confunde el significado corriente”.²¹⁴

Este proceso en el que se generan las imágenes y sus significados, como lo explica Jung, ha funcionado y continúa funcionando a lo largo de nuestra existencia.²¹⁵ Por lo tanto, esta idea nos remite a los arquetipos o a las imágenes primordiales. Recordemos que la definición de arquetipo que debemos considerar es la de “una tendencia a formar [...] representaciones que pueden variar mucho en detalle sin perder su modelo básico”.²¹⁶ Se trata de modelos de pensamiento “originados fuera de la tradición histórica, en las fuentes psíquicas, largo tiempo olvidadas, [las cuales] nutrieron las especulaciones filosóficas y religiosas acerca de la vida y la muerte”.²¹⁷ Sumado a esto, tenemos que el arquetipo “funciona, cuando surge la ocasión, con la misma forma aproximada en todos nosotros”²¹⁸, es decir, que al ser manifestaciones emotivas, actúan al ser representaciones entendidas y experimentadas de manera colectiva, por lo cual aparecen y reaparecen. Por lo tanto, comprendemos que estas imágenes simbólicas arquetípicas no tienen un origen preciso identificable o rastreable, al ser representaciones dinámicas que aparecen todo el tiempo y en distintos contextos. Sobre todo, debemos recordar que se trata de imágenes colectivas que nos ayudan a expresar, muchas veces de manera inconsciente, nuestra existencia y experiencias en el mundo:

²¹³ Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 21.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 47.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

²¹⁸ *Idem*.

Los arquetipos tienen [...] su propia iniciativa y su energía específica. Esas potencias les capacitan, a la vez, para extraer una interpretación con significado (en su propio estilo simbólico) y para intervenir en una situación determinada con impulsos y formaciones de pensamientos propios. A ese respecto, actúan como complejos; van y vienen a su gusto y muchas veces obstruyen o modifican nuestras intenciones conscientes de una forma desconcertante.²¹⁹

Los podemos identificar, por ejemplo, en la mitología, las religiones y la filosofía.²²⁰ Desde esta perspectiva, entendemos que estos son discursos o relatos que “pueden interpretarse como una especie de terapia mental de los sufrimientos y angustias de la humanidad en general: hambre, guerra, enfermedad, vejez, muerte”.²²¹ Este hecho, como podemos observar, tiene una clara proximidad con nuestra propuesta de la imagen y fórmulas de representación, sublimadas-sublevadas durante tiempos pesados y oscuros. Como hemos repetido numerosas ocasiones, el ser humano necesita algo a lo cual aferrarse para poder sobrevivir y eso también involucra a la imagen: “cuando llegan los sufrimientos la gente comienza a buscar una salida y reflexionar acerca del significado de la vida y sus turbadoras y penosas experiencias”.²²² Más adelante, Jung vuelve a referirse a esta cuestión al señalar:

El hombre, positivamente, necesita ideas y convicciones generales que le den sentido a su vida y le permitan encontrar un lugar en el universo. Puede soportar las más increíbles penalidades cuando está convencido de que sirven para algo; se siente aniquilado cuando, en el colmo de todas sus desgracias, tiene que admitir que está tomando parte en un “cuento contado por un idiota”. La misión de los símbolos [...] es dar sentido a la vida del hombre.²²³

Para nuestra labor, nos parece importante mencionar que los arquetipos son, por un lado, símbolos naturales, los cuales:

se derivan de los contenidos inconscientes de la psique y por tanto, representan un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales. En muchos casos, aún puede seguirse su rastro hasta sus raíces arcaicas, es decir, hasta ideas e imágenes que nos encontramos en los relatos más antiguos y en las sociedades primitivas.²²⁴

Por otro lado, se trata de símbolos culturales, es decir, “los que se han empleado para expresar “verdades eternas” [...]. Pasaron por muchas transformaciones e, incluso, por un proceso de mayor o menos desarrollo consciente, y de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas

²¹⁹ *Ibidem*, p. 79.

²²⁰ *Idem*.

²²¹ *Idem*.

²²² *Ibidem*, p. 87.

²²³ *Ibidem*, p. 89.

²²⁴ *Ibidem*, p. 93.

aceptadas por las sociedades civilizadas”.²²⁵ Los arquetipos de este tipo, si bien fueron evolucionando con el tiempo, aún mantienen “su original numinosidad o hechizo”,²²⁶ refiriéndonos al hecho de que siguen provocando una emoción profunda entre aquellos que lo asimilan. Además, un aspecto importante es que “son integrantes de importancia de nuestra constitución mental y fuerzas vitales en la formación de la sociedad humana, y no pueden desarraigarse sin grave pérdida”.²²⁷ Por esta misma razón, Jung nos explica que para identificar e interpretar arquetipos uno debe ser cuidadoso, en especial al tratarse de un fenómeno cargado de emoción y, por ende, de energía psíquica. De manera concreta, sostiene: “Son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria [...] de ningún arquetipo. Hay que aplicarlo en la forma indicada por el conjunto vida-situación del individuo determinado a quien se refiere”.²²⁸

Por último, no debemos perder de vista la advertencia de Jung al expresar que: “los arquetipos toman vida solo cuando intentamos descubrir, pacientemente, por qué y de qué modo tienen significado para un individuo vivo”.²²⁹ Así, entendemos que no podemos desligar completamente la imagen de su contexto concreto de uso. Si bien es cierto que es posible estudiarlas fuera del pensamiento del tiempo cronológico y de estilos de la Historia del arte, en nuestro caso, las situaciones que rodean al proceso de creación y uso son fundamentales al ser parte del fenómeno de sublimación-sublevación ante los tiempos pesados.

A manera de conclusión de este capítulo, hacemos hincapié en la importancia de pensar las imágenes más allá de las nociones tradicionales y oficialistas del arte. Como hemos podido apreciar, en determinadas ocasiones las consideraciones sobre la imagen suelen limitar sus potencialidades de estudio. En nuestro caso, el fenómeno de la repetición y similitudes de elementos simbólicos de protesta no lograba responderse a través del discurso

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibidem*, p. 96.

²²⁹ *Idem.*

cronológico y evolutivo, o bien semiótico. Por ende, fue necesario acercarnos a metodologías que consideraran nuestra relación estética con la realidad, es decir, que consideraran las imágenes desde sus particularidades psíquicas y culturales, como síntomas o huellas remanentes de sensibilidades pasadas y futuras. De esta manera, a partir de dichos modelos, resultó posible pensar en el proceso psíquico de la sublimación mediante la producción visual, como un fenómeno que permite aliviar malestares. Posteriormente, propusimos asimilar mencionado proceso con el de la sublevación, orientando así la protesta social y sus imágenes, a una dimensión emotiva, además de política, social y cultural. Esto, como observaremos en el próximo capítulo, nos permite identificar, en un primer momento, los elementos en la gráfica de protesta como fórmulas de expresión del pathos. Y, en otro momento, considerar la repetición de los motivos simbólicos como componentes de nuestra memoria colectiva, los cuales cobran sentido en determinadas circunstancias y percepciones sensibles.

Tercer capítulo

Las imágenes de la protesta social como resultado de la sublimación-subelevación y la repetición como fórmulas de expresión y arquetipos: El caso del cartel y la gráfica de protesta en Puebla, 1970-2020

En el primer capítulo nos hemos referido, entre otras cosas, a la existencia de representaciones recurrentes en imágenes pertenecientes al cartel social y de protesta a través de diversos contextos que no necesariamente se relacionan entre sí. De igual manera, en el segundo capítulo hemos recurrido a teorías y conceptos que permiten replantear el enfoque del fenómeno de la repetición en la imagen, por lo que en el capítulo previo hemos reflexionado desde las nociones de la imagen sobreviviente y fantasmal, observando una concordancia con una sensibilidad propia del psicoanálisis. Así, hemos visto que a través de la producción visual las movilizaciones sociales sublimaran aquello que las aqueja, haciendo de las repeticiones síntomas. Esta noción nos condujo hacia la consideración de que dicho fenómeno se ha producido a través del tiempo, por lo que podemos identificar elementos arquetípicos que remiten a un pensamiento colectivo acerca de un emplazamiento en el mundo compartido.

Con lo anterior en mente, en este último capítulo proponemos aplicar la metodología expuesta a imágenes de la protesta social local. Por ende, nos dedicamos a observar carteles y producción gráfica de protesta poblanos en los que nos parece posible identificar elementos repetitivos que nos refieran a sensibilidades colectivas, propias de la actividad política-social en Puebla. De esta manera, nos planteamos pensar una serie de imágenes de protesta provenientes del contexto poblano que van desde carteles tradicionales hasta cartulinas y carteles digitales. Éstas no serán dispuestas en un orden cronológico o de acuerdo con su relevancia sino considerando las imágenes como parte de un fenómeno que apunta hacia procesos cíclicos marcados por la recurrencia de determinadas imágenes y motivos. Recordemos que hacemos referencia al concepto del sociólogo Sidney Tarrow sobre el comportamiento cíclico de las protestas, el cual es resultado de la interacción entre los miembros de la sociedad y sus dinámicas ante los levantamientos y las formas sensibles en las que estos se codifican.²³⁰

²³⁰ *Ibidem*, p. 201.

Así, hacemos referencia a producciones ligadas a movimientos como los de reforma universitaria de la UAP, la Escuela Popular de Arte, el surgimiento del Frente Rockero, las protestas en contra del gobernador Mario Marín, el movimiento #YoySoy132, el movimiento por los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, protestas en contra de la Ley Bala, la Mega marcha estudiantil, la Marcha de las putas y el 8M, al igual que manifestaciones por las desapariciones forzadas y asesinatos en Puebla. Por lo tanto, a partir de las circunstancias incitan a esos movimientos y de las formas estéticas que toman, haremos un seguimiento de las reiteraciones de imágenes y sus posibilidades de lectura que nos ayude a comprender las repeticiones y diferencias distinguidas en la gráfica de protesta social poblana.

Carteles y gráfica de protesta en Puebla. Una interpretación desde el acto de sublimación-sublevación y reflexión de presencia de presencia de fórmulas del pathos y arquetipos.

Basándonos en las nociones presentadas en el capítulo anterior, planteamos acercarnos a las movilizaciones y protestas sociales como parte de un proceso de sublevación para posteriormente observar y pensar las imágenes que surgen a partir de ellas como el resultado de una sublimación en la cual podemos identificar elementos repetitivos como fórmulas de expresión y arquetipos que aluden a una sensibilidad colectiva propia del levantamiento social. Así, vinculamos la propuesta de la sublimación y el arquetipo del psicoanálisis al estudio de los carteles y gráfica de protesta. Por lo tanto, como ya referimos, reflexionamos sobre los elementos de estas imágenes como gestos de levantamiento y sublimación, dando pie al mismo tiempo a considerar estas imágenes atravesadas por la *pathosformel*, así como de arquetipos. Este hecho, al mismo tiempo, nos enfrenta a la imagen sintomática y fantasmal, dado a su constante reaparición a través de las producciones visuales de protesta.

Entonces, enfocándonos en Puebla, es evidente que a través de la historia, grupos sociales se han enfrentado a injusticias, atropellos y abusos por parte de los grupos privilegiados y de poder. A pesar de las circunstancias, estos sectores de la población han tenido el deseo de levantarse ante los tiempos oscuros, sublimando sus malestares y deseos

de numerosas formas, también a través de la gráfica y el cartel de protesta. Como ya referimos, trabajaremos a partir de una suerte de montaje a partir de agrupación y asociación tanto de motivos de representación, como de fundamentos de las movilizaciones. Por lo tanto observemos los siguientes bloques: la lucha universitaria y los llamamientos a la unidad, juventud como insurgencia, retratos de personajes representativos de movimientos de protesta, la represión de la protesta y la animalización y la caricatura como denuncia del poder.

Lucha universitaria.



Fig. 111. Autor no identificado, *Por una educación popular en la UAP*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes

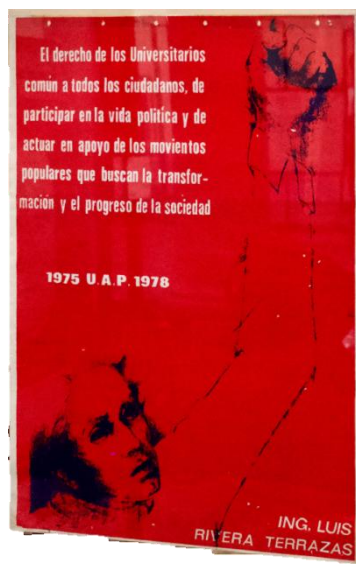


Fig. 112. Autor no identificado, *El derecho de los Universitarios, común a todos los ciudadanos, de participar en la vida política y de actuar en apoyo de los movimientos populares que buscan la transformación y el progreso de la sociedad*, Década de 1970. Archivo Marco Antonio Durán.



Fig. 113. Autor no identificado, *Lucha por subsidio UAP*, Década de 1980. Archivo Histórico Universitario. Colección Vida Universitaria.



Fig. 114. Autor no identificado, *Huelga Universitaria Es Lucha General. Apóyala*, 1979. Archivo Histórico Universitario. Colección Vida Universitaria. Foto: Esperanza Balderas



Fig. 115. Autor no identificado/Aprobado por Difusión cultural de la UAP, *Por la unidad de los estudiantes*, 1984. Archivo Histórico Universitario. Colección Carteles de la UAP (culturales y académicos).



Fig. 116. Autor no identificado, *Mitin. Aumento de subsidio a la UAP*, 1973. Archivo Jorge Pérez Vega



Fig. 117. Autor no identificado, *Por una universidad democrática, crítica y popular (proposición para un programa de reforma universitaria)*, 1975. Publicado en cuaderno para impulsar la Reforma Universitaria



Fig. 118. Escuela Popular de Arte/ UAP, *UAP-UAG Jornada de solidaridad contra las agresiones a las universidades*, ca. 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino.



Fig. 119. Escuela Popular de Arte/ UAP, *Por una educación comprometida con la liberación*, ca. 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino.

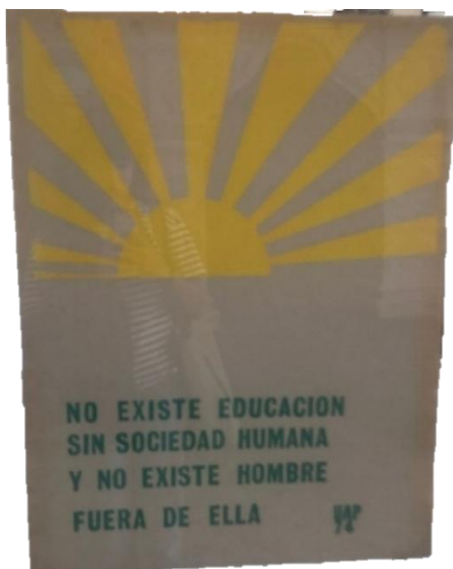


Fig. 120. Autor no identificado, *No existe educación sin sociedad humana y no existe hombre fuera de ella*, Década de 1970. Archivo Marco Antonio Durán.

En un primer momento, contextualicemos el proceso de sublimación-subelevación, es decir, ubiquémonos en la problemática social razón del levantamiento a la que refieren los carteles. En esta selección de imágenes, fechados entre 1970-1980, encontramos temáticas centrales: llamados de defensa de la universidad y a la unidad entre estudiantes. De manera más precisa, estas imágenes toman lugar durante el largo ciclo de los movimientos de Reforma Universitaria de la Universidad Autónoma de Puebla. Como explica Márquez Carrillo:

hay tres momentos o procesos de Reforma Universitaria: el primero, del movimiento liberal, que va de 1958 a 1965; el segundo, de 1972 a finales de los 80, cuyo proyecto apuntó hacia una Universidad democrática, crítica y popular; y el tercero, a principios de los 90, vinculado con los procesos de modernización neoliberal, cuando las instituciones de educación superior en el país atienden los tratados internacionales y las orientaciones de organismos multilaterales, como el Banco Mundial, la UNESCO y la OCDE.²³¹

Como podemos observar, nuestros carteles pertenecen al segundo momento de Reforma Universitaria, en la que “los jóvenes universitarios, organizados en comités de lucha y en una izquierda heterogénea, impulsaron la [reforma].”.²³² Durante este periodo de manera similar a movilizaciones pasadas, los protagonistas eran: “por un lado, las tradicionales fuerzas de la derecha encabezadas por los fúas, el obispo Octavio Márquez y Toriz y los grupos porriles,

²³¹ Márquez Carrillo en El Sol de Puebla, “Reforma Universitaria logró modernización”.

²³² Tirado Villegas, *Halcones y palomas*, p. 16.

del llamado Bloque de Ciudad Universitaria, y la federación Estudiantil Universitaria, y por otro lado, los carolinos, los comités de lucha, los partidos y grupúsculos de la izquierda, los sectores populares, etcétera”.²³³

Podemos identificar que nos encontramos ante las producciones de estos jóvenes estudiantes “que emergieron con sus propias demandas e identidades. [Se trataba] de un contexto político social [que] los guiaba hacia nuevos liderazgos y a emprender acciones que debían realizar el día siguiente. No había tregua ante la violencia física, verbal, simbólica y también mediática [a la que se enfrentaban al ser una minoría estigmatizada para la época]”.²³⁴ Como explica Gloria Tirado Villegas, este periodo de segunda reforma tenía entre sus objetivos “ocupar los espacios de representación, ganar el Consejo Universitario y la Rectoría, cambiar los planes y programas de estudio (...) para reorientar la enseñanza y el sentido a la educación en la Universidad, (...) [siempre teniendo en mente] el compromiso con el movimiento popular a raíz del conocimiento que tenían de la realidad”.²³⁵

Debemos considerar que, para este punto, los grupos estudiantiles y civiles ya contaban con antecedentes de lucha, pensemos por ejemplo en la Reforma Estudiantil de 1961, en la movilización de lecheros y universitarios en 1964, o las reverberaciones de 1968 en Puebla. Sin embargo, “el movimiento iniciado en 1970 es [...] un nuevo ascenso de las masa poblanas que, instigadas por los diversos “elementos de malestar”, protestan y convergen en la misma temporalidad, diríamos nosotros con un aprendizaje acumulado de casi 10 años de lucha ininterrumpida”.²³⁶

Esto nos puede referir a una sensibilidad de protesta presente en el colectivo universitario poblano de la época que impulsaba el deseo por alzar la voz ante determinadas situaciones de crisis. Como explica Abraham Quiroz, el periodo de 1970:

[...] es uno de los más intensos de la lucha de clases en todo el estado de Puebla. Es también por ese mismo motivo, definitorio para la demanda central que había ocupado el movimiento desde 1961, a saber: la Reforma Universitaria, y con ella la democratización no sólo de la casa de estudios, sino de las propias estructuras políticas del Estado de Puebla. (...) [Esta etapa también] comprende la más

²³³ Rivas Ontiveros en Tirado Villegas, *Halcones y palomas*, p. 12.

²³⁴ *Ibidem*, p. 16.

²³⁵ *Ibidem*, p. 16.

²³⁶ Quiroz, p. 151.

sanguinaria y profunda ofensiva que concibe la derecha en contra de la universidad. [Las autoridades establecen a la universidad como un blanco al tiro [...] porque, argumenta, que ella se ha convertido en el foco de agitación política más peligroso de la entidad].²³⁷

Nos encontramos en un contexto en el que los sectores conservadores de la institución y la sociedad optaban por consignas como “los tradicionales métodos violentos [para] someter [a la universidad] nuevamente a control. No obstante, ni estudiantes, ni profesores, ni autoridades, ni padres de familia, ni otros sectores que la apoyan, están dispuestos a cederla”.²³⁸ En este contexto, es evidente el sentimiento de solidaridad entre alumnos que apoyaban la reforma. La universidad era ese espacio en el que se unían a debatir y conversar sobre sus ideales, exigencias, y acciones.

Como explica Quiroz, continuando con la década de 1980, ahora los jóvenes se enfrentaban “a nuevas circunstancias que atravesaban al movimiento y éstas imponían tareas de otro tipo, pero todas relacionadas o girando en torno a la Reforma Universitaria. Es decir, la etapa ahora era de construcción”.²³⁹ Esto se refiere a la construcción de un nuevo modelo de universidad que aún “incluía algunos episodios violentos, movilizaciones, negociaciones y acuerdos esporádicos con el Estado, en especial, estos últimos en torno a los asuntos del subsidio para la institución”.²⁴⁰

A continuación, nos parece importante señalar, de manera más precisa, detalles importantes que tomaron lugar durante este periodo de segunda reforma universitaria. Para ello, adjuntamos fragmentos del cuadro no. 17 de Quiroz, titulado *Demandas, motivos y logros del movimiento estudiantil* (Fig. 121), así como fragmentos del cuadro no.18, titulado *Demandas y actores del movimiento popular poblano 1961-1981* (Fig. 122).

²³⁷ *Ibidem*, p.200.

²³⁸ *Idem*.

²³⁹ *Ibidem*, p. 204.

²⁴⁰ *Idem*.

Demandas, motivos y logros del movimiento estudiantil

Año	Demandas, consignas y logros
1970-1973	-Se logra la desaparición de la Junta Administrativa - Se logra el reconocimiento oficial de la preparatoria popular - Se logra mayoría en el Consejo Universitario y se nombra de rector al Quím. Sergio Flores -El hospital civil pasa a la UAP como hospital universitario -Se exige al gobierno que dé trato político y no policiaco al movimiento. -La población se moviliza contra el aumento en las tarifas del agua -Se crea el Frente Obrero Campesino Estudiantil Popular (FOCEP) -Se lucha por doblegar la alianza gobierno-grupos de ultraderecha -Se exige y se logra la caída del gobernador Gonzalo Bautista O'Farill -Se establecen negociaciones con el nuevo mandatario estatal
1974-1976	-Se formula y se da a conocer el Programa de Reforma Universitaria -Se realizan elecciones democráticas para nombrar rector
	-Se profundiza la construcción de la universidad democrática -Se recibe el edificio Carolino después de su toma violenta por las fuerzas del FEP-PST

Fig. 121. Abraham Quiroz. Cuadro no. 17. *Demandas, motivos y logros del movimiento estudiantil*. En *La luchas políticas en Puebla, periodo 1961-1981*. Páginas 191-192.

Demandas y actores del movimiento popular poblano 1961-1981

Año	Lucha o conflicto	Demandas	Actores
1970	Movilizaciones en contra de la carestía de la vida	No incremento de precios y mejoras al salario	Sindicatos obreros, profesores, amas de casa, estudiantes.
	Lucha de los trabajadores ferrocarrileros	Democratización de su sindicato	Trabajadores de base
	Lucha de los trabajadores de la armadora automotriz Volkswagen	Independizarse de la CTM	Trabajadores de base

	Lucha de los trabajadores del magisterio Lucha de campesinos por la tierra Lucha de universitarios	Democratización de su sindicato Contar con tierras cultivables Reconocimiento a la preparatoria popular Emiliano Zapata	Profesores afiliados al M R M Campesinos del interior del estado. Profesores, estudiantes universitarios
1971	Continúan las mismas luchas de 1970, a excepción de la última	Ibid	Ibid
1972	Movilizaciones del sindicato de Volkswagen Movilizaciones de los vendedores ambulantes Movimiento universitario Movimiento popular Continúan las luchas de los obreros ferrocarrileros y electricistas Lucha al seno del Consejo Universitario	Independizarse (y lo logran) de la CTM Que les permitan vender en las calles del centro Investigar y castigar a responsables de crímenes de Joel Arriaga y Enrique Cabrera Constituir el Frente Obrero Campesino Estudiantil Popular Democratizar sus sindicatos Nombrar democráticamente al rector (cuestión lograda)	Obreros, trabajadores administrativos Desocupados y migrantes del campo Universitarios y organizaciones que integran el FOCEP Universitarios, sindicatos y organizaciones populares Obreros y empleados Estudiantes y profesores consejeros universitarios
1973	Lucha intensa de los vendedores ambulantes Lucha universitaria Invasiones de tierra	Lograr organizarse Lograr la renuncia del gobernador Contar con tierras de siembra	Desempleados y migrantes del campo Universitarios y FOCEP Campesinos de Tepeaca y Tecamachalco
	Lucha de ciudadanos por la vivienda Lucha de los trabajadores electricistas	Construir una colonia popular Construir y lograr el reconocimiento de la	Colonos y empleados de la UAP Obreros y empleados

1974	Continúa la lucha de los trabajadores ferrocarrileros Huelgas obreras en la Industria textil organizadas por la FROC-CROC Huelga organizada por la CTM	T.D. Democratización del sindicato Mejoras salariales Aumento salarial de emergencia	Obreros y empleados Dirigencias locales y nacionales de la Federación y la Confederación Dirigentes de la CTM
1975	Elección de rector en la UAP Presentación oficial del Programa de Reforma Universitaria Movimiento de los vendedores organizados en la "28 de Octubre"	Llevar a cabo un proceso comicial democrático Trabajar por un modelo alternativo de universidad Cese al hostigamiento policiaco y que les permitan vender en el centro de la ciudad	Estudiantes, maestros y empleados admvos Autoridades. Vendedores ambulantes y universitarios
1976	Movimiento de los choferes de Autobuses.Unidos (AU). Continúan los movimientos de Vendedores Ambulantes y de Ferrocarrileros Huelga de los trabajadores académicos de la Universidad de las Américas. Movilización y derrota de la Tendencia Democrática de los electricistas	Prestaciones varias Mismas demandas que las de 1975 Lograr Contrato Colectivo de trabajo Lograr el reconocimiento de la T.D.	Conductores y ayudantes Vendedores ambulantes y ferrocarrileros Docentes Obreros electricistas y universitarios
1977	Movimiento de huelga de los trabajadores de la empresa Federal Mogul Movimiento de los trabajadores de la empresa Transportes Estrella de Oro Huelga de trabajadores del hospital Haro y Tamariz Visible caída del movimiento ferrocarrilero y de los vendedores ambulantes	Lograr contrato colectivo y reconocimiento de su organización sindical Tratar de registrar su sindicato independiente, tener contrato colectivo. Contar con contrato colectivo y prestaciones	Obreros de base Choferes Enfermeras y médicos
1978-1980	Poca actividad, salvo la huelga de telefonistas en 1979	Prestaciones contractuales	Telefonistas
1981	Movimiento magisterial Movimiento obreros de Vw Elección de rector en la UAP y división histórica de la izquierda universitaria.	Mejores prestaciones Desconocer a su asesor legal Ortega Arenas Lograr una transición rectoral democrática	Profesores del magisterio y universitarios

Fig. 122. Abraham Quiroz. Cuadro no. 18. *Demandas y actores del movimiento popular poblano 1961-1981*. En *Las luchas políticas en Puebla, periodo 1961-1981*. Páginas 205-208.

Ahora, conociendo los momentos pesados a los cuales hubo una necesidad por levantarse, pasamos a las formas que tomaron las sensibilidades manifestadas por la sublimación-sublevación. Por lo tanto, nos centramos en las producciones visuales de esta situación tan polarizada. De manera especial, prestemos atención a la manera en la que en estos carteles de protesta presentados al inicio de la sección, como ya hemos advertido, se ven comprendidos los conceptos de *Pathosformel* y *arquetipo*. En primero lugar, en cuanto al diseño, observamos que se trata de carteles producidos mediante técnicas que permitieran la serialización, como la serigrafía u otras técnicas como el offset. Sus diseños van desde composiciones simples hasta las más intrincadas. En unos se resaltan las palabras y frases a las que se le quiere dar mayor impacto, mientras otros tienen una composición más compleja, en la cual se juega con la imagen y la disposición del mensaje. Veamos las consignas que estos carteles nos muestran:

- *Huelga universitaria es lucha general. UAP*
- *Lucha por subsidio UAP*
- *Por la unidad de los estudiantes*
- *El derecho de los universitarios, común a todo los ciudadanos, de participar en la vida política y de actuar en apoyo de los movimientos populares que buscan la transformación y el progreso de la sociedad*
- *Apoyando a la UAP*
- *Por la defensa universitaria*
- *Por una universidad crítica, democrática y popular*
- *No existe educación sin sociedad humana y no existe hombre fuera de ella.*
- *UAP-UAG. Jornada de solidaridad contra las agresiones a las universidades. Puebla-Guerrero*

Podemos observar que estas consignas nos muestran el deseo por levantarse, en estos casos, ante las situaciones complejas por las que atravesaba la institución universitaria poblana entre 1970-1980. Las protestas que tomaron vida durante el periodo mencionado no únicamente son evidencia de una sublevación ante tiempos pesados, sino que el material visual creado durante estos tiempos, elaborados para simbolizar su lucha, son un caso de sublimación.

Veamos por ejemplo el cartel con la frase *No existe educación sin sociedad humana y no existe hombre fuera de ella*. Se trata de una idea expresada por Paulo Freire, un pedagogo, filósofo y defensor de la pedagogía crítica de origen brasileño fundamental durante la segunda mitad del siglo XX. Durante la dictadura en Brasil, fue uno de los numerosos intelectuales perseguidos, incluso fue encarcelado en 1964. Posteriormente tuvo que exiliarse en Bolivia y Chile hasta su regreso a Brasil en 1979.²⁴¹ En su obra *La Educación como práctica de la libertad*, podemos observar su pensamiento sobre el papel fundamental de la educación en la conformación de una sociedad democrática. Por ejemplo, para el pedagogo “la educación verdadera es praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo.”²⁴² De manera especial, expresa que en el contexto de la Latinoamérica de su tiempo, la educación era “la posibilidad de la transformación del mundo por la acción del pueblo mismo, liberado a través de esa educación, y anuncia[ndo] así las posibilidades de una nueva y auténtica sociedad [...]”.²⁴³

Como podemos observar, se trata de un planteamiento que tuvo efectos fuera de Brasil, resonando en ciertos miembros de la Universidad Autónoma de Puebla. Como nos explica Márquez Carrillo y Diéguez Delgadillo, durante la década de 1970 se luchaba por una universidad popular, la cual tomara en cuenta las realidades sociales de la época y localidad, por lo que su causa y fin debía conducir hacia “a) Educación para la liberación; b)

²⁴¹ Programa universitario del estudio sobre democracia, justicia y sociedad (UNAM), “Paulo Freire” en *Árbol de la democracia*.

²⁴² Barrero en Freire, “La educación como práctica de libertad”, p. 7.

²⁴³ *Idem*.

Educación dirigida a promover el cambio de las estructuras generales de la sociedad; [y] c) Educación inscrita en la hora latinoamericana y en las necesidades concretas nacionales.”²⁴⁴

Podemos entender a partir de esta contextualización que en la frase representada en el cartel, observamos un gesto de deseo por libertad. La idea de la educación como una práctica de libertad exige este mismo proceso de sublevación y la inevitable sublimación:

Hay una práctica de la libertad, así como hay una práctica de la dominación. Actualmente, nos movemos, somos, vivimos, sufrimos, anhelamos y morimos, en sociedades en que se ejerce la práctica de la dominación. No perdemos nada si intentamos una nueva pedagogía. Por el contrario, podemos ganar una nueva sociedad, un nuevo hombre, un nuevo mañana. La pedagogía de Paulo Freire es, por excelencia ‘una pedagogía del oprimido’. No postula por lo tanto, modelos de adaptación, de transición ni de ‘modernidad’ de nuestras sociedades. Postula modelos de ruptura, de cambio de transformación total. Si esta pedagogía de la libertad implica el germen de la revuelta, a medida que se da en el pasaje de la conciencia mágica a la conciencia ingenua, de ésta a la conciencia crítica y de ésta a la conciencia política, no puede decirse que sea ése el objetivo oculto o declarado del educador. Es el resultado natural de la toma de conciencia que se opera en el hombre y que despierta a las múltiples formas de contradicción y de opresión que hay en nuestras actuales sociedades. Esa toma de conciencia hace evidentes esas situaciones. [...] La ‘pedagogía del oprimido’ se convierte en la práctica de la libertad.²⁴⁵

Comprendemos que. tanto en este cartel en específico como en todos los demás, vemos contenida la sensibilidad de la protesta universitaria, así como los motivos y objetivos de su lucha. Los motivos recurrentes que encontramos en ellas son la huella de un gesto de lucha y resistencia. Las frases de los carteles de este primer bloque expresan un llamado a la unión entre estudiantes y otros sectores de la población. Se convoca a la defensa de la universidad pública y por lo tanto se dirigen no únicamente a estudiantes, sino a todos los sectores que también pudieran estar próximos a ella: padres de familia, obreros, comerciantes, y otros actores laborales. Ahora, es evidente que esta percepción se apoya también en las representaciones simbólicas presentes en estos carteles, que son recurrentes: las manos y puños en alto. Algunas se tocan entre sí, casi como si se dieran un abrazo. En otros casos es posible ver figuras indistintas con los puños en alto.

Identificamos entonces que estos motivos tan presentes en estas imágenes tienen un significado fundamental. En una primera instancia, debemos hacer referencia a la presencia

²⁴⁴ “Documento que sentó las bases del movimiento de Reforma Universitaria”, en *Cuadernos de debate*, Puebla, UAP, en Márquez Carrillo, “Política, Universidad y Sociedad en Puebla. El ascenso del Partido Comunista Mexicano en la UAP, 1970-1972”, pp. 120-121.

²⁴⁵ Barrero en Freire, *La educación como práctica de libertad*, pp. 18-19.

de gestos que nos hablan sobre la dimensión emotiva en la imagen, en este caso señalada en el levantamiento social. Se trata de una fórmula de pathos o de expresión que se hace presente en estos momentos intensos como el de lucha, la cual representa esa pulsión por exteriorizar una energía de empuje, fuerza y movilización ante situaciones que lo requieren. Recordemos:

Incluso antes de afirmarse como actos o como acciones, los levantamientos surgen del psiquismo humano como gestos: formas corporales. Son fuerzas que nos levantan [...] pero sobre todo formas que, antropológicamente hablando, las vuelven sensibles, las vehiculan, las orientan, las ponen en práctica, las vuelven plásticas o resistentes.²⁴⁶

Entonces, al observar los puños en alto acompañados de las expresiones de las consignas, nos damos cuenta de manera casi instantánea que nos encontramos ante una situación de emociones intensas. Resulta evidente que no se trata de una situación alegre, sino que el modelo de representación nos orienta hacia un sentir que involucra emociones de profunda participación de lucha con cuerpo y alma. Se trata de un gesto que, independientemente de si lo hemos presenciado en acción o no, comprendemos como señal de protesta, levantamiento, exigencia y reclamo debido a su supervivencia en la cultura mediante nuestras producciones culturales. Nos encontramos ante imágenes que a pesar de pertenecer a distintos momentos en la historia, señalan al mismo gesto y emotividad. Este factor se hace aún más evidente si nos damos cuenta que nos encontramos ante una imagen que, a pesar de ser observada en un contexto y temporalidad distinta, 50 o 40 años después de los hechos, continúa estando viva.

La supervivencia de estas formas, como podemos observar, también se hace evidente mediante la repetición. En este sentido, podemos referirnos a elementos arquetípicos, es decir, patrones universales que forman parte del inconsciente colectivo. Son elementos que nos ayudan a comprender la compleja realidad, ya que únicamente cobran sentido en determinadas circunstancias, de manera específica, durante la compartición de experiencias y vivencias.²⁴⁷ Así, si nos basamos en las interpretaciones de los estudios de Jung, podemos entender que la presencia de manos y puños de manera repetitiva y dependiendo de su lugar de aparición, puede asociarse con un potencial expresivo de la conciencia humana. En otras palabras, podemos referirnos a ellas como “pararrayos de la energía psíquica”,²⁴⁸ sobre todo,

²⁴⁶ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 28.

²⁴⁷ Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 69.

²⁴⁸ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 380.

al manifestarse como una especie de extensión del cuerpo y la mente, el instrumento que lleva a cabo la pulsión. Esta idea nos remite a la consideración de las manos como la representación del acto de hacer, de ejecutar una acción: “Como instrumentos primarios de la creatividad, las manos (...) tallan, modelan, esculpen, tejen y forjan (...) encarnar eficacia, la laboriosidad, la adaptación, la inventiva, la autoexpresión y la voluntad de alcanzar fines creativos y destructivos”.²⁴⁹

Desde esta perspectiva, las manos son “un suplemento o sustituto de los labios y la boca [...] expresan un significado que penetra las barreras de la especie, la nación o la época”.²⁵⁰ Siguiendo la advertencia por tomar en cuenta el contexto de uso de los arquetipos, para nosotros resulta evidente que la presencia de las manos en los carteles de protesta se alinea con tal descripción. En nuestros carteles, las manos altas en el aire, extendidas o comprimidas en un puño, declaran ferozmente lucha y defensa, y al mismo tiempo, proclaman de manera sensible unión y colectividad.

Por otro lado, las alusiones a la institución escolar superior son importantes. Quienes lucharon en colectivo por la defensa de la universidad, un espacio que “evoca preciadas oportunidades de aprendizaje, equivalentes a libertad, clase y potencial creativo”.²⁵¹ En el contexto con el que nos encontramos en estos carteles, la universidad era (y continúa siendo) una oportunidad para muchos de acceder a la educación pública y laica, así como un posterior acercamiento al sector laboral y por consiguiente a una mejor vida. Nos referimos a un emplazamiento donde no únicamente los estudiantes podían nutrirse de conocimiento académico involucrado con su disciplina, sino que se trataba de uno de los pocos lugares donde uno se desarrollaba y conocía a un nivel personal, lejos de las influencias familiares. La universidad es un lugar donde descubrían sus otros valores, derechos, obligaciones, gustos y preferencias individuales y colectivas, así como un lugar donde encontraban a sus semejantes.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 382

²⁵¹ *Ibidem*, p. 632.

Prestemos atención entonces a los elementos representativos de la universidad dentro de los carteles como referencia a aquel lugar de “instrucción, literalmente, ‘la edificación’ de un corpus de conocimiento que a su vez contribuye a la estructuración de la consciencia y la adaptación”.²⁵² Al observar estas imágenes, debemos tener en mente que “de manera simbólica, la escuela expresa muchas cosas sobre nuestra relación con el aprendizaje y sobre cómo el conocimiento, de todo tipo, puede promover la integridad o arruinarla”.²⁵³ Sobre todo, debemos estar conscientes de que “pocos eventos de la experiencia humana invitan a tal magnitud de caos de sentimientos, memorias, bendiciones y maldiciones como la escuela, ya que una buena parte de nuestra identidad está ligada a ella.”²⁵⁴ Es así como podemos referirnos a estas imágenes no solo como la unidad por la defensa de la universidad, sino como la unidad de los jóvenes por el deseo de ser considerados ciudadanos con los mismo derechos y obligaciones que el resto de la sociedad. Por ende, jóvenes universitarios, ciudadanos con el derecho de salir a la calles y manifestarse por una universidad autónoma del poder del estado, libre y gratuita para la sociedad en general, que tomara en cuenta la realidad social del momento y que fuera comprometida al impartición de la educación crítica y científica.

Juventud e insurgencia

En una apreciación cercana, podemos observar otra selección de carteles elaborados por jóvenes, sin embargo, ahora no en defensa de la institución, sino en una manifestación de sus ideales, derechos y obligaciones como parte importante de la sociedad. Nos referimos a imágenes pertenecientes a movimientos dados entre 1970-2020, como el de los estudiantes de la Escuela Popular de Arte, del Frente Roquero, el #YoSoy132, el movimiento por la desaparición de los 43 estudiantes normalistas, el movimiento feminista y gay, así como la Mega marcha estudiantil del 2020.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *Idem.*

Comencemos entonces por explorar los contextos, aquellos momentos oscuros, pesados y críticos, que precisaron el levantamiento de los sectores más jóvenes de la sociedad y la posterior manifestación de los malestares para sobrellevar aquellas situaciones. Por un lado, tenemos a la Escuela Popular de Arte, un proyecto de educación artística de la década de 1970. López Cuenca y Márquez Carrillo explican que un momento determinante tiene lugar cuando, en septiembre de 1973, un grupo de estudiantes solicitan la integración del Instituto de Artes Plásticas de la Academia de Bellas Artes a la UAP. Se hablaba en realidad de una reintegración, ya que esta había formado parte de la universidad de manera breve en 1937: “Aunque la Academia estaba bajo la administración del gobierno del estado, la solicitud presentada al Consejo Universitario hacía referencia a que ésta había pertenecido fugazmente a la Universidad entre mayo y diciembre de 1937 mediante el decreto de su Ley Orgánica promulgado por el gobierno del estado”.²⁵⁵

A pesar de su exitosa incorporación, fue hasta marzo de 1974 cuando se constituye de manera oficial la Escuela Popular de Arte como parte de la universidad. Su aparición en el contexto de la década de 1970 fue fundamental, ya que encarnaba algunos de los ideales por los que se luchaba en ese momento. La escuela era un lugar comunitario, abierto no únicamente a miembros universitarios, sino que también era un espacio para la sociedad en general:

En la EPA se encontrarían universitarios, vendedores ambulantes, activistas políticos de movimientos rurales y niños, en una situación “muy experimental”. Si bien la conformación heterogénea de sus estudiantes no era algo inusual en México, sí sería singular tanto la forma de organización y toma de decisiones como la implicación social de la EPA, que no sólo fue una imprevista iniciativa de pedagogía artística sino también de intervención de la universidad en las disputas políticas que atenazaban en ese entonces al estado de Puebla.²⁵⁶

Lamentablemente, su singular existencia fue fugaz debido a los enfrentamientos dentro y fuera de la universidad. Justificando que la escuela era un lugar donde se encontraban los sectores disidentes y opositores, el rector de entonces, Sergio Flores Suárez, solicita analizar los fundamentos de su existencia. Además, debido a las instigaciones por parte de las autoridades, los profesores de la escuela no ven otra opción más que marcharse: “poco tiempo

²⁵⁵ López Cuenca y Márquez Carrillo, *Entre la revolución y la institución*, pp. 184-185.

²⁵⁶ *Idem.*

después de su constitución formal, el 10 de agosto de 1974, la planta docente dimitiría en masa mediante un desplegado en la prensa que denunciaba ‘la necesidad imperiosa que se le presenta a un grupo de eliminar a todos los disidentes para imponer su dominio en la universidad’”.²⁵⁷ De esta manera, se dispersan las ideas e iniciativas que tomaban vida en la EPA.

Otro movimiento en el que encarna esta insurgencia de la juventud es el Frente Rockero. Esta agrupación de jóvenes tuvo lugar durante la década de 1990 en Puebla y es descrito como “una agrupación *underground* [...] que conjuntaba a músicos [...] artesanos y académicos que tocaban en distintas bandas de punk, rock duro y rock urbano, ocupando y creando escenarios intempestivos con su música”.²⁵⁸ Como ya referimos en el primer capítulo, el Frente Rockero estaba conformado en su mayoría por jóvenes, algunos universitarios, provenientes de la clase obrera y de colonias populares, quienes eran constantemente acosados por la policía y estigmatizados por los prejuicios de la época. Es descrito como una “unión de quienes estaban en lo marginal, de quienes impulsaban las tocadas [...]; pero también, era las discusiones, las mesas redondas, las publicaciones y la idea de romper con el prejuicio de que el rock era de maleantes”.²⁵⁹

Otra movilización marcadamente juvenil importante es la del #YoSoy132, ya que representó “un movimiento [de] aprendizaje político, una oportunidad única que permitió la conformación de una red de activistas, un movimiento que conectó a jóvenes de todo el país, no sólo de la Ciudad de México.”²⁶⁰ Recordemos que éste inició en mayo de 2012 en el Foro del Buen Ciudadano en el campus de la universidad Ibero, donde el exgobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto, fue encarado por manifestantes por la represión policial bajo su mandato. Como respuesta, el entonces candidato y luego presidente de México, comentó:

Antes de concluir, aunque ya lo había hecho, voy a responder a este cuestionamiento sobre el tema de Atenco, hecho que ustedes conocieron que, sin duda, dejó muy claro la firme determinación del gobierno de hacer respetar los derechos de la población del Estado de México. Que cuando se vieron afectados por intereses particulares, tomé la decisión de emplear el uso de la fuerza pública para

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 186.

²⁵⁸ Carrizosa, “Frente Rockero 25 años después, documental que reúne la memoria de sus protagonistas”.

²⁵⁹ Benítez en Carrizosa, “Frente Rockero 25 años después, documental que reúne la memoria de sus protagonistas”.

²⁶⁰ Portillo, “A 10 años del origen del #YoSoy132 en la IBERO, su legado sigue vigente”.

reestablecer el orden y la paz, y que en el tema lamentablemente hubo incidentes que fueron debidamente sancionados y que los responsables de los hechos fueron consignados ante el Poder Judicial. Pero reitero, reitero, fue una acción determinada que asumo personalmente para establecer el orden y la paz en el legítimo derecho que tiene el Estado Mexicano de hacer uso de la fuerza pública como, además, debo decir, fue validado por la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Muchas gracias.²⁶¹

Esta declaración fue repudiada por los estudiantes, sin embargo, tras los hechos, ciertos medios minimizaron las críticas argumentando que “el candidato había sido abucheado, y el equipo de Enrique Peña Nieto y otros políticos posicionaron entre los medios afines que la muestras de descontento dentro de la Universidad había sido orquestada por infiltrados y no por estudiantes”.²⁶² Los estudiantes de la institución no permitieron ser parte de la manipulación de la información y “en pleno uso de su derecho de réplica para desmentir la versión de los medios y políticos, mediante un video no mayor a 11 minutos, expusieron, con credenciales y número de cuenta en mano, que eran estudiantes de la IBERO, no acarreados, no porros y que nadie los había entrenado para nada”.²⁶³

A esta protesta, se sumaron más estudiantes, ahora no únicamente de la institución sino de otras universidades tanto públicas como privadas, del resto de la República. En este contexto, Puebla fue uno de los sitios donde la organización del movimiento tomo fuerza. El impacto del movimiento durante la campaña de las elecciones de 2012 es indudable, haciéndose evidencia de la gran potencia de la juventud informada y unida. Así, entendemos que el #YoSoy132 cobró vida como un movimiento que luchaba “para exigir, entre otras demandas, democracia en los medios, respeto a las libertades y derecho a la libre manifestación”.²⁶⁴

Otra movilización que marcó a la sociedad poblana fue la Mega Marcha Estudiantil de 2020., denominada así por sus miembros desde su convocatoria debido a sus intenciones de convocar a un gran número de estudiantes de diversas universidades e instituciones de

²⁶¹ Politicamx1, “¡ASESINO, FUERA! Reclaman Atenco A Peña Nieto En La Ibero”, YouTube

²⁶² Portillo, “A 10 años del origen del #YoSoy132 en la IBERO, su legado sigue vigente”.

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ *Idem.*

educación superior en Puebla.²⁶⁵ La protesta se dio a raíz del asesinato de tres estudiantes y un conductor de Uber en febrero de dicho año:

El 23 de febrero del 2020, Ximena Quijano y José Antonio Parada (estudiantes colombianos de medicina en México) junto con Javier Tirado (estudiante veracruzano de medicina) asistieron al carnaval de Huejotzingo, Puebla. Por la noche abordaron un Uber con destino a la ciudad de Puebla; sin embargo, en el camino fueron interceptados y asesinados. Sus cuerpos se localizaron a la mañana siguiente a las afueras de la Ciudad de Puebla.²⁶⁶

Tras los terribles hechos, estudiantes de diversos grados y de distintas instituciones de la ciudad, se movilizaron y crearon el Comité Interuniversitario de Puebla (CIP), “organismo a través del cual se comprometieron a generar espacios interinstitucionales que promuevan la, cooperación y solidaridad entre las comunidades universitarias”.²⁶⁷ A través de éste, se hizo un llamamiento a todos los jóvenes estudiantes a salir a las calles el 5 de marzo de 2020 para exigir justicia y condiciones de vida sin violencia:

En lo que fue la manifestación estudiantil más grande en la historia de la entidad, miles de jóvenes – 50 mil, según los cálculos oficiales más conservadores, y 150 mil de acuerdo con los organizadores– participaron en la marcha que (...) avanzó desde diversos puntos de la capital poblana para confluir frente a Casa Aguayo, la residencia oficial de gobierno. (...) salieron (...) para demandar que se frene la violencia y la inseguridad pública en su contra. Asimismo, reclamaron justicia por el asesinato de Ximena, Antonio y Javier, alumnos de medicina de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (Upaep), además de un taxista de la plataforma Uber, en Huejotzingo el pasado 23 de febrero.²⁶⁸

Para los jóvenes que convocaron y asistieron a la marcha, los hechos fueron una ruptura de la vida cotidiana por lo que a la necesidad de hacer justicia a las víctimas, se sumó la exigencia por un cambio a las situaciones de violencia que se venían dando en el estado. Como nos señalan Rosa López, Vázquez Hernández, Cuevas Díaz y Loeza Sosa:

La situación sobre seguridad en la ciudad de Puebla era preocupante, pues en 2019 el número de víctimas por cada 100,00 habitantes para la población de 18 años y más, fue de 25,381 y el año en el que ocurrieron los asesinatos, de 25,149. Es decir, en 3 de cada 10 hogares en la ciudad de Puebla hubo al menos una víctima de delito en 2020 [...].²⁶⁹

²⁶⁵ Rosa López, Vázquez Hernández, Cuevas Díaz y Loeza Sosa, *La inseguridad como detonante de acción colectiva de los estudiantes en Puebla*, p. 144.

²⁶⁶ Romero, “Asesinato de estudiantes en Huejotzingo en película”.

²⁶⁷ Jaimes, “Estudiantes poblanos forman el Comité Interuniversitario de Puebla”.

²⁶⁸ Hernández y Gómez, “Manifestación masiva de estudiantes en Puebla; exigen seguridad”.

²⁶⁹ Rosa López, Vázquez Hernández, Cuevas Díaz y Loeza Sosa, *La inseguridad como detonante de acción colectiva de los estudiantes en Puebla*, p. 145.

En dicho contexto, los autores mencionan que si bien, “la violencia vivida por los estudiantes en el entorno no era algo nuevo, [ya que] suelen ser presas de asaltantes que los despojan de sus equipos telefónicos o de cómputo; [...] en esta ocasión la muerte los cimbró.”²⁷⁰ En algunas entrevistas realizadas por los autores mencionados, los jóvenes expresan sentimientos de tristeza por la pérdida de sus compañeros, miedo porque les pudiera pasar algo parecido y enojo ante la situación:

Busqué en noticieros y efectivamente ahí había salido que habían asesinado a nuestros compañeros y al conductor del taxi. Los estudiantes estábamos enojados, teníamos miedo, y justo se empezaron a tomar decisiones a partir de esa fecha para ver qué íbamos a hacer. Me dio coraje, me indigné, tristemente no son los primeros y pensé: si esto no cambia, no serán los últimos (Entrevistada 3).²⁷¹

Haciendo referencias a otros movimientos juveniles, debemos hacer mención del movimiento feminista en Puebla, ya que ha sido una movilización que recientemente ha cobrado un gran peso en la ciudad gracias al impulso de las mujeres jóvenes. Debemos señalar que si bien el movimiento ha cobrado mayor fuerza en los últimos años en Puebla, no significa que sea una lucha reciente. Recordemos que al referirnos al feminismo debemos considerar su desarrollo en olas o ciclos que, como señala Andrea Delgado Quintero, aluden al rompimiento de los estándares impuestos a las mujeres en distintas épocas, a manera de ciclos.²⁷² De esta forma, la primera ola feminista (finales del s. XVIII-principios del s. XX) se refiere a los primeros cuestionamientos sobre el papel de la mujer en la sociedad occidental, estableciendo que “la mujer no era inferior al hombre ni una extensión de él, y que esto no era gracias al designo divino de la naturaleza, sino producto de una construcción sociocultural”.²⁷³ Al mismo tiempo, uno de los mayores logros para este periodo fue la obtención del derecho al voto femenino por primera vez en 1917 en Inglaterra gracias a las Sufragistas.²⁷⁴

En cuanto a la segunda ola (primera mitad del s. XX y años sesenta), “se introdujeron otras demandas a la lucha, con el objetivo de demostrar las raíces de las diversas opresiones

²⁷⁰ *Ibidem*, p.152.

²⁷¹ *Idem*.

²⁷² Delgado Quintero, *Las olas feministas y su histórica aportación en el reconocimiento de los derechos de las mujeres*, p. 189.

²⁷³ *Ibidem*, p. 198.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 199.

que vivían y así demostrar la estructura desigual y patriarcal”.²⁷⁵ Por lo tanto, con la meta de replantear lo que significaba ser mujer en una sociedad machista y patriarcal, los objetivos iban centrados a temas como la sexualidad, las condiciones del trabajo doméstico, la crítica a los roles y estereotipos, entre otros.²⁷⁶ Como expresa Quintero, “la característica principal de esta ola [...] fue que se comenzaron a señalar que los problemas de opresión no ocurrían solamente en la esfera pública [...] sino que las relaciones de poder ocurrían también dentro de los hogares”.²⁷⁷ Durante la tercera ola (última década del siglo XX), “las mujeres fueron reclamando espacios en la esfera pública, entendiendo que para lograr la autonomía que buscaban era necesario que se involucraran en el mundo laboral”.²⁷⁸ Es en este momento donde también el movimiento voltea a ver a otras realidades, comprendiendo que no existe una sola definición de mujer: “Las mujeres [...] siguieron luchando de manera colectiva, pero también desde su individualidad y realidad, dando pie a diversos feminismos, entre ellos el académico, el feminismo latinoamericano, el feminismo árabe, [...] entre otros”.²⁷⁹

La cuarta y actual ola (s. XXI), ha sido característica por la amplificación de los temas gracias a las nuevas tecnologías. Como explica Delgado Quintero, “los problemas, las manifestaciones y los logros nunca habían llegado a conocerse de manera tan extensa y en tan poco tiempo”,²⁸⁰ Los cuestionamientos durante esta época se han relacionado con el acoso sexual, estándares de belleza física, así como la cultura y normalización de la violencia sexual.²⁸¹ De igual manera, se trata de un momento en el que se critica principios errados del feminismo occidental, tocando problemáticas como el colonialismo, racismo y clasismo.²⁸²

Como podemos percibir, a través de distintas generaciones es posible observar marcas que han causado gran impacto para la lucha feminista, exigiendo justicia en discriminación y violencia de género, demandando el estudio de las condiciones de las mujeres, reclamando derechos, y sobre todo exhortando a la lucha en colectivo. El desarrollo

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 200.

²⁷⁶ *Idem*.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 202.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 203.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 204.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 206.

²⁸¹ *Idem*.

²⁸² *Ibidem*, p. 207.

del movimiento feminista en México siguió las mismas rutas que en otros países, aunque evidentemente había adaptaciones al contexto local. Como nos explican Apolinar Navarro, Aguilar Balderas y Moreno Velador, el feminismo en México ha ido tomando un mayor impacto con el tiempo y por lo mismo, ha atravesado cambios en su expresión, demandas y organización. Por ejemplo, a partir de 1970, época en la toman lugar algunos de nuestros carteles, “se desarrolló la segunda ola del feminismo mexicano, el primer grupo feminista autónomo fue Mujeres en acción solidaria, después apareció el Movimiento Nacional de Mujeres, entre otros, estos colectivos que estudiaban la opresión de las mujeres, en el trabajo, en la sociedad y en la familia; las luchas estaban enfocadas a la legalización del aborto y la igualdad entre hombres y mujeres”.²⁸³

Posteriormente, en la década de 1980, “las mujeres de sectores populares emprendieron diversas luchas por mejores salarios y condiciones de vida”²⁸⁴ y, para la de 1990 habría “un aumento en los estudios académicos feministas”.²⁸⁵ Estas descripciones tan generales se pueden observar claramente en algunos de nuestros carteles, ya que algunos de ellos fueron producidos por estudiantes de la UAP, exhortando al estudio de las condiciones de la mujer. En lo que concierne al movimiento en fechas más próximas a la nuestra, debemos señalar que es a partir de la década de 2010 cuando el feminismo comienza a tomar otro impulso. Como señala Cinayini Carrasco, a partir de 2008 hay una descentralización del movimiento a demás estados, aunque existían prejuicios alrededor del movimiento.²⁸⁶ Por ejemplo, sobre su experiencia en Puebla, Gabriela Cortés apunta: “Hace 10 años hablar de feminismo en Puebla era algo nuevo completamente, nosotras decíamos que es como salir de un segundo closet”.²⁸⁷

En este contexto, observamos protestas como la Marcha de las Putas, una movilización a nivel global iniciada en Canadá en 2011 tras la conferencia del policía Michael Sanguinetti a la Universidad de York, en la cual declaró que “para no ser agredidas

²⁸³ Apolinar Navarro, Aguilar Balderas y Moreno Velador, *Protestas feministas en Ciudad de México y Puebla. Entre la legitimidad y la crítica social*, p. 76.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Carrasco en Fernández, “La expansión del movimiento feminista en Puebla”.

²⁸⁷ Cortés en Fernández, “La expansión del movimiento feminista en Puebla”.

en la calle, las mujeres ‘no deben salir vestidas como putas’”.²⁸⁸ De esta manera, el movimiento se reapropió del del sustantivo y surgió como un levantamiento para “[la] denuncia del enaltecimiento de la cultura de la violación en el entramado institucional”.²⁸⁹ De este modo, a través del tiempo y la propagación a distintas latitudes, el movimiento tomó distintos enfoques:

la agenda de la Marcha de las Putas depende de las principales demandas en cada país. Mientras en Canadá la mayor parte de las manifestaciones ha sido para expresar el hartazgo por el acoso callejero, en México es otra fecha en la que víctimas secundarias de feminicidio exigen respuesta por parte de las autoridades. Por su parte, en Estados Unidos (esencialmente en Ohio y Nueva Orleans) numerosos grupos de mujeres organizaron su rabia para manifestar que las niñas y adolescentes son agredidas sexualmente por sus compañeros de clase. Esta es una de las razones por las que la Marcha de las Putas también se considera ‘una forma de abrazar a las sobrevivientes’.²⁹⁰

En Puebla, esta ha sido una movilización que se lleva a cabo desde 2011, y en ella se exhorta a “mujeres y personas disidentes de la heteronorma de cualquier expresión y orientación de género, profesión, nivel educativo, raza, etnia, edad, capacidad, de todos puntos de la ciudad, para hacer una declaración unificada sobre la violencia sexual y el derecho de las sobrevivientes de violencia a ser tratadas con dignidad”.²⁹¹

Otros movimientos y organizaciones como las marchas del 8M son muestras de la organización social entre mujeres y miembros del movimiento feminista con el objetivo de luchar contra la violencia y discriminación machista, los feminicidios y violaciones, así como su impunidad y las exigencias al derecho al aborto, entre demás causas que involucran a la mujer.

A través de las siguientes imágenes reunidas, pertenecientes a estos distintos levantamientos sociales encabezados por jóvenes, podemos percibir ese proceso de sublimación-subelevación por el cual tuvieron que atravesar los testigos de los hechos ya mencionados. Los malestares resultantes de situaciones tan complejas se convierten en deseos y potencias por libertad que exigen la manifestación y acción. En este sentido, los elementos reiterativos que observamos en las siguientes imágenes de protesta son un síntoma

²⁸⁸ Flores, “Esta es la historia de la Marcha de las Putas”.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ El Taller Nahualas en *Ibidem*.

de dicho malestar, y representan las formas sensibles e inconscientes de la experiencia singular de la juventud de levantarse de los momentos oscuros que parecieran atraparles. Así, representan el sentir compartido de los miembros de esta insurrección juvenil a través de distintas épocas.

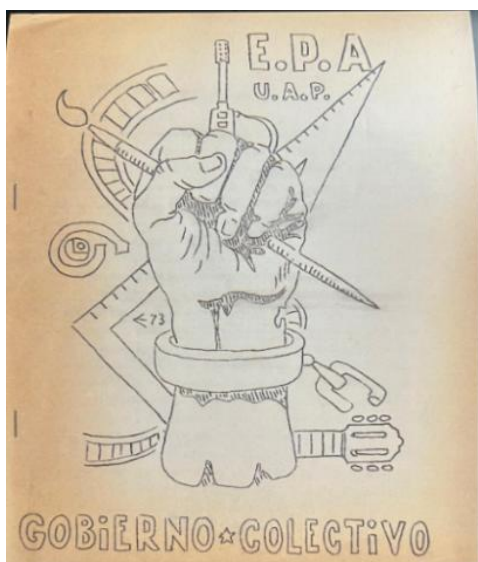


Fig. 123. Escuela Popular De Arte/UAP. *Gobierno Colectivo*, noviembre de 1973. Archivo Jorge Pérez Vega



Fig. 124. Autor no identificado/#YoSoy132 Puebla. *Tercera asamblea #Yo soy 132 Puebla*, Agosto 2012. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)

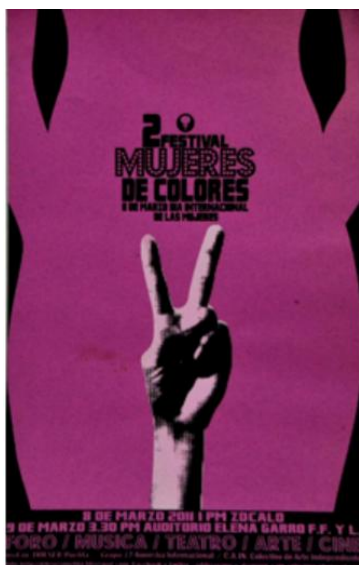


Fig. 125. Autor no identificado/Festival mujeres de colores. *2º Festival Mujeres de colores*, Marzo 2011.



Fig. 126. Autor no identificado/Frente Rockero, *Volante para tocada*. Década de 1990.



Fig. 127. Autor no identificado/Marcha de las Putas Puebla. *Marcha de las Putas Puebla*. 2016. Foto: Marcha de las Putas Puebla (Facebook)

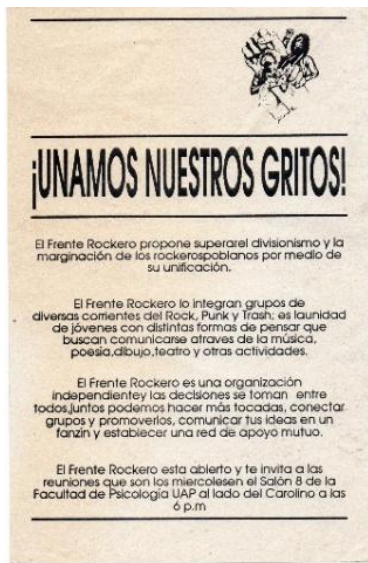


Fig. 128. Autor no identificado/Frente Rockero.
¡Unamos nuestros gritos!
Principios de la década de 1990.
Foto: Puebla. Frente Rockero (Facebook)



Fig. 129. Spencer Moya. *Por qué luchan las mujeres*. 1978. Archivo Histórico Universitario. Colección: Carteles de la UAP (culturales y académicos)

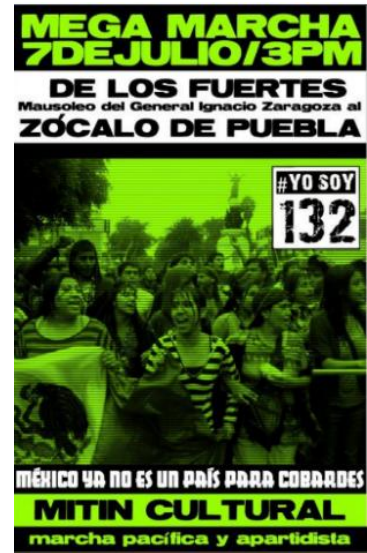


Fig. 130. Autor no identificado/#YoSoy132 Puebla.
Mega marcha 7 de Julio. Mitin cultural, Julio 2012. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)



Fig. 131. Autor no identificado/El Taller AC. *24 de Abril. Movilización nacional contra las violencias machistas. #Vivasnosqueremos*. Abril 2016. Foto: El Taller AC (Facebook)

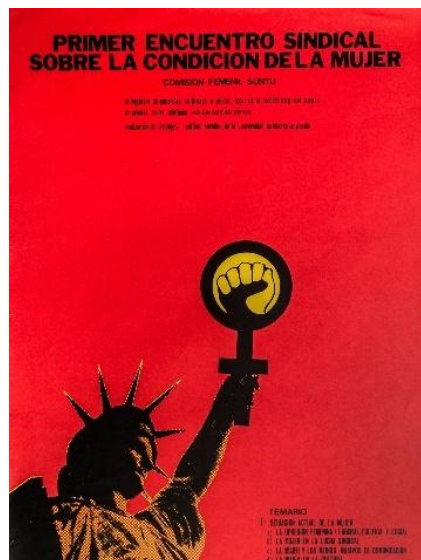


Fig. 132. Autor no identificado. *1º Primer encuentro sindical sobre la condición de la mujer*. 1980. Archivo Histórico Universitario. Colección: Carteles de la UAP (culturales y académicos)



Fig. 133. Autor no identificado. *Protesta. Es tu derecho pero también tu obligación*. 2020. Megamarcha Universitaria. Foto: UPress UPAEP



Fig. 134. Autor no identificado/ #YoSoy132. *¡Nuestros sueños no caben en sus urnas!* Julio 2012. Marcha Ocupa televisa. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)



Fig. 135. Autor no identificado/ #YoSoy132. *¡Estado Machista! ¡Que nos asesinas! A los estudiantes, las mujeres y las maricas. ¡Los estudiantes también somos maricas!* 2014. Marcha por Ayotizín. Foto: Aranzazú Ayala Martínez (Vimeo)

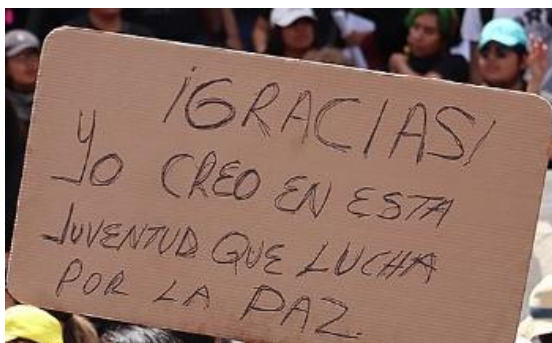


Fig. 136. Autor no identificado. *¡Gracias! Yo creo en esta juventud que lucha por la paz.* 2020. Megamarcha Universitaria. Foto: UPress UPAEP

Como podemos observar, estas producciones artísticas manifiestan el malestar causado por situaciones relacionadas con la violencia y abusos de poder en Puebla. Sin embargo, una característica que representa a estos movimientos es que fueron organizados por jóvenes, convocando y apelando principalmente a sus compañeros, llamando la atención de los adultos y encarando a las autoridades responsables de los hechos. Resulta interesante identificar estas insurgencias sociales de los jóvenes como olas cíclicas. Esto nos orienta a pensar que hay un periodo en la vida (especialmente durante la etapa universitaria) en la que uno se autopercibe como un miembro activo de la sociedad, como un ciudadano más, pero que aún no es tomado

en serio por su edad. Ante esta insatisfacción, alzan la voz como alguien que puede cambiar un orden que parece inamovible. Al respecto, el sociólogo Armando Bartra señala:

Inexpertas en los andamiajes que aprisionan el accionar de grupos formales y partidos, las nuevas generaciones improvisan, inventan, (...); marchando a campo traviesa enfilan por rumbos poco transitados. [...] es precisamente la inmediatez de los movimientos juveniles lo que les permite sacar a flote lo sumergido, ponerle palabras (cantos, bailes, gestos, gritos) a lo indecible. La insatisfacción de los jóvenes [...] no es la única ni es por fuerza la socialmente prioritaria cuando hay sectores mayoritarios también agraviados y más lacerados que a veces permanecen silenciosos y a la expectativa. Pero el malestar de los jóvenes es el más significativo porque mira al futuro. Un futuro que no tienen o que no quieren como se les anuncia, pero que en cualquier caso quisieran diseñar a su aire y por su pie.²⁹²

Con esto en mente, al observar estos carteles podemos percibir ciertos elementos en común que nos traen a la memoria esta sensibilidad de indomabilidad, levantamiento y deseo de libertad juvenil. En primer lugar, de manera manifiesta, tenemos las consignas y mensajes como:

- *Unamos nuestros gritos*
- *El Frente Rockero (...) es una unidad de jóvenes con distintas formas de pensar (...)*
- *¡Felicidades graduado!*
- *México ya no es un país para cobardes*
- *Exigimos los derechos laborales*
- *Combate la explotación*
- *Protesta. Es tu derecho pero también tu obligación*
- *EPA. Gobierno colectivo*
- *Nuestros sueños no caben en sus urnas!*
- *Participante con derecho a voz. Voceros con derecho a voto*
- *¿Estás dispuesto a trollear villanos, manipuladores, y corruptos por el bien de tu país?*
- *Si no trolleamos juntos, ¿quién iluminara el ciberespacio?*
- *¡Los estudiantes también somos maricas!*
- *¡Estado machista! ¡Que nos asesinas! A los estudiantes, las mujeres y los maricas*
- *Pedimos educación y nos dan balas*
- *¡Gracias! Yo creo en esta juventud que lucha por la paz*
- *Gobierno farsante que matas estudiantes*
- *Cuando la injusticia se hace ley, la rebeldía es obligación*
- *Por qué luchan las mujeres*
- *Sobre la condición de la mujer*
- *Movilización nacional contra la violencia machista*
- *#Vivasnosqueremos*
- *Juntas somos más fuertes*
- *A favor del derecho a decidir*
- *¡Contra los feminicidios, no nos da la gana rendirnos!*

²⁹² Bartra, *Rejuvenecer la protesta*, p.17.

Estas declaraciones demuestran en un primer momento, representaciones de expresión de un deseo por cambio. Es un gesto que se rehúsa a aceptar lo establecido por la autoridad, sea escolar, gubernamental o religiosa. Nos encontramos ante jóvenes (que se nombran como tales mediante las palabras juventud, jóvenes, estudiantes) que rechazan la adaptación a situaciones de violencia, rechazan la preservación del status quo con la confianza de que unidos pueden generar un cambio (evidente en conceptos como rebeldía, la protesta, los sueños y las disposiciones). Como expresa Didi-Huberman, estas imágenes nos muestran el gesto fundamental de los levantamientos, el cual consiste en *crear dialéctica*:

[...] rehusando hacer lo que nos imponen abusivamente, no podemos (no tenemos que) conformarnos con eso, evidentemente. Uno no rechaza cierto estilo de vida limitándose a escoger no vivir. Así pues, en realidad la única forma de rechazar es decidir existir y *hacer otra cosa*. Allí donde algunos pretenden rehusar conformándose con el “preferiría no”, retirando –o disminuyendo– su fuerza, otros asumen el riesgo de exponer su rechazo incluso en el apoderamiento de *otro hacer*. Y cuando digo que se exponen, quiero decir que no tienen miedo –desde su posición inferior, su plaza de impoder– de “hacer algo” en el espacio público a pesar de todo.²⁹³

Para nosotros, resulta evidente que estamos ante gestos sobrevivientes del pathos (pathosformel) de la rebelión. Como hemos referido anteriormente, son “formas [de larga duración en la cultura] que se encargan de hacer sensible”²⁹⁴ las producciones visuales, introduciéndolas en una dinámica mucho más poderosa al estar relacionada con la realidad mediante nuestros procesos sensibles y psíquicos.

Por otro lado, debemos mencionar que los elementos repetitivos en estas imágenes también nos hablan “del ‘eterno retorno’ de nuestros deseos más fundamentales,”²⁹⁵ Por ende, debemos referirnos a estos modelos de representación como elementos arquetípicos, es decir, como tendencias, casi instintos, a representar de determinada manera, en determinadas circunstancias, ciertas imágenes simbólicas.²⁹⁶ En este caso, contamos con imágenes que

²⁹³ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 81.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 21.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 41.

²⁹⁶ Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 69.

simbolizan el rechazo a la norma, como puede ser el ya mencionado puño en alto que expresa “desesperación, indignación que da paso a la colera, que finalmente impulsa a “hacer algo”.²⁹⁷ Se ha determinado por seguidores de Jung que “cualquier imagen simbólica que sostenga un brazo en alto, como la antorcha que proclama libertad, amplifica su significado”.²⁹⁸ Siguiendo esta idea, podemos entender el brazo en alto culminante en puño como la expresión de sentimientos intensos. A partir de esta idea, resulta interesante observar que en algunas de las imágenes es posible identificar el puño sublevante dentro del símbolo de venus. Recordemos que el símbolo de venus ha sido utilizado a través de la historia por diferentes culturas, para referirse a la feminidad o la fertilidad. Sus connotaciones asociadas a la mujer se han transformado, pasando de ser la representación del género, al de belleza y fertilidad (nociones asociadas con el mito de la Diosa Venus), a ser un símbolo de protesta a partir la década de 1960 con la introducción del puño.²⁹⁹

Otro elemento arquetípico que simboliza esta insurgencia juvenil, lo identificamos en las figuras de jóvenes a los que podríamos referirnos como disruptivos, característicos por su estilo alternativo. Nos referimos al cabello largo en los hombres o el cabello “desordenado” en las mujeres como elementos que, en determinados momentos, rompieron con el orden social establecido. De esta manera, podemos pensar en cabello como un elemento arquetípico que demuestra una potencia: “El pelo es increíblemente potente. Los folículos de la raíz yacen invisibles bajo la piel, asociando el cabello a fantasías, ideas y anhelos interiores, involuntarios. Su aspecto nos dice algo sobre el estado de la «cabeza» que hay debajo”.³⁰⁰ En este contexto, la manera en la que se porta el cabello nos dice mucho sobre el sentir de quien lo porta: “(...) el corte o peinado pueden revelar por su parte individualidad o conformidad, libertad o inhibición, e incluso (...) ideas políticas de su dueño y los ídolos o modelos con los que se identifica”.³⁰¹

²⁹⁷ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 81.

²⁹⁸ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 378.

²⁹⁹ Robin Morgan, miembro del colectivo feminista New York Radical Woman y W.I.T.C.H., fue quien diseñó el símbolo en 1968 para una protesta en septiembre en contra del certamen de belleza Miss América, considerada la primera acción pública del feminismo contemporáneo (Robin Morgan, “Activismo”).

³⁰⁰ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 346.

³⁰¹ *Idem*.

De igual manera, la posición desafiante que toman las figuras aquí representadas denota una sensación de ascensión con su cabeza en alto y pecho erguido. Este elemento es importante, ya que es uno de los más representados en la visibilidad de la protesta. Nos referimos a la ascensión, gesto que “tiene que ver con un movimiento físico o psíquico hacia arriba. Está asociada a la emergencia, la elevación, la sublimación y el liberarnos de nuestras cargas que nos abrumen”.³⁰² Para hacer de efecto más evidente, también nos encontramos con la representación de la boca en gesto de grito que, dentro de un contexto de lucha, se le puede interpretar como la parte del cuerpo que desempeña una de las labores más poderosas para el humano, el lenguaje. En nuestro caso, podemos advertir la enunciación del malestar, el llamado a la unidad y denuncia del atropello: “La boca exhala el aliento, como vida, espíritu, alma, discurso, creación”.³⁰³

Entonces, nos percatamos que, al reflexionar sobre determinados elementos de las producciones visuales de protesta, éstas contienen un significado que si bien pareciera ser evidente, también es sutil o latente, debido a que uno debe estar en sintonía con las experiencias y las relaciones sensible-afectivas que detonan para comprenderlas a un nivel más íntimo. No cualquiera puede sentirse llamado por estas imágenes o mensajes y ahí es donde habita la pulsión o el poder de estas fórmulas de representación.

Retratos

Como hemos podido observar, Puebla es un espacio en el que han ocurrido numerosas movilizaciones durante décadas. Desde movimientos estudiantiles, obreros, campesinos, feministas, así como protestas en contra de la violencia y desapariciones forzadas. Cada una de estas movilizaciones sociales ha tenido figuras representativas como personajes caídos o presos en la lucha, catalizadores de protestas, líderes revolucionarios y pensadores fundamentales para ciertas ideologías. En la siguiente selección de carteles, observamos distintas representaciones de personalidades que han sido abrazados por distintos colectivos.

³⁰² Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 378

³⁰³ *Idem*.

En un primer momento, tenemos personajes importantes dentro de un contexto de ascenso de la ideología de izquierda y solidaridad con exiliados sudamericanos en la Universidad Autónoma de Puebla. Como explica Gloria Tirado Villegas:

El ascenso de la izquierda en la Universidad Autónoma de Puebla (UAP) inicia durante 1968 con la huelga solidaria en apoyo al movimiento estudiantil que estalló en la Ciudad de México. [...] Los comités de lucha que se formaron espontáneamente no desaparecieron en 1968; por el contrario, prosiguieron [...]. [...] [Durante la década de 1970] Las universidades donde había presencia de la izquierda abrieron sus puertas para darles trabajo a los exiliados sudamericanos; la Universidad Autónoma de Puebla fue de las primeras. [...] La respuesta solidaria de los universitarios poblanos se expresó mediante actividades culturales, musicales, y en periódicos escolares.³⁰⁴

En este escenario, en imágenes de esta sección identificamos a personajes icónicos para los ideales de luchas de la ideología de izquierda en Puebla. Así, tenemos retratado al padre del socialismo, Karl Marx, quien, con sus propuestas:

intentó demostrar cómo las contradicciones internas del capitalismo lo conducirían, inevitablemente, a su destrucción, a manos de la clase revolucionaria del proletariado. Con la abolición del trabajo asalariado vendría el fin de la historia, tal como la conocemos. De las ruinas de la sociedad burguesa surgiría una sociedad sin clases y sin explotación, dentro de la cual se transitaría, del “gobierno de los hombres a la administración de las cosas”, en el ejercicio de la verdadera libertad [...] No debemos olvidar que la idea fundamental del marxismo ha sido la de transformar al mundo: lograr la autoemancipación de los hombres, alcanzar la “solución final de la historia”.³⁰⁵

Otro personaje retratado es el presidente socialista chileno, Salvador Allende, quien se ha convertido en un símbolo de la izquierda latinoamericana, al ser “Por primera vez en la historia, y causando expectación en el mundo entero, un político socialista y marxista que llegaba al gobierno a través de la votación popular”.³⁰⁶

Salvador Allende fue el presidente que intentó instaurar el socialismo en Chile por la vía democrática. (...) Médico, socialista y masón; poseía el perfil característico del político chileno progresista y laico de la primera mitad del siglo XX. (...) Fue en la (...) postulación (...) de 1970, en la que Allende venció democráticamente y llegó a La Moneda apoyado por una agrupación de partidos de izquierda (...). El gobierno de Salvador Allende inició, entonces, una experiencia difícil y única: llevar al país a transitar por una vía democrática hacia el socialismo. (...) Sin embargo, la naturaleza radical del programa de gobierno despertó una frontal oposición, tanto en el interior del país como a nivel internacional. En medio de un contexto en que aún primaba la política de Guerra Fría, el gobierno norteamericano decidió (...) [junto con el sector conservador y militar chileno (encabezado por

³⁰⁴ Tirado Villegas, “Ascenso de la izquierda y apoyo a exiliados políticos en la Universidad Autónoma de Puebla, 1971-1975”.

³⁰⁵ Amador, *Las raíces míticas del pensamiento político de Karl Marx*, pp. 64-65

³⁰⁶ Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile, “Salvador Allende Gossens (1908-1973)”.

Augusto Pinochet) llevar a cabo un golpe de estado]. El 11 de septiembre de 1973, el gobierno de la Unidad Popular fue derrocado (...) [y] luego de conformarse una Junta Militar, ésta emitió un primer comunicado solicitando al presidente Allende la entrega inmediata de su cargo a las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile. Allende resistió junto a sus más leales colaboradores en el Palacio de La Moneda y advirtió a sus cercanos que moriría en el lugar donde lo había puesto el pueblo: como Presidente de Chile. Antes de ser bombardeada la casa de gobierno, dirigió sus últimas palabras y, a las dos de la tarde (...) Salvador Allende (...) [muere de un disparo en la cabeza].³⁰⁷

De igual manera, observamos los retratos del Che Guevara y Fidel Castro, líderes en la Revolución cubana:

El primero de enero de 1959 triunfó la revolución cubana. Los guerrilleros liderados por Fidel Castro derrocaron al dictador Fulgencio Batista. Los revolucionarios nacionalizaron empresas y expropiaron grandes extensiones de tierra para hacer una reforma agraria. (...) Al lado de Castro estaba Ernesto «Che» Guevara, quien tuvo una gran influencia en la izquierda de los años sesenta. Guevara era un defensor de la dimensión internacional de la revolución. Él mismo era argentino de nacimiento, pero había sido guerrillero en Guatemala, Cuba y luego en El Congo y Bolivia, donde fue asesinado.³⁰⁸

Al igual que de Camilo Cienfuegos:

Revolucionario cubano que fundó el Ejército Rebelde y uno de sus jefes principales, junto con Fidel Castro, el Che Guevara, Raúl Castro y Juan Almeida, durante la Guerra de Liberación Nacional (...). (...) podemos destacar a Camilo Cienfuegos como uno de los líderes más importantes y queridos durante el proceso revolucionario que llevó a Cuba a su definitiva independencia (...). Por otro lado, contribuyó a la educación política de los integrantes de las fuerzas armadas y del pueblo cubano.³⁰⁹

Otro personaje más para la historia internacional que vemos retratado es Mao Zedong, conocido como:

(...) miembro fundador del Partido Comunista Chino. En 1923, el Partido Comunista Chino de Mao se alió con el Partido Nacionalista de Kuomintang (...) para derrotar a los terratenientes que controlaban gran parte del norte de China. [Posteriormente a persecuciones y alianzas entre estos grupos] (...) al término de la Segunda Guerra Mundial, una guerra civil estallaría entre ellos. Los comunistas ganaron. El 1 de octubre de 1949, proclamó la fundación de la República Popular de China. Tras su triunfo, Mao y sus aliados se dispusieron a reconstruir la sociedad china. El estado expropió la industria y los granjeros chinos fueron organizados en colectivos. En 1958, Mao intentó implementar ‘una forma más china de comunismo’ mediante lo que se conoce como ‘El Gran Paso Adelante’, una estrategia que buscaba mejorar la producción industrial y agrícola. (...) En 1966 Mao intentó (...) ‘purgar el país de elementos impuros y revivir el espíritu revolucionario’ [con la denominada Revolución Cultural].³¹⁰

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ Comisión de la verdad, “La revolución cubana”.

³⁰⁹ CNDH, “Muere Camilo Cienfuegos, Revolucionario cubano”.

³¹⁰ Programa universitario del estudio sobre democracia, justicia y sociedad (UNAM), “Mao Zedong”.

En lo que involucra al contexto local, podemos identificar, en un primer momento a personajes caídos durante las movilizaciones de Reforma Universitaria. Tenemos retratado a Joel Arriaga Navarro:

(...) veterano combatiente de las filas de la izquierda y miembros del Partido Comunista Mexicano, ex-presos políticos de la cosecha del 68 y director (...) de la prepa nocturna “Benito Juárez” de la UAP, arquitecto y pasante de Economía [quien] fue ametrallado a balazos desde un automóvil (...) durante (...) la madrugada del 21 de julio de 1972 en la Ciudad de Puebla. (...) Varios oradores [de un mitin en su homenaje el 22 de julio] insistieron en la responsabilidad conjunta de la iniciativa privada, el clero y las autoridades, en especial del gobernador, Gonzalo Bautista O’Farril.³¹¹

Tenemos también el retrato de Enrique Cabrera Barroso, quien:

en la noche del 20 de diciembre [de 1972] fue asesinado frente a las puertas de su domicilio [. Era] dirigente universitario (...), jefe del Departamento de Extensión y Servicio Social, quien había destacado en el movimiento de reforma de la UAP desde los años sesenta. Los universitarios esta vez no titubearon en acusar al gobierno del estado como responsable del crimen.³¹²

Otros nombres y retratos que podemos identificar se relacionan con otro momento de violencia durante el 1 de mayo de 1973:

[En] el desfile oficial que año con año conmemora el Día del Trabajo [...] [contingentes de universitarios, ferrocarrileros, campesinos y vendedoras ambulantes salieron a las calles]. Cuando brigadas de estudiantes universitarios repartían volantes entre los asistentes al desfile cuatro de ellos fueron detenidos por la policía. Al cerciorarse de la detención algunos estudiantes se trasladaron al edificio Carolino para avisar lo ocurrido y solicitar auxilio. La represión no quedó con la detención porque cuando el grupo dependiente estaba por pasar frente al gobernador (Avenida 711) fueron dispersados con gases lacrimógenos y algunos fueron golpeados por la policía. Varios corrieron, unos se fueron a sus casas y otros arrancaron a refugiarse al edificio Carolino [...] Al conocer la detención de sus compañeros, algunos jóvenes decidieron retener a un policía y canjear su liberación por la de los cuatro universitarios detenidos en el desfile. De pronto alguien quemó una patrulla de la policía en la 4 Norte y Avenida Maximino Ávila Camacho [...] Minutos después se escucharon detonaciones que provienen de edificios aledaños a la Universidad [...] Las balas fueron certeras, disparadas con precisión por armas de alto poder. Eran sicarios. Como consecuencia del ataque murieron cuatro personas, tres estudiantes y un profesor.³¹³

Las víctimas fatales de estos hechos fueron, Víctor Manuel Medina, Enrique González Román, Alfonso Calderón Moreno, Norberto Suarez Lara, así como Guillermo Ramírez,

³¹¹ Aguilar Mora en Tournon, *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setentas en México*, p. 129.

³¹² Humberto Soltelo Mendoza en Tournon, *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setentas en México*, p. 131.

³¹³ Tirado Villegas, *Halcones y palomas*, p. 213.

Marco Antonio Márquez Martínez, Marco Aurelio Aparicio, Víctor Manuel Medina Cuevas y Eduardo Romano Soriano.³¹⁴

Otro personaje que simboliza las luchas y movilizaciones locales es José Luis Tlehuatlíe Tamayo. En 2014, la comunidad de San Bernardino Chalchihuapan salió a protestar por el retiro del servicio del registro civil en la junta auxiliar, por lo que bloquearon la Autopista a Atlixco. Contra las protestas, el comisionado de la Policía Federal y Secretario de Seguridad Pública de Puebla durante el gobierno de Rafael Moreno Valle (2011-2017), ordenó el desalojo de la manifestación³¹⁵ y, amparándose en la denominada Ley Bala, autorizó el uso de “armas no letales” contra los manifestantes. Una de las víctimas de los hechos fue el niño de 14 años, José Luis Tlehuatlíe Tamayo: “En el lugar se emplearon balas de goma y gas lacrimógeno contra los manifestantes, lo que provocó la muerte del niño José Luis, quien recibió un impacto en el lado izquierdo de la cara. Otros pobladores también fueron lesionados [...] [El] menor se debatió entre la vida y la muerte durante al menos 10 días, hasta que dejó de respirar”.³¹⁶

En el mismo año, tenemos el caso de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. En un primero momento, recordemos los hechos:

El 26 de septiembre, los alumnos de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos viajaron a Iguala, al sur del Estado de Guerrero, con la intención de retener autobuses para poder trasladarse días después a Ciudad de México, donde participarían en la marcha y otras actividades conmemorativas por la represión del 2 de octubre de 1968. Mientras salían de Iguala, los cinco autobuses con normalistas (dos en los que viajaban, más otros tres que tomaron en la terminal tras una trifulca) fueron interceptados en distintos puntos por policías municipales, federales y sus socios del crimen organizado. En la emboscada murieron tres estudiantes y tres personas ajenas al contingente. (...) Aquellos que fueron obligados a bajar de los vehículos, en total 43 estudiantes de la Normal de Ayotzinapa, fueron detenidos y (...) desaparecidos.³¹⁷

Sumados a la violencia de los hechos, el ocultamiento de la verdad y la fabricación de información por parte de las autoridades consumaron otro atropello:

³¹⁴ Calderón Moreno en Fuentes, “Un día 1º de mayo Gonzalo Bautista O’Farril mandó a golpear y encarcelar a estudiantes de la UAP”.

³¹⁵ Llaven Anzures, “Se cumplen 8 años del caso Chalchihuapan y la justicia no llega a las víctimas de la represión”.

³¹⁶ El sol de Puebla, “¿En qué consistía la Ley Bala de Puebla y cuál era la polémica?”.

³¹⁷ Gonzáles, “Caso Ayotzinapa: diez años en busca de verdad y justicia para los 43 desaparecidos”.

A pesar del proceso de búsqueda de verdad y justicia que iniciaron las y los familiares de los desaparecidos y de las víctimas de ejecución, la obstrucción de la investigación por parte de las Autoridades ha impedido que la verdad de los hechos ocurridos a los normalistas de Ayotzinapa el 26 y 27 de septiembre de 2014 sea conocido por las familias y por toda la sociedad; y por ende, tampoco se ha investigado, procesado y sancionado a todos los responsables de dichos sucesos.³¹⁸

En este contexto, durante los siguientes meses, millones de personas en todo el país, incluyendo a Puebla, salieron a manifestarse, exigiendo justicia, verdad y memoria. Además, es importante señalar que cada 26 de septiembre se realizan manifestaciones alrededor de la República, con su epicentro en Ciudad de México, para exigir el esclarecimiento del caso de los 43 estudiantes desaparecidos. Esta es una movilización singular, ya que representa la organización social que involucra a varios sectores de la sociedad, desde jóvenes estudiantes, hasta profesores, padres de familia, campesinos, obreros, así como demás víctimas de la violencia sistematizada, quienes unifican su dolor y deseo por justicia al grito de *¡Vivos se los llevaron! ¡Vivos los queremos!*³¹⁹

Por otro lado, en el ciclo de movilizaciones, un retrato cobró también especial visibilidad, el de Mara Fernanda Castilla Miranda, víctima de feminicidio en 2017:

Fue el 7 de septiembre de 2017 cuando Mara Fernanda Castilla Miranda estudiante del tercer semestre de la licenciatura en Ciencias Políticas de la UPAEP, salió a divertirse junto con unos amigos, con quienes se dirigió al antro The Bronx en el municipio de San Andrés Cholula; a su salida, la madrugada del 8 de septiembre, a través de la plataforma de Cabify, la joven solicitó un servicio de taxi ejecutivo para regresar a su casa en el fraccionamiento Torres Mayorazgo, al sur de la ciudad, sin embargo, jamás llegó a su destino. [Posteriormente a las búsquedas], fue encontrada muerta en un paraje de Santa María Xonacatepec.³²⁰

Su caso, como lamentablemente suele ocurrir en circunstancias similares, ha estado repleto de trabas y confusiones por parte de las autoridades. Otro caso aún sin resolución judicial es el de Saraí Ávila Arellano, desaparecida desde el 2 de agosto de 2017:

La última vez que a Saraí Ávila Arellano se le vio con vida viajaban con su esposo y su hijo, a bordo de una camioneta, del fraccionamiento Azul Residencial en la ciudad de Puebla al municipio de Tehuacán (...). [De acuerdo con el esposo] tras una discusión, el varón bajó de la camioneta a su esposa; según él (...) a petición de Saraí. Luego de abandonar a la joven a su suerte, el hombre continuó con su camino. Desde entonces, se desconoce el paradero de la mujer (...) La madre de "Saris", acusa que los avances en el caso por parte de la Fiscalía General del Estado de Puebla (FGE), lamentablemente se trata de acciones viejas, que ya hicieron con anterioridad y actualmente no hay

³¹⁸ Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez A. C., "Ayotzinapa".

³¹⁹ Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos, "Marcha por la Desaparición Forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa".

³²⁰ Gómez, "Mara Castilla, un crimen sin justicia".

nada nuevo. Aunque desde el inicio del caso la familia de “Saris” señaló como sospechoso al esposo de la joven, este no ha sido presentado a declarar, pues no atiende ninguno de los citatorios girados por las autoridades judiciales.³²¹

Por otro lado, en 2021 está el caso de Juan Carlos Portillo, egresado de la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la BUAP:

De acuerdo con presidente municipal, Ángel Flores Ramos (...) fue detenido por elementos municipales el sábado 12 de junio debido a una denuncia anónima por supuesta riña. Sin embargo, relató, en la madrugada del domingo, encontraron al joven de 30 años muerto en los separos; el funcionario asegura que los elementos de seguridad y custodia fueron ajenos al deceso. No obstante, ese mismo día, la familia del occiso aclaró que el dictamen médico indicó que su hijo había sufrido traumatismo craneoencefálico y acusó a los elementos de haberlo golpeado y asesinado. [Una de sus compañeras universitarias declaró:] “Él fue detenido. Los policías alegan que se suicidó, sin embargo, murió por algunas contusiones en la cabeza por lo cual es imposible que se haya suicidado. Lo que pedimos es justicia para Carlos porque murió a manos de los policías de Xoxtla”.³²²

Por último, debemos hacer referencia a uno trágicos hechos que marcó la historia contestataria de Puebla: los estudiantes de medicina y el conductor de un servicio de transporte asesinados en 2020. Como ya hemos mencionado en la sección anterior, los hechos desembocaron en la marcha universitaria de mayor afluencia en los años recientes en la ciudad.³²³

Como podemos darnos cuenta, varios sectores de la sociedad local se han enfrentado a situaciones terriblemente trágicas a causa del abuso de poder de la autoridad, omisiones de la justicia y violencias sistemáticas entramadas en las instituciones. Estos son los tiempos oscuros a los que hacemos referencia en el capítulo anterior y, tanto la organización en colectivo, así como las producciones visuales, son una clara evidencia del proceso psíquico de sublimación-sublevación que auxilian durante los malestares por la pesadez de los tiempos. De esta manera, en las imágenes que vemos a continuación, observamos por un lado, una fórmula de pathosformel, es decir, huella, gesto o potencia que nos relaciona de manera sensible-afectiva con la realidad. Por otro lado, también identificamos modelos de representación que nos ayudan a racionalizar situación complejas, las cuales cobran sentido

³²¹ Gómez, “Fiscalía de Puebla es lenta en procesos de personas desaparecidas; parejas de Saraí Ávila y Ariana Pérez se niegan a declarar”.

³²² Infobae, “El joven de 30 años fue detenido el sábado pasado por policías municipales de Xoxtla en Puebla; un día después, se reportó el deceso del joven dentro de los separos”.

³²³ Para un breve recuento de los hechos ir a página 124.

gracias a la compartición de vivencias entre un colectivo. Así, las imágenes a continuación son retratos de personas víctimas de los hechos, sin embargo, su representación en imagen los potencia, haciendo que los miembros de las movilizaciones cobren fuerza e impulso para continuar luchando por mejores condiciones de vida en la entidad.



Fig. 137. Escuela Popular de Arte/ UAP, *Adelante Chile* UAP 73, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino

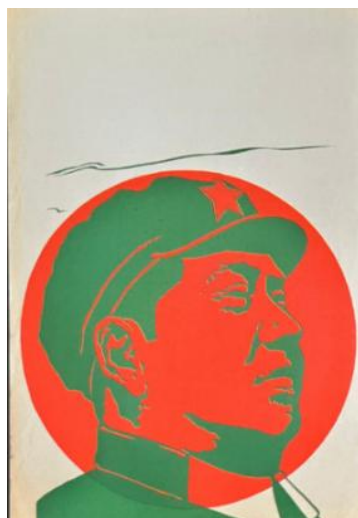


Fig. 138. Escuela Popular de Arte/ UAP, *Mao*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino.



Fig. 139. Autor no identificado, *¿Dónde está Sarai?* Marzo 2025. 8M. Foto: Alejandro Cortés



Fig. 140. Escuela Popular de Arte/ UAP. *Diciembre-20-72. Diciembre-20-73*, 1973. Archivo Arnulfo Aquino



Fig. 141. Autor no identificado/ #YoSoy132, *#TodosSomosAyotzinapa #TodosSomosChalchihuapan. Movilización*. Octubre 2014. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)



Fig. 142. Autor no identificado. *Justicia para Carlos*. Octubre 2014. Foto: Twitter (@carjaz_flosan)

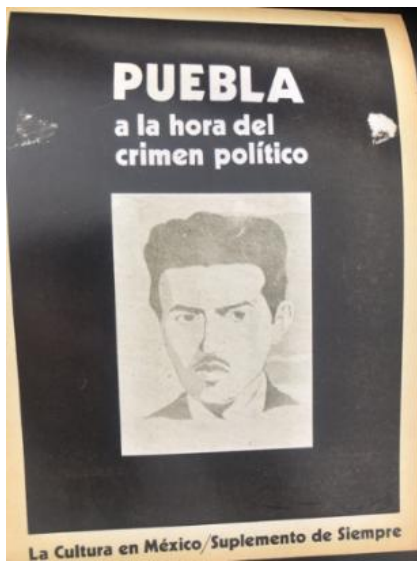


Fig. 144. Autor no identificado. *Puebla a la hora del crimen político*, *La Cultura en México*, suplemento del periódico *Siempre* N°549 (Portada), 16 de agosto 1972. Archivo Jorge Pérez Vega



Fig. 145. Autor no identificado. *Mara Fernanda Catilla Miranda*. 8 septiembre 2017, 2017. Foto: Juan Carlos Sánchez



Fig. 146. Escuela Popular de Arte/ UAP. *La muerte de Guillermo Ramirez es muestra de la represión capitalista*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino

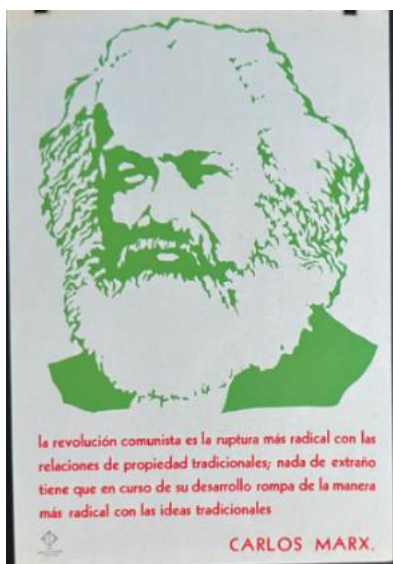


Fig. 147. Escuela Popular de Arte/ UAP. *La revolución comunista es la ruptura más radical*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino



Fig. 148. Escuela Popular de Arte/ UAP. *¡Hasta la victoria siempre!*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino



Fig. 149. Escuela Popular de Arte/ UAP. *Por los compañeros caídos*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino



Fig. 150. Escuela Popular de Arte/ UAP. *Por una fuerza revolucionaria*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino



Fig. 151. Autor no identificado. *Ximena, Javier y José Antonio. #NiUnaBataMenos. Justicia*, 2020. Foto: La Jornada de Oriente



Fig. 152. Autor no identificado. *Niño Jose Luis Asesinado con una bala de goma en Chalchihuapan, Puebla. ¡Moreno Valle Asesino!* 2014. Foto: La Jornada de Oriente

Entonces al observar estas imágenes, percibimos que, como forma de pathos, el retrato es un gesto que invoca a estas personas y a los hechos vividos, traves de la imagen. Debido a su potencialidad sensible, en este caso el retrato como pathosformel es “[una fuerza] que nos

levanta, indudablemente, pero [es sobre todo una forma] que, [...] la vuelve sensible, la vehicula, la orienta, la pone en práctica, la vuelve plástica o resistente”.³²⁴ En otras palabras, es una forma de hacer que su pérdida se transforme y auxilie para, en cierto sentido, traerlos de vuelta a la vida, haciendo que su memoria se convierta en una fuerza que continúa impulsando el deseo por aguantar a pesar de todos los golpes y el dolor.

Recordemos que Didi-Huberman sostiene que el duelo por la muerte es uno de los mayores estímulos para la sublevación: “El mundo es impulsado por una movilidad nueva, ya que, de pronto, la muerte extrae su evidencia de un juego que simbólicamente cumple su deseo”.³²⁵ Aunado a esto, retomamos una cita que hemos utilizado anteriormente, ya que nos conduce hacia una explicación para el sublimar-sublevar en colectivo a partir de la pérdida, pues los levantamientos “suponen una solidaridad muy profunda que une a los protagonistas, con sus duelos y sus deseos, pero que también hace confluir las épocas por medio de las imágenes”.³²⁶ Entendemos así que los retratos de los difuntos personajes contestatarios o emblemáticos nos regresan no solo al luto, un sentimiento que genera solidaridad entre los miembros de un movimiento, sino que vincula tiempos y movilizaciones diversas con *las mismas imágenes*. Pensemos en lo que nos explican sobre la “‘rebelión comprensible’ ante la pérdida [que] pudiese *crear* una realidad nueva que correspondiese a su deseo en lugar de *experimentar pasivamente* una vana satisfacción alucinatoria de este mismo deseo. Uno no puede hacer que vuelva la madre muerta. Pero, eventualmente, se puede revelar contra ciertas coerciones del mundo que la ha matado”.³²⁷

Cabe mencionar que el hecho de que el retrato sea un elemento repetitivo para simbolizar la presencia en la ausencia puede ser identificado también como una representación primordial o arquetípica. Esto tendiendo presente que, como hemos mencionado, el arquetipo refiere a las imágenes colectivas instauradas en nuestra psique y, por ende, en nuestra cultura como una suerte de intuición o impulso de representación.³²⁸ De esta manera, en nuestras imágenes de protesta podemos considerar elementos como el de la cabeza o rostro como un

³²⁴ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 28.

³²⁵ Freud en Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 17.

³²⁶ *Ibidem*, p. 19.

³²⁷ *Ibidem*, p. 21.

³²⁸ Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 67.

arquetipo que representa la parte del cuerpo que contiene “todos esos elementos esenciales de la consciencia, la inspiración y la expresión humana. [Es donde se] (...) situaban el alma, la vitalidad, el poder y (...) el espíritu esencial de la persona”.³²⁹ La mera implementación de este símbolo en el contexto de protesta social es una manera de hacer uso de esta forma de alma inmortal contenida en la sensibilidad de los miembros de los colectivos. Podemos pensar así en su representación como una manera de hacerles presente no solo en imagen sino también en energía, fuerza y potencia que tiene efecto en quienes la miren.

Al observar estos carteles leemos nombres que dan una identidad a la persona, leemos la causa de su lucha y, de este modo, evidenciamos su presencia en imagen como un recordatorio y una súplica a la protesta colectiva:

- *¿Dónde está Sarai?*
- *Honor a la victoria apetecida/ Honor al pueblo que llego a la hora/ A establecer su derecho a la vida/ Y así llegué con Allende a la arena/ El enigma de un orden insurgente/ A la legal Revolución Chilena. - P. Neruda*
- *UAP la lucha sigue. No claudicaremos.*
- *Viva México. Grita. Sin PRI*
- *Niño José Luis asesinado con una bala de goma en Chalchiuapan, Puebla. ¡Moreno Valle Asesino!*
- *Queremos libertad*
- *#Niunabatamos*
- *Puebla a la hora del crimen político*
- *Tierra y libertad. Mitin homenaje*
- *La muerte de Guillermo Ramírez es muestra de la represión capitalista. Organízate y lucha*
- *La revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de propiedad tradicionales; nada de extraño tiene que en curso de su desarrollo rompa de la manera más radical con las ideas tradicionales- Carlos Marx.*
- *Libertad a R. Danzos Palomino y campesinos presos en Atlixco, Puebla.*
- *Libertad a presos políticos*
- *Enrique Cabrera Barroso*
- *¡Nos falta siempre Samanta!*
- *#TodosSomosAyotzinapa*
#TodosSomosChalchiuapan Justicia y Castigo a Peña Nieto, Ángel Aguirre y Rafael Moreno Valle por asesinos
- *Justicia para Cecilia Monzón*
- *2 de octubre 68 Siempre presente en nuestra mente*
- *¡Hasta la victoria siempre!*
- *Mara Fernanda Castilla Miranda*
- *Bienvenida/ sea/ la revolución/ bienvenida/ sea/ esa señal/ de vida/ de vigor/ de un pueblo/ que está/ al borde del sepulcro. – Ricardo Flores Magón.*
- *Justicia para Carlos. #FuelaPolicia*
- *Justicia. Griselda Cuatlahue Portada. Libertad para nuestra luchadora Indígena. ¡Justicia!*

³²⁹ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 378.

- *Por los compañeros caídos. No un minuto de silencio, sino toda una vida de lucha. Alfonso Calderón.*

Como podemos comprender, en el contexto y la sensibilidad de la protesta social, representaciones como el retrato y el nombramiento, las cuales podrían parecer evidentes para algunos, son mucho más profundas y poderosas. Como explica Huberman por medio de Kant, se trata de imágenes de carácter memorativas: “lleva[n] una memoria, dem[uestran] una actualidad y anuncia[n] un deseo”.³³⁰ Así, nos encontramos ante carteles que nos recuerdan a la persona e incluso a las circunstancias en las que fallecieron, aluden a su importancia para el movimiento y demuestran la manera en la que el dolor y el luto pueden transmutar en fuera de levantamiento y lucha.

Represión

Podemos relacionar la cuestión de los carteles anteriores con esta selección, ya que aquí reflexionamos sobre los símbolos que presentan la represión que sufren aquellos que se atreven a alzar la voz, a desafiar a la autoridad y la norma impuesta. Nos encontramos ante imágenes que retratan hechos que causaron un gran malestar en la sociedad testigo de los hechos, malestar que únicamente podía intentar sopesarse mediante el levantamiento y la sublimación a través de producciones visuales. En un primer momento hacemos referencias a los ataques a estudiantes durante el movimiento lechero, campesino y universitario de 1964:

Al ser la adrenalina del miércoles 14 diferente a la desprendida hace una hora atrás, ahora los jóvenes están dispuestos a devolver más de un porrazo, a pesar de contar con utensilios apropiados, y saberse en desventaja, es el arrojo el que se impone en su actuar; ante la osadía mostrada, la utilización de los gases lacrimógenos apoyan la ya de por sí desigual gresca, situación que les lleva a admitir la retirada replegándose al edificio Carolino (...); como la saña policia continua incluso en la persecución hasta el inmueble universitario, los ahí reunidos preparan la defensa, desde la azotea comienzan a lanzar piedras, así como el más mínimo artefacto que llegue hasta sus manos. [Para avisar de lo que estaba aconteciendo, los estudiantes] traspasan hasta la torre de la iglesia de la Compañía de Jesús (...) [y tocan] las campanas (...), el grito encolerizado que suena desde el campanario del templo inquieta a los policías que se encuentran apostados sobre la calle 4 sur, y con la intención de hacerles desistir para que dejen de hacer sonar el choque del metal, activan sus armas (...). Las ráfagas atinan a alojarse

³³⁰ Kant en Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 63.

en dos de los cuerpos de jóvenes, a uno de ellos el impacto perfora el estómago y comienza a dar señales de que la vida se le escapa.³³¹

Podemos observar también imágenes que hacen alusión a la represión de estudiantes el 1º de mayo de 1973,³³² así como referencias a presos políticos durante la etapa de las reformas universitarias. De igual manera, identificamos imágenes en contra de la Ley bala,³³³ al igual que denuncias a desapariciones, como ocurrió con el caso Ayotzinapa.³³⁴

Nos referimos a la imagen de la sangre, de los muertos y heridos, de los encarcelados, de las armas de violencia y de los agresores. Evocamos aquí aquellas imágenes tan violentas que los hechos que representan son casi inimaginables y, sin embargo, como lo expresa Didi-Huberman, son imágenes tan duras que le debemos a sus testigos y víctimas, verlas:

Para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno (...) [de determinadas situaciones]. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos -puesto que es verdad-, no podemos hacerlo, que no podremos hacerlo hasta el final. Pero ese imaginable tan duro, se lo debemos. A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos (...) [testigos] arrebataron para nosotros a la realidad horrible de su experiencia. Así pues, no invoquemos lo inimaginable. Era mucho más difícil, para los [presentes] sustraer (...) esos pocos fragmentos de los que actualmente somos depositarios, con el agravante de soportarlos de una sola mirada. Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles. Así pues, pese a todo, imágenes: pese al infierno (...), pese a los riesgos corridos. A cambio, debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirirlas tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria.³³⁵

Estas imágenes, debido a su naturaleza explícita, nos permiten observar hechos tan violentos como gestos que no solo nos presentan lo ocurrido, sino que nos involucran en una profunda sensibilidad. En un primer momento debemos referirnos a las pathoformel. Recordemos que para Warburg las fórmulas de pathos aluden a los momentos trágicos de la cultura, al ser fenómenos que nos mueven intensamente a nivel psíquico y corporal.³³⁶ Por lo tanto, nos referimos a fórmulas de expresión que de manera inconsciente nos llaman y nos hacen rememorar desde la sensibilidad, gestos en aquellas situaciones como si fueran huellas en

³³¹ Glockner, *Voces en rebelión*, p. 144.

³³² Para un breve recuento de los hechos ir a página 140.

³³³ Para un breve recuento de los hechos ir a página 140.

³³⁴ Para un breve recuento de los hechos ir a página 141.

³³⁵ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, p. 17.

³³⁶ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 29.

campos de conflicto. Así, al no mostrar por completo los hechos y únicamente presentar el momento consumado de la violencia, nos enfrentamos a fórmulas de pathos del abatimiento como una manera de invocar estas situaciones tan desaforadas para convertirlas en poderosas fuerzas que nos impulsen a levantarnos en protesta.

En las siguientes imágenes, observamos armas cuyo único objetivo es lastimar y lesionar, a tal grado que podría parecer que detiene la fuerza de aquel que se manifiesta. Identificamos la figura de jóvenes inmóviles y heridos, o detenidos en prisiones. Podemos ver la sangre de los lesionados y podemos ver a los responsables de la violencia y por más difícil que parezca enfrentarse a estas representaciones, hay algo en ellas que nos impulsa a encararlas, a recordar los hechos y sobre todo seguir contando los que pasó. Debemos recordar que, como explica Didi-Huberman citando a Bataille, producir y observar estas imágenes “no es banalizar el horror. Es, en cambio, tomar en serio la experiencia.”³³⁷



Fig. 153. Autor no identificado. *1er Aniversario. Movimiento Popular Universitario Octubre 13-30 1964*. 1965. Archivo Histórico Universitario. Colección: Carteles Movimientos Estudiantiles



Fig. 154. Autor no identificado/#YoSoy132Puebla. *El color de la sangre jamás se olvida*. Diciembre 2012. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)



Fig. 155. Autor no identificado. *Moreno Valle ¡Asesino! No a la ley bala. Un niño la víctima*. Octubre 2014. Foto: Agencia SubVersiones (Yputube)

³³⁷ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 17, 53.



Fig. 156. Difusión Cultural/UAP. *Las puertas de la cárcel están abiertas para los combatientes*. 1972. Archivo Arnulfo Aquino



Fig. 157. Normales Rurales/ Frente Nacional de Lucha por el Socialismo/Frente de Colonos Urbano Popular 8 de Junio. *Las puertas de la cárcel están abiertas para los combatientes*. 2014. Foto: e-Consulta



Fig. 158. Autor no identificado. *Ley Bala: ¡Muerte A derechos humanos!* 2014. Foto: Lado B

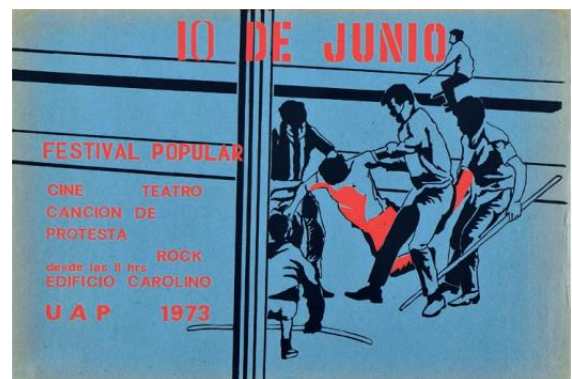


Fig. 159. Escuela Popular de Arte/UAP. *10 de Junio. Festival Popular*, 1973. Archivo Arnulfo Aquino

A través de estas producciones, observamos que hay modelos de representación repetitivos que nos guían en el proceso de percepción. Por lo tanto, en un segundo momento hacemos referencia a las imágenes arquetípicas, que si bien no se trata de representaciones completamente iguales, son modelos utilizados para simbolizar la represión. Recordemos: “el arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico.”³³⁸ Por lo tanto, tenemos elementos que simbolizan esta opresión como la representación de la sangre que “evoca el precioso valor de la vida siempre y cuando siga contenida en nuestros cuerpos; pero cuando se escapa en ardientes y rojos borbotones, se congela en un sombrío e inolvidable símbolo de la muerte.”³³⁹ Como podemos percibir, no es normal estar ante la presencia de sangre, y por tanto, el verla derramada por el suelo y por el cuerpo de compañeros del movimiento social es increíblemente impactante ya que nos señala un crimen cometido como castigo.

Podemos referirnos también a las poses de descenso o caída como imágenes arquetípicas, ya que suelen asociarse con “la bajada [que], como su propio nombre indica, nos lleva hacia abajo: [...] del mundo superior a las profundidades [...] Descendemos a la pura realidad, a las cargas de la responsabilidad; [...] al dolor.”³⁴⁰ También, tenemos que “la caída no es algo que uno busque. [...] experimentamos la caída como una pérdida y un castigo [...]”.³⁴¹ Estas poses se ligan al mismo tiempo con la representación de asesinatos, como es el caso de las imágenes de este apartado.

Sumando a esto, representaciones como las del herido es otro arquetipo interesante, ya que si bien es una figura incapacitada por su condición, al mismo tiempo es una figura sanadora³⁴², en el sentido que tiene un impacto en los demás y los impulsa a levantarse en los tiempos pesados. En contraste, la figura del atacante (que en este caso es la misma autoridad), refleja “(...) esa fuerza disruptiva que ‘penetra nuestras defensas’ cuando creíamos que estas eran seguras”.³⁴³

³³⁸ Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 67.

³³⁹ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 396.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 432.

³⁴¹ *Idem*.

³⁴² *Ibidem*, p. 478.

³⁴³ *Ibidem*, p. 480.

Otros elementos como el arma de fuego es un símbolo que refleja “el poder (...) para terminar abruptamente con la existencia consciente de otro ser humano (...)”.³⁴⁴ Mientras que las figuras de hachas o arcos y flechas, en este contexto, pueden representar defensa. El primero simboliza “(...) uno de los objetos humanos más antiguos, (...) [y] uno de los pocos que sirve como herramienta y arma a la vez. Por otro lado, los segundos “(...) representan –y trascienden– la dualidad de la raza humana: las inalterables consecuencias de la agresión y la muerte, a las que se oponen la fuerza interior y de unidad que se derivan del desarrollo y el uso correcto del ‘instinto asesino’”.³⁴⁵

Por último, podemos mencionar elementos como los barrotes y candados y cadenas de la prisión. El candado evoca el “estar encerrado tras las paredes de una prisión [que] puede denotar (...) un símbolo de la represión de un régimen a sus disidentes políticos”.³⁴⁶ La cadena, en determinados usos, “denota fijación, encarcelamiento y la supresión de elementos poderosos, temidos o escandalosos”.³⁴⁷ La prisión en este sentido es un elemento utilizado para engendrar miedo y miseria, ya que “(...) significa estar confinado, en un sentido radical, y a veces definitivo, sin esperanza de liberación. (...) representa el castigo [...] la restricción del alma, no solo mediante encarcelamiento, sino también mediante degradación, violación y arresto.”³⁴⁸

Estos elementos a los que hacemos alusión se complementan con las consignas, las cuales nos colocan en momentos específicos que, a pesar de su temporalidad fija, resuenan a través de la sensibilidad de quien las lee, sin importar el momento

- *El color de la sangre jamás se olvida.*
- *Libertad a los presos políticos.*
Castigo a los responsables de la
brutal represión. Esclarecimiento de
los hechos de provocación

- *Presentación con vida de los*
detenidos-desaparecidos de
Ayotzinapa, Guerrero
- *Las puertas de la cárcel están*
abiertas para los combatientes. ¡El
pueblo no permitirá más presos
políticos!
- *Moreno Valle ¡Asesino! No a la Ley*
bala. Un niño víctima

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 498.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 496.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 560.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 514.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 634.

- *1er aniversario. Movimiento popular universitario. Octubre 13-30 1964*
- *UAP 1973*
- *Ley bala. ¡Muerte a derechos humanos!*

En este apartado, nos enfrentamos a imágenes que representan situaciones que, para algunos, pueden parecer tan terribles que resultan inimaginables, sobre todo para el aparente apacible contexto local. Sin embargo, como hemos observado, es durante estas situaciones tan oscuras que se hace evidente que “para recordar hay que imaginar.”³⁴⁹ Por ende, es claro que el fenómeno de sublimación-sublevación resulta necesario para externar y manifestar las aflicciones resultantes de los hechos, convirtiéndolas en potencias y fuerzas que nos levantan. Los elementos reiterativos que aparecen en esta selección de imágenes son, por lo tanto, huellas y síntomas de las dinámicas sensibles que se desarrollan durante tiempos de crisis las cuales, debido a su efectividad y potencialidad de expresión, sobreviven en el tiempo y se instauran en la memoria colectiva. Como expresa Huberman, “ante estos relatos [...] extraemos la convicción de que la imagen surge allí donde el pensamiento [...] parece imposible, o al menos se detiene: estupefacto, pasmado. Ahí, sin embargo, es donde es necesaria una memoria”.³⁵⁰

Animalización y caricatura

Nos damos cuenta que la imagen resultado de la sublimación-sublevación es poderosa. En tiempos críticos, las imágenes de protesta nos dejan ver aquellos elementos que reflejan lo que se ha llegado a expresar como gestos de disenso y lucha, así como formas de representación que nos ayudan a comprender de manera sensible los sucesos de la realidad. Entonces, debemos entender estas imágenes desde sus elementos, los cuales muestran el deseo por “desembarazarse de la carga, salir del agujero”.³⁵¹ De manera concreta, como lo ha señalado Didi-Huberman, nos encontramos con imágenes que demuestran el anhelo por “romper una historia que todo el mundo creía concluida [...] romper la previsibilidad de la historia, rechazar la regla que, según se pensaba, presidía su evolución o conservación.”³⁵²

³⁴⁹ Didi-Huberman, *Imágenes ante todo*, p. 55.

³⁵⁰ *Ibidem*, p.56.

³⁵¹ Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 38.

³⁵² *Idem*.

En el sentido de que, a través del proceso de sublimación-sublevación que nos provoca a crear imágenes, podemos cambiar la realidad a la que pareciera que estamos forzados a someternos.

Evidentemente, la facultad del poder aquí juega un rol determinante. Los colectivos que se levantan lo hacen en contra de los grupos de poder y, por ende, “cuando se levanta [...] un pueblo parte siempre de una situación de impoder”.³⁵³ De esta manera, entendemos que en los levantamientos existe una suerte de sentimiento de *todo por ganar y nada que perder*, haciendo de este acto uno de rebeldía, es decir, “una mezcla de rechazo (hacia el estado presente de las cosas) y de asentimiento (hacia un movimiento futuro de las cosas)”.³⁵⁴

Con lo anterior en mente, comprendemos que el mismo acto de mostrar aquello que “no debería mostrarse” es uno de rebeldía. Como explica Michel Foucault, el discurso tiene una relación intrínseca con el deseo y el poder. Sabemos, por ejemplo, que nuestra sociedad se rige bajo la noción de que “no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin no puede hablar de cualquier cosa.”³⁵⁵ Por lo tanto, en el contexto en el que nos encontramos, al hacerse portador del discurso o al criticar a aquel dueño “oficial” de este, sublimando sus malestares, uno ya se está levantando de aquellas cargas pesadas. Para eso, recordemos que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”.³⁵⁶

Podemos, pues, pensar en las siguientes imágenes seleccionadas como una forma de lucha contra el poder establecido al ser tanto una reapropiación del discurso, como una crítica a la autoridad oficial. En estos carteles observamos, entonces, la animalización y la representación caricaturesca y satírica de personajes políticos como presidentes municipales y cuerpos policiales. Como explica la historiadora Fausta Gantús, estas producciones son una manera de invertir las posiciones de poder:

³⁵³ *Ibidem*, p. 39.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 48.

³⁵⁵ Foucault, *El orden del discurso*, p. 5.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 6.

En una sociedad diferenciada y jerarquizada, el orden es una frontera impuesta por la superioridad y defendida por las prohibiciones, trastocándolo, los sujetos sociales pueden invertir las posiciones, pueden alterar el significado de los términos, pueden transgredir los límites impuestos, aunque en ocasiones sólo sea en apariencia, tal como sucede con las producciones del humor y la comicidad.³⁵⁷



Fig. 160. Escuela Popular de Arte/UAP, *Tiremos a matar!* Norberto Suárez Lara, Alfonso Calderón Moreno, Enrique González Romano, Víctor Manuel Medina. 1973–1974. Archivo Marco Antonio Durán



Fig. 161. Escuela Popular de Arte/UAP, *1º de mayo 73*. Víctor Manuel Medina. Enrique González Román, Alfonso Calderón Moreno. Norberto Suárez Lara, 1973–1974. Archivo Arnulfo Aquino.



Fig. 162. Escuela Popular de Arte/UAP, *México 68. Octubre 2 UAP 73*, 1973. Archivo Marco Antonio Durán



Fig. 163. Escuela Popular de Arte/UAP, *1º de mayo 73*. UAP 75. 1975. Archivo Marco Antonio Durán



Fig. 164. Escuela Popular de Arte/UAP, *Pinches gorilas. Fuera de Latinoamérica*. 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino.

³⁵⁷ Gantús, *La caricatura como expresión de protesta y descontento político, 1876-1888*, p. 11.



Fig. 165. Autor no identificado/#YoSoy132, 8va Asamblea Estatal #YoSoy132 Puebla, 2013. Foto: /#YoSoy132-Puebla (Facebook)



Fig. 166. Autor no identificado/#YoSoy132, Asamblea #YoSoy132 Arquitectura, 2012. Foto: Arquitectura 132 BUAP (Facebook)

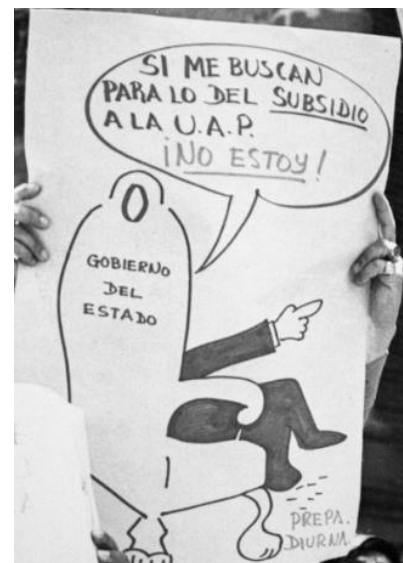


Fig. 167. Autor no identificado/Preparatoria Diurna, Si me buscan para lo del subsidio a la UAP ¡No estoy!, 1980. Archivo Histórico Universitario. Colección Vida Universitaria

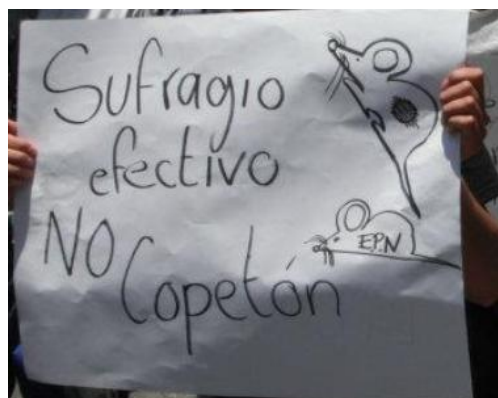


Fig. 168. Autor no identificado/#YoSoy132, Sufragio efectivo, no copetón. Julio 2012. Foto: /#YoSoy132-Puebla (Facebook)



Fig. 169. Autor no identificado/#YoSoy132, Detrás del copetón... está el pinche pelón. Julio 2012. Foto: /#YoSoy132-Puebla (Facebook)

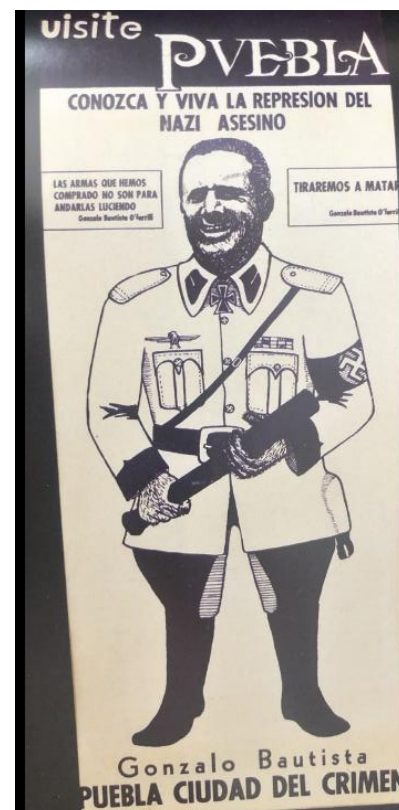


Fig. 170. Autor no identificado, Visite Puebla, 1973. Archivo Arnulfo Aquino.



Fig. 171. Autor no identificado, *En la cárcel. Marín, ya eres materia defectuosa*, 2006.
Foto: Rafael García Otero



Fig. 172. Autor no identificado, *¿Ya se casaron de mi cansancio?*, noviembre 2014. Foto: Frente Nacional de Lucha por el Socialismo (Youtube)

Como podemos observar, en los primeros carteles tenemos en un primer momento el motivo de la animalización. Nos encontramos con un coyote o lobo, así como palomas de la paz canceladas o amenazadas, durante el contexto de las reformas estudiantiles; de manera específica, tras el asesinato de miembros del movimiento³⁵⁸. De igual manera podemos observar la imagen de Enrique Peña Nieto y Jesús Murillo Karam, así como los medios de comunicación asociados a sus mandatos (involucrados en las movilizaciones de #YoSoy132 y de los 43 de Ayotzinapa)³⁵⁹, al igual que militares en Latinoamérica, haciendo referencia la injerencia del poder conservador y extranjero en países como por ejemplo Chile.³⁶⁰

Estas representaciones de animalización se deben entender como una parte fundamental de un proceso de deshumanización. La antropóloga Ana María Fernández Poncela explica que, desde la psicología social, la deshumanización se da por diferencias de personalidad, cultura o ideología.³⁶¹ De manera concreta, sostiene que a través de la animalización se manifiesta el fenómeno que se implementa “por la consideración de que la otra persona o colectivo no posee sentimientos y se le niegan los rasgos y las cualidades

³⁵⁸ Para un breve recuento de los hechos ir a páginas 139-140 y 47.

³⁵⁹ Para un breve recorrido de los hechos ir a páginas 123 y 141.

³⁶⁰ Para un breve recorrido de los hechos ir a página 138.

³⁶¹ Fernández Poncela, “Chivos, ovejas y patitos: la animalización de la diferencia”, p. 5.

humanas”.³⁶² Podemos entender así que, a manera de denuncia, se le niega la humanización a aquellos personajes o grupos en el poder que abusan de su posición social y política mediante el ejercicio la violencia. Este motivo, podría interpretarse en un primer momento, y como hemos señalado anteriormente, como una fórmula de pathos de rebeldía, es decir, como un gesto que nos permite orientarnos hacia el alzamiento en contra de quienes cometen atropellos. Como nos explica Huberman, mediante Camus:

El hombre rebelde es, antes que nada, el hombre que le dice sí al deseo de ‘volverse en contra’ [...] [...] Y, de esta forma, [...] ‘la conciencia nace con la rebelión’ cuando esta, al salir a la luz, ‘fractura el ser y lo ayuda a desbordarse. Libera olas que se transforman de estancadas en furiosas’.³⁶³

Por otro lado, nos parece importante mencionar que, si bien el motivo de la animalización como pathosformel nos guía hacia la dimensión emotiva del levantamiento social, la recurrencia en su uso hace referencia a simbolismos de nuestros modelos de pensamiento colectivo relacionados a estos momentos complejos. Recordemos que “los modelos de pensamiento colectivo de la mente humana son innatos y heredados. Funcionan cuando surge la ocasión, con la misma forma aproximada en todos nosotros”.³⁶⁴

De esta manera, podemos pensar en elementos como la paloma como símbolo de una naturaleza armoniosa y aunque parezca inusual asociar esta característica al de protesta, no es una noción tan alejada. Pensemos, por ejemplo, en el hecho de que, para diversas culturas, la paloma ha sido ese animal mensajero y resistente: “durante miles de años, [...] la paloma ha significado [...] el emisario celestial, la inspiración salvadora que salida de la nada ilumina el momento crítico [...]”.³⁶⁵ Sumado a esto, pensemos que la paloma no es un animal agresivo, por lo que se le ha formulado como parte del imaginario antiviolencia: “La paloma, que no es depredadora, depende del vuelo y la fecundidad para su supervivencia. Y sobrevive, además, en las conmovedoras imágenes que trascienden la violencia de nuestras polaridades”.³⁶⁶ De esta forma, entendemos su presencia en la gráfica de protesta como la propia del movimiento del 68 y sus posteriores recurrencias como en los carteles de esta sección. Recordemos que, dentro de este contexto, la paloma se elaboró originalmente por

³⁶² *Idem.*

³⁶³ Camus en Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 48.

³⁶⁴ Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 75.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 246.

³⁶⁶ *Idem.*

encargo del gobierno mexicano para los juegos olímpicos de 1968 con el objetivo de “mostrar una imagen moderna y fresca del país ante el mundo”,³⁶⁷ sin embargo, esta pretensión “contrastaba con el autoritarismo y el uso de la fuerza para acallar a quienes pedían el mínimo respeto a los derechos humanos y a la democracia, prácticas que al parecer, se habían olvidado en México”.³⁶⁸ De esta manera, el movimiento social estudiantil le dio un giro al símbolo, usándolo como crítica al Estado y evidenciando la violencia mediante elementos como armas, o en este caso, tachándolo mediante una esvástica nazi, símbolo de exterminio y totalitarismo.

Continuando con otras representaciones, podemos observar animales con connotaciones mayoritariamente negativas. Por ejemplo, la imagen del coyote o lobo suelen relacionarse con un ser peligroso debido a su naturaleza de asecho y engaño. Se trata de un animal que, de acuerdo con algunos relatos, sobrevive “gracias a su astucia, [por ejemplo,] se hac[e] el muerto para atraer a sus víctimas y después las [mata] cuando se acercaban confiadas, logr[a] con maña que los perros lo persiguieran mientras sus cómplices robaban los pollos que los perros vigilaban [...]”,³⁶⁹ entre otras habilidades. Como podemos observar, “los seres humanos que se han sentido engañados [por este animal] han proyectado en él rasgos como la codicia y la astucia”.³⁷⁰

Por otro lado, el cerdo se asocia con características como la dejadez, la gula y la lujuria debido a la proyección que se hace respecto a algunos de sus comportamientos. En este sentido, quien se llega a identificar como cerdo llega a juzgarse como alguien sucio, egoísta y negligente: “en el siglo XX, el cerdo (...) [es visto] una metáfora del macho lascivo, el capitalista codicioso y el policía brutal”.³⁷¹ De manera similar, la rata se piensa como ese animal “esquivo por naturaleza y subrepticio [que] aparece y desaparece”.³⁷² El sentido negativo de su significado deriva de sus condiciones modernas: “Vilipendiados como alimañas, temidos como portadores de enfermedades y la muerte, despreciados como voraces

³⁶⁷ Memórica. México haz memoria, “Paloma de la paz atravesada por una bayoneta”.

³⁶⁸ *Idem.*

³⁶⁹ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 276.

³⁷⁰ *Idem.*

³⁷¹ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 324.

³⁷² *Ibidem*, p. 290.

saqueadores de nuestras afluencias ambarinas de grano, la mayoría de los ratones y las ratas tiene una existencia marginal”.³⁷³

Otros animales se asocian con una apariencia lenta, torpe o agresiva. Tenemos al burro que “ha padecido nuestras propias proyecciones equivocadas de necedad y estupidez y nuestro frecuente trato brutal”.³⁷⁴ Por otro lado, está la tortuga lenta y mansa que con “el duro y oscuro caparazón (...) parecen encarcelados de la vida, el crecimiento, el potencial, la creatividad y la esperanza”.³⁷⁵ Incluso la representación del gorila puede ser vista como “(...) objeto de nuestras proyecciones y, por consiguiente, (...) de nuestras mofas”. De este modo, los primates fueron esa imagen que proyectaba además de lo bueno del humano, lo malo: “la imagen recogió las proyecciones de lujuria, la codicia y la maldad del género humano, y se convirtió en la perversión de la obra de Dios”.³⁷⁶

Con respecto a la caricaturización de personajes como Enrique Peña Nieto y Salinas de Gortari y los gobernadores de Puebla, Gonzalo Bautista O’Farril (gobernador 1972-1973)³⁷⁷ y Alfredo Toxqui (gobernador 1975-1981),³⁷⁸ así como Mario Marín (2005-2011), quien, en el momento de la creación del cartel, se enfrentaba a una marcha en su contra³⁷⁹. Entendemos que esta es una manera de desarmar simbólicamente la figura de autoridad. Anteriormente nos referimos a este recurso como una manera de revertir las posiciones de poder adueñándose del discurso. Aunado a ello, debemos señalar que la caricatura, con su uso evidente de la sátira, la parodia y la ironía, degrada y desapodera no solo ante la mirada de quien la produzca, sino también, ante la mirada del observador:

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 316.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 192.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 262.

³⁷⁷ Para un breve recuento de los hechos ir a páginas 139-140.

³⁷⁸ Para un breve recuento de los hechos ir a página 112.

³⁷⁹ “A tres días de que la ciudadanía poblana emprenda una marcha de repudio contra el gobernador Mario Marín Torres, dos estudiantes de preparatoria fueron intimidados por repartir invitaciones para el acto masivo de inconformidad. [...] corrientes antagónicas se han unificado para participar en la marcha del próximo 26 de febrero como nunca antes, el domingo a las once de la mañana marcharán por un mismo fin perredistas, panistas, militantes de extrema izquierda, empresarios y estudiantes Todos llevarán la misma consigna: destituir a Marín Torres. (...) A la marcha se sumará la periodista Lydia Cacho Ribeiro, quien fue detenida el pasado 16 de diciembre por la justicia poblana. La defensora de los derechos humanos denunció que fue aprehendida con irregularidades y durante su traslado del estado de Cancún a Puebla sufrió tortura psicológica” (La redacción, “Puebla: Preparan manifestación ciudadana contra Mario Marín”).

[...] se provocan serias heridas simbólicas a quien sufre sus ataques; esto es, aquel o aquellos que son objetos de la burla pierden parte de su dignidad, de su autoridad y de su ascendente en el imaginario colectivo. Si la burla y la ridiculización son poderosos instrumentos de crítica política y social, a través de los cuales se procura señalar los límites del poder, la risa signa el momento en que la autoridad ha sido socavada.³⁸⁰

Este último punto resulta revelador. La risa y el humor en tiempos de crisis podrían parecer discordantes, sin embargo, debemos tener en mente que la caricatura y la burla hacia la autoridad es una forma simbólica de destituir el poder. Entendemos así que este recurso nos ayuda a quitarnos las cargas pesadas, es decir, una manera de sublimar-sublevar a pesar de la pesadez de los tiempos. Como explica Fausta Gantús:

La ironía, la sátira y la parodia son estrategias utilizadas para provocar la risa –alegre, amarga, reflexiva o desencantada–, pero que en esencia refieren a subterfugios precisos que ofrecen visiones acotadas de un mundo más amplio. [...] entendemos la comicidad y el humorismo como conceptos aglutinantes, [...] en los que, a través del humor y lo risible, personas o situaciones son criticadas y expuestas al juicio de sus contemporáneos. Asimismo, constituyen espacio donde los individuos son y se hacen libres en la fugacidad de la alegría que equilibra e iguala.³⁸¹

Del mismo modo, Didi-Huberman menciona, a través de Walter Benjamin, que el carácter destructor inherente de la rebeldía “es joven y alegre”.³⁸² Y, sobre todo, expresa: “Desembarazar, ‘resolver su propio estado,’ hacer sitio y dejar que entre aire fresco en nuestra historia presente: tales son las acciones del ‘carácter destructor’”.³⁸³ Sobre esto, podemos considerar la producción de caricaturas como una especie de juego. El juego como arquetipo es muy importante para nuestra reflexión sobre la caricatura, ya que “iluminan un proceso relacionado con enfrentarse a la vida, dar la cara, resistir hasta el final, ganar, perder y destacar”.³⁸⁴

Estas estrategias de animalización, deshumanización y caricaturización están acompañadas por consignas y frases las cuales también están cargadas de humor, indignación y manifestación de un pulso de justicia y liberación. Éstas no dejan en duda el empoderamiento de los propios grupos disidentes ni la dura crítica hacia las autoridades:

³⁸⁰ Gantús, “La caricatura como expresión de protesta y descontento político, 1876-1888”, p. 11.

³⁸¹ *Ibidem*, pp. 12-13.

³⁸² Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 36.

³⁸³ *Idem*.

³⁸⁴ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos*, p. 436.

- *1° de mayo '73. 74-73.*
- *1° de mayo 73. UAP 75.*
- *México 68. Octubre 2. UAP 73.*
- *Norberto Suarez Lara, Alfonso Calderón Moreno, Enrique Gonzáles Romano, Víctor Manuel Medina.*
- *Mayo '73. Gritemos a matar!*
- *#Yosoy132*
- *Pinches gorilas, fuera de Latinoamérica.*
- *¿Ya se cansaron de mi cansancio?*
- *Por una democracia autentica.*
- *Sufragio efectivo, no copetón.*
- *En la cárcel. Marín, ya eres materia defectuosa.*
- *Gonzalo Bautista. Visite Puebla. Conozca y viva la represión del nazi asesino.*
- *Las armas que hemos comprado no son para andarlas luciendo.*
- *Puebla, ciudad del crimen.*
- *Si me buscan para lo del subsidio a la UAP, ¡No estoy!*
- *Tiremos a matar*

Por ejemplo, la frase *Sufragio efectivo, no copetón* hace referencia a la consigna de la campaña maderista de 1910: *Sufragio efectivo, no reelección*. Lema que “hasta la actualidad, [se considera] un llamado a la soberanía y una clara exigencia de respeto hacia el voto popular reflejado en las urnas.”³⁸⁵ Recordemos que, para Francisco I. Madero, “el modelo ideal de nación debía obedecer la voluntad de la ciudadanía, pues nadie más que ella sabía qué era lo mejor para sí misma, y creyó que los procesos electorales justos llevarían al progreso de México.”³⁸⁶ De esta manera, su lema criticaba y hacia frente al autoritarismo del porfirismo. Con este contexto en mente, la frase de la pancarta alude, desde la sátira, a las campañas electorales de 2012 en las cuales se acusó al PRI y a Peña Nieto de fraude electoral:

La denuncia presentada por Emilio Lozoya en contra de Luis Videgaray y Enrique Peña Nieto por la canalización ilegal de mil millones de pesos de la empresa Odebrecht hacia la campaña presidencial de 2012 constituye la primera confesión de parte de uno de los involucrados con respecto al fraude electoral de aquel año. Esta importante colaboración del ex-coordinador internacional de la campaña presidencial del originario de Atlacomulco confirma lo que todos sabíamos desde aquellas fechas. Peña Nieto no ganó legítimamente la elección presidencial sino que se impuso por medio de la compra de votos y voluntades, lo cual significa que llegó a la silla presidencial por medio de un evidente “fraude”, definida por el *Diccionario de la Real Academia Española* como “acción contraria a la verdad y a la rectitud”.³⁸⁷

³⁸⁵ Memórica. México has memoria, “‘Sufragio efectivo, no reelección’: consigna de la Revolución hasta nuestros días”.

³⁸⁶ *Idem.*

³⁸⁷ Ackerman, “El Fraude de 2012 y el fin del PRI”.

De esta manera, al observar las imágenes de esta sección, comprendemos que en la protesta social entran en juego ciertas dinámicas que nos liberan de nuestras cargas más pesadas a través de la crítica, la ironía y el humor, sin aligerar la seriedad de las situaciones sociales y políticas de la entidad poblana. Por medio de las imágenes, los malestares más profundos de la cultura se liberan, sublimándose y sublevándose en potencias que nos involucran de maneras sensibles con la realidad. Los elementos que la conforman, la animalización y la caricatura en este caso, son tanto gestos de rebeldía, formas de expresión que manifiestan el anhelo por enfrentarse a aquellos quienes los someten y dominan, como modelos colectivos de simbolización que, en determinadas circunstancias, nos ayudan a comprender condiciones de nuestra realidad tan compleja.

A manera de conclusión, en este último capítulo procuramos aplicar las teorías tanto de la imagen de Didi-Huberman y Warburg, como del psicoanálisis de Freud y Jung, a imágenes de la protesta social en Puebla. Es decir, propuestas que tomaran en consideración las imágenes desde sus particularidades psíquicas y culturales, como síntomas o huellas remanentes de sensibilidades idas y por venir. De esta forma, al reflexionar a partir de nuestra relación estética con la realidad, pudimos acercarnos a las producciones visuales de protesta local, desde una dimensión emotiva. Por ende, reflexionamos sobre las movilizaciones y protestas sociales, considerando estos fenómenos como procesos que nos ayuda a aliviar nuestros malestares socioculturales, es decir, el proceso psíquico de la sublimación-sublevación. A partir de ello, fue posible observar en las imágenes producidas en la protesta, elementos reiterativos como formas que evidentemente refieren a sensibilidades colectivas, propias de la actividad política social poblana. De esta manera, fue posible identificar motivos reiterativos como fórmulas de expresión del pathos (modelos de expresión que de manera inconsciente nos llaman y nos hacen recordar desde la sensibilidad), así como arquetipos (patrones universales que forman parte del inconsciente colectivo, los cuales cobran sentido durante la compartición de experiencias y vivencias). Dichos elementos, como hemos comprendido, aparecen como síntomas o huellas que, en determinadas circunstancias y percepciones sensibles, aluden a una sensibilidad colectiva propia del levantamiento social, en este caso, del contexto poblano.

Conclusión

Este trabajo ha abordado el fenómeno de la repetición y similitud en carteles y gráfica de protesta en Puebla entre 1970 y 2020, enfatizando la importancia de considerar el carácter emotivo y vivencial de la imagen y, en consecuencia, considerando su sentido a partir de la remembranza de experiencias, eventos y sentimientos pasados a través de la reiteración.

Nuestra propuesta ha ido más allá del abordaje tradicional de las similitudes de elementos o motivos dentro de la producción artística en general, y la gráfica y el cartel en particular, pues en lugar de hablar de estilos o escuelas hemos centrado nuestra atención en la imagen sobreviviente y el *Pathosformel*, así como en los elementos psíquicos que entran ahí en juego como la sublimación, la sublevación y el arquetipo. Al hacer esto creemos que el trabajo abre las puertas a la exploración de la gráfica de protesta desde una perspectiva más abarcadora que permite observar fenómenos que escapan a los abordajes tradicionales sobre este género.

Cabe señalar que, al centrarnos en el estudio del cartel y la gráfica de protesta en el contexto local de Puebla desde la década de 1970, cuando se intensifican las movilizaciones por la reforma universitaria, al 2020 año, cuando tiene lugar la Megamarcha universitaria, abarcamos un lapso temporal que no ha sido revisado a profundidad en cuanto a la descripción y análisis de los fenómenos artísticos emanados de estos movimientos sociales locales. Nos ha interesado entender y atender a las protestas como ciclos, más que como momentos o acontecimientos puntuales. Así, en el primer capítulo, el acercamiento general que realizamos a la gráfica social y de protesta nos dejó en claro el papel que juegan las prácticas artísticas en los acercamientos sociohistóricos, incluidas aquellas situadas al margen de la cultura oficial como lo muestran los ejemplos allí exhibidos. Esta revisión confirmó nuestra idea de buscar alternativas analíticas que nos ayuden a comprender el fenómeno de la repetición en la imagen y la gráfica de protesta, pues un simple acercamiento histórico o semiótico no arrojaba suficiente luz sobre la presencia de reiteraciones y repeticiones y sus significados en el imaginario colectivo. Lo que nos lleva a proponer en este trabajo un análisis animado por la sensibilidad psicoanalítica, donde las formas estéticas se dan en relación con la psique humana y las formas de sublimación colectivas.

En consecuencia, el segundo capítulo, nos permitió pensar la imagen más allá de las nociones tradicionales y oficialistas del arte. Por lo mismo, en él desarrollamos una

metodología que considera las imágenes desde sus particularidades psíquicas y culturales, como síntomas o huellas remanentes de sensibilidades pasadas y futuras, algo que elaboramos de la mano de las reflexiones de teóricos e historiadores del arte como Georges Didi-Huberman y Aby Warburg. De esta manera, a través de las nociones de Sigmund Freud y Jaques Rancière, nos fue posible pensar en el proceso psíquico de la sublimación mediante la producción visual como un fenómeno que permite aliviar los malestares culturales. Propusimos asimilar dicho proceso con el de sublevación, noción planteada por Didi-Huberman que anima la protesta social y su producción de imágenes desde una dimensión emotiva, además de política, social y cultural. Con ello, nos fue posible identificar, en un primer momento, los elementos en la gráfica de protesta como fórmulas de expresión del *Pathosformel* (Aby Warburg) y, posteriormente, visualizar la repetición de los motivos simbólicos como componentes de nuestra memoria colectiva o arquetípica (Carl Jung), los cuales cobran sentido mediante percepciones sensibles en determinadas circunstancias.

Finalmente, en el tercer capítulo, aplicamos las teorías de la imagen de Didi-Huberman y Warburg, así como los marcos conceptuales del psicoanálisis de Freud y Jung a imágenes de la protesta social en Puebla. Estos acercamientos nos fueron de gran utilidad puesto que toman en consideración las imágenes desde sus particularidades psíquicas y culturales, como síntomas o huellas remanentes de sensibilidades idas y por venir. De esta forma, al reflexionar sobre nuestra relación con las formas sensibles de la protesta, pudimos advertir sus producciones visuales como una manifestación de un estado emotivo colectivo que, a la postre, nos ayuda a aliviar nuestros malestares socioculturales, es decir, como el propio proceso psíquico de la sublimación-sublevación.

En consecuencia, con los marcos teóricos aplicados al análisis de la gráfica, nos fue posible observar en las imágenes producidas en la protesta local, elementos reiterativos como formas que expresan sensibilidades colectivas, propias de la actividad política social en Puebla a través del tiempo. Así, identificamos motivos reiterativos como, por un lado, fórmulas de expresión del pathos o modelos de representación de la expresión, y por otro lado, como arquetipos. De esta forma, reconocimos determinados motivos que refieren a ciertas sensibilidades y deseos de protesta y movilización social, como lo fueron la lucha universitaria y el anhelo por la unidad en su defensa; la juventud en insurgencia y la pulsión por libertad y cambio; los retratos y las imágenes de represión como una manera de

rememorar a los fallecidos e impulsar a la lucha; así como la animalización y la caricatura como mecanismos de crítica a la autoridad. Desde nuestra perspectiva, estos elementos se presentan en las producciones visuales que involucran sentimientos intensos, tal como en los levantamientos sociales, tal como lo vimos en las imágenes analizadas. Por lo tanto, podemos entenderlos como síntomas o huellas que, en determinadas circunstancias y percepciones sensibles, aluden a una sensibilidad colectiva propia del levantamiento social, en este caso, del contexto poblano.

Cabe señalar que durante nuestra investigación se presentaron ciertas dificultades que en momentos atajaron el desarrollo de la reflexión. Sobre todo, en lo que respecta a la obtención de las imágenes de protesta, ya que, como hemos señalado anteriormente, se trata de materiales visuales efímeros, debido a su naturaleza contestataria. Los carteles, pancartas, boletines, entre otros recursos propios de la protesta y movilización social, no suelen ser objetos que se resguarden en archivos tradicionales históricos o de arte, por lo tanto, nuestro acercamiento a ellos resultó complejo. Debido a ello, debemos mencionar que trabajamos a partir de materiales que se fueron presentando, por un lado, en ciertas instituciones interesadas y conscientes de la importancia de estas imágenes, tal como el Archivo Histórico Universitario de la BUAP. Y, por otro lado, a partir de archivos personales de miembros de los colectivos y organizaciones de protesta que han colaborado con publicaciones académicas y museales, así como publicaciones de estos grupos en redes sociales y fotografías y videos de la prensa. De igual manera, señalamos que en un principio nuestra intención fue centrarnos exclusivamente en el cartel de protesta impreso, sin embargo, la conformación de nuestra selección de imágenes nos colocó frente a una diversidad de soportes que dan rostro a la protesta en nuestro contexto local. Lo anterior nos permite pensar en la posibilidad de ampliar el análisis a otras expresiones artísticas relacionadas con el levantamiento y organización social tales como el cine, la fotografía, el video, la música, el grafiti o los fanzines.

Créditos de imágenes

- Fig. 1 Autor no identificado, *¡Viva la independencia nacional!*, 1908 Fuente: Archivo José M. Morelos.
- Fig. 2 José Guadalupe Posada, *La victoria. Fábrica de cerillos. Calle del oratorio N° 33*, 1875.
- Fig. 3 Alfred Leete, *Tu país te necesita*, 1914.
- Fig. 4 Montgomery Flagg, *Yo te quiero para el ejército de EU*, 1917.
- Fig. 5 Dmitry Moor, *¿Tú te has enrolado como voluntario al Ejército Rojo?*, 1920.
- Fig. 6 Julius Ussy Engelhard, *Tú también te debes enlistar*, 1919.
- Fig. 8 Jules Abel Faivre, *On les aura!*, 1916.
- Fig. 9 Howard Chandler Christy, *Lucha o compra bonos*, 1917.
- Fig. 10 Käthe Kollwitz, *No más guerra!*, 1924.
- Fig. 11 Maurice Romberg, *Campaña argeliana. Suscribete. Préstamo de liberación*, 1918.
- Fig. 12 René Lelong, *República francesa. 3er préstamo nacional de defensa*, 1918.
- Fig. 13 Kukryniksy, *¡Mátenlo!*, 1942.
- Fig. 14 Nikolai Denisovskii, *Victory*, 1945.
- Fig. 15 Phil von Phul, *Salvage Scrap*, 1941.
- Fig. 16 Saul Tepper, *I'll give 'em hell! You give me the stuff!*, 1942.
- Fig. 17 Autor no identificado, *Victoria. Para el nuevo orden social, para la civilización*, década de 1940
- Fig. 18 Autor no identificado, *Be prepared. Don't be negligent just because you won*, 1932-1945.
- Fig. 19 Philip Zec, *Mujeres de Inglaterra, vengan a las fábricas*, 1941.
- Fig. 20 Irakly Toidze, *La madrepatria llama*, 1941.
- Fig. 21 Stu L. Savage, *Nurses are needed now!*, 1944.
- Fig. 22 Autor no identificado, *Mujer Mexicana ¡La Patria te necesita!*, década de 1940.
- Fig. 23

- Autor no identificado, *No estamos solos*, década de 1940.
- Fig. 24 Autor no identificado, *Americanos, todos luchamos por la victoria*, década de 1940.
- Fig. 25 Autor no identificado, *Unidad*, década de 1940.
- Fig. 26 Autor no identificado, *También así se lucha por la Patria*, década de 1940.
- Fig. 27 Autor no identificado, *México por la libertad*, década de 1940.
- Fig. 28 Autor no identificado, *La libertad no naufraga*, década de 1940.
- Fig. 29 Autor no identificado, *En sus puestos*, década de 1940.
- Fig. 30 Fortunato Depero, *Cartel publicitario para máscaras de gas*, 1938-1939.
- Fig. 31 El Lissitzky, *Golpeen a los blancos con la cuña roja*, 1920.
- Fig. 32 Dimitri Stajievich Moor, *¡Wrangel se acerca! El Barón ladrón quiere aprovecharse de nuestros granos, carbón y petróleo. ¡No dejemos que el enemigo nos ahorque de hambre! ¡Lo que fue producido con nuestra sangre, será defendido con nuestra sangre!*, ca. 1920.
- Fig. 33 Varvara Stepanova, *Refuerza a nuestra defensa con todo lo que tengas!*, 1930.
- Fig. 34 Rodchenko y Mayakovsky, *Cartel para Gosizdat*, 1924.
- Fig. 35 José Guadalupe Posada, *Calaveras del montón*, 1910.
- Fig.36 Autor no identificado, Cartel del periódico El Machete. Colección Centro de Estudios del Movimiento Obrero Socialista
- Fig. 37 Isidro Ocampo, *El fascismo*, 1938.
- Fig. 38 Luis Arenal, *Carlos Marx. Gran mitin*. Cartel para la LEAR. CEMOS.
- Fig. 39 Autor no identificado, *Portada de la revista Frente a Frente*, núm. 7, MECM, 1939.
- Fig. 40 Aurora Reyes. *Cartel hecho en el Taller-escuela de Artes Plásticas*, 1935.
- Fig. 41 Aurora Reyes. *Cartel hecho en el Taller-escuela de Artes Plásticas*, 1935.
- Fig. 42 Salvador Pruneda, Portada del suplemento “El Nacional Dominical” del periódico *El Nacional*, 1934.
- Fig. 43 Fermín Revueltas, *Primera plana del periódico El Nacional*, 1931.
- Fig. 44 Ateliere Populaire, *Todos somos judios y alemanes*, 1968.

- Fig. 45
Ateliere Populaire, *La lucha continua*, 1968.
- Fig. 46
Ateliere Populaire, *Poder popular*, 1968.
- Fig. 47
Ateliere Populaire, *La belleza está en la calle*, 1968.
- Fig. 48
Ateliere Populaire, 1968.
- Fig. 49
Ateliere Populaire, *Nosotros somos el poder*, 1968.
- Fig. 50
Ateliere Populaire, 1968.
- Fig. 51
Ateliere Populaire, *¡El desorden es él!*, 1968.
- Fig. 52
Autor no identificado, *Ni represión ni derrota. Firmes*, 1968.
- Fig. 53
Autor no identificado, *Movimiento estudiantil C.N.H.*, 1968.
- Fig. 54
Autor no identificado, *Libertad presos políticos*. 1968.
- Fig. 55
Autor no identificado, *México 68*, 1968.
- Fig. 56
Autor no identificado, *El diálogo debe ser público*, 1968.
- Fig. 57
Autor no identificado, *Donde hay mucha hay sacrificios*, 1968.
- Fig. 58
Autor no identificado, *Paloma de la paz*, 1968.
- Fig. 59
Autor no identificado, *Fuera ejército de las escuelas*, 1968.
- Fig. 60
Jim Fitzpatrick, *Retrato del Che Guevara*, 1967.
- Fig. 61
Richard Avedon, *George Harrison*, 1967.
- Fig. 62
Stanley Mouse, *Sangre, sudor y lagrimas*, 1968.
- Fig. 63
Lorraine Schneider, *La guerra no es sana*, 1966.
- Fig. 64
Mari Trapper, *¡Hallelujah, la pastilla!*, 1967.
- Fig. 65
Red Women's Workshop, *So long as women are not free the people are not free*, 1978.
- Fig. 66
Red Women's Workshop, *El espíritu lesbiano es una belleza dentro de cada mujer*, 1976.
- Fig. 67

Rini Templeton, *1975 año de la mujer: Viva la Alianza Obrera Campesina Estudiantil*, 1975.

Fig. 68

Autor no identificado, *Amnistía general. Cartel para la presentación de los desaparecidos políticos*, 1978.

Fig. 69

Melecio Galván, *Zapata*, 1978.

Fig. 70

Grupo 65, *Los Inmigrantes*, 1971.

Fig. 71

Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, exposición *Arte Luchas Populares en México*, 1979.

Fig. 72

Autor no identificado, *Por los compañeros caídos no un minuto de silencio sino toda una vida de lucha...*, 1973-1974.

Fig. 73

Fernando Rodríguez, *Haití*, 1981.

Fig. 74

Domi/ Colectivo Callejero, *Solo la rabia ilumina a los madrugados*, 1988.

Fig. 75

Comité Manos fuera de Nicaragua, *No pasaran. Homenaje a Sandino*, 1984.

Fig. 76

Miguel Ángel Guzmán y Nicolás Severino, *Cartel para el PCM*, 1979.

Fig. 77.

Jorge Pérez Vega, *Unión de vecinos y damnificados 19 de septiembre*, 1985, 1985.

Fig. 78.

Autor no identificado, *¡Yanqui opresor, fuera del Salvador!*, 1981, Archivo de Arnulfo Aquino Casas.

Fig. 79

Asamblea Obrera Campesina y Popular. PIAR, *II Paro Cívico Nacional*, 1984.

Fig. 80.

Imprenta Madero, *Lucha democrática y el socialismo vs La injusticia y la intervención imperialista*, 1985.

Fig. 81

Raúl Cabello, *Juchitán*, 1983.

Fig. 82

Taller de Gráfica Monumental, *1o de mayo 1886-1986*, 1986.

Fig. 83

Autor no identificado, *Gran marcha de los damnificados*, 1986.

Fig. 84

Eduardo Juárez, *Taller Popular de Comunicación Gráfica/TPCG, Jornada político-cultural de día de muertos "Para los que quedaron vivos"*, 1985.

Fig. 85.

Rosio Mireles, Daniel de la Luna y David Rojas, *Chiapas es México*, década de 1990.

Fig. 86.

- José M. Morelos, *Para vivir morimos*, 1994.
- Fig. 87.
Autor no identificado, *12 de Octubre de 1992*, 1992.
- Fig. 88
Avelino sordo, *No se hagan bolas...Zapata vive*, década de 1990.
- Fig. 89
Renato Aranda, *Tolerante/Intolerante*, 1998.
- Fig. 90
Carlos Gayou, *Protesta contra la matanza de Acteal*, 1997.
- Fig. 91
Patricia Hordoñez, *Acteal. Tierra de sangre*, 1997.
- Fig. 92
Rafael López Castro, *Acteal*, 1998.
- Fig. 93
Eduardo Téllez, *Libertad de pensamiento y expresión*, 1998.
- Fig. 94
Ruth Ramírez, *Cartel para la convocatoria Intolerancia*, 1997.
- Fig. 95
Ruth Ramírez, *Cartel para la convocatoria Cuba libre de bloqueos*, 1997.
- Fig. 96
Renato Aranda, *Amor y respeto a la vida animal*, 1999.
- Fig. 97
Renato Aranda, *Calentamiento Global*, 1999.
- Fig. 98
Eduardo Barrera, *Comité 1968-1998, Por las libertades Democráticas*, 1998.
- Fig. 99
Carlos Gayou, *Por las libertades democráticas*, 1998.
- Fig. 100
Eric Olivares, *¡Agua para la humanidad!*, década de 1990.
- Fig. 101.
Leonel S., *Dignidad rebelde, identidad nacional*, 2001.
- Fig. 102.
Alejandro Magallanes, *EZLN para todos*, 2004.
- Fig. 103.
Alejandro M., *Ciudad Juárez 300 mujeres muertas*, 2002.
- Fig. 104
Autor no identificado, *Presidente del fraude*, 2006.
- Fig. 105
Autor no identificado, *Carteles de la marcha #Yosoy132 en CDMX*, 2012.
- Fig. 106.
Autor no identificado, *Carteles de la marcha por la paz en CDMX*, 2011.
- Fig. 107.
Autor no identificado, *Virgen de las barrikadas*, 2006.
- Fig. 108.
Andrés Mario Ramírez, *No a la guerra*, 2003.
- Fig. 109.
Margarita Sada, *Las mujeres con la dignidad rebelde*, 2008.

- Fig. 110.
Obed Mesa, *Ni una más*, 2002.
- Fig. 111.
Autor no identificado, *Por una educación popular en la UAP*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes
- Fig. 112.
Autor no identificado, *El derecho de los Universitarios, común a todos los ciudadanos, de participar en la vida política y de actuar en apoyo de los movimientos populares que buscan la transformación y el progreso de la sociedad*, Década de 1970. Archivo Marco Antonio Durán.
- Fig. 113.
Autor no identificado, *Lucha por subsidio UAP*, Década de 1980. Archivo Histórico Universitario. Colección Vida Universitaria.
- Fig. 114.
Autor no identificado, *Huelga Universitaria Es Lucha General. Apóyala*, 1979. Archivo Histórico Universitario. Colección Vida Universitaria. Foto: Esperanza Balderas
- Fig. 115.
Autor no identificado/Aprobado por Difusión cultural de la UAP, *Por la unidad de los estudiantes*, 1984. Archivo Histórico Universitario. Colección Carteles de la UAP (culturales y académicos).
- Fig. 116.
Autor no identificado, *Mitin. Aumento de subsidio a la UAP*, 1973. Archivo Jorge Pérez Vega
- Fig. 117.
Autor no identificado, *Por una universidad democrática, crítica y popular (proposición para un programa de reforma universitaria)*, 1975. Publicado en cuaderno para impulsar la Reforma Universitaria
- Fig. 118.
Escuela Popular de Arte/ UAP, *UAP-UAG Jornada de solidaridad contra las agresiones a las universidades*, ca. 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino.
- Fig. 119.
Escuela Popular de Arte/ UAP, *Por una educación comprometida con la liberación*, ca. 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino.
- Fig. 120.
Autor no identificado, *No existe educación sin sociedad humana y no existe hombre fuera de ella*, Década de 1970. Archivo Marco Antonio Durán.
- Fig. 121.
Abraham Quiroz. Cuadro no. 17. *Demandas, motivos y logros del movimiento estudiantil*. En *La luchas políticas en Puebla*, periodo 1961-1981. Páginas 191-192.
- Fig. 122.

Abraham Quiroz. Cuadro no. 18. *Demandas y actores del movimiento popular poblano 1961-1981*. En *La luchas políticas en Puebla, periodo 1961-1981*. Páginas 205-208.

Fig. 123.

Escuela Popular De Arte/UAP. *Gobierno Colectivo*, noviembre de 1973. Archivo Jorge Pérez Vega

Fig. 124.

Autor no identificado/#YoSoy132 Puebla. *Tercera asamblea #Yo soy 132 Puebla*, Agosto 2012. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)

Fig. 125.

Autor no identificado/Festival mujeres de colores. *2º Festival Mujeres de colores*, Marzo 2011.

Fig. 126.

Autor no identificado/Frente Rockero, *Volante para tocada*. Década de 1990.

Fig. 127.

Autor no identificado/Marcha de las Putas Puebla. *Marcha de las Putas Puebla*. 2016. Foto: Marcha de las Putas Puebla (Facebook)

Fig. 128.

Autor no identificado/Frente Rockero. *¡Unamos nuestros gritos!* Principios de la década de 1990. Foto: Puebla. Frente Rockero (Facebook)

Fig. 129.

Spencer Moya. *Por qué luchan las mujeres*. 1978. Archivo Histórico Universitario. Colección: Carteles de la UAP (culturales y académicos)

Fig. 130.

Autor no identificado/#YoSoy132 Puebla. *Mega marcha 7 de Julio. Mitin cultural*, Julio 2012. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)

Fig. 131.

Autor no identificado/El Taller AC. *24 de Abril. Movilización nacional contra las violencias machistas. #Vivasnosqueremos*. Abril 2016. Foto: El Taller AC (Facebook)

Fig. 132.

Autor no identificado. *1º Primer encuentro sindical sobre la condición de la mujer*. 1980. Archivo Histórico Universitario. Colección: Carteles de la UAP (culturales y académicos)

Fig. 133.

Autor no identificado. *Protesta. Es tu derecho pero también tu obligación*. 2020. Megamarcha Universitaria. Foto: UPress UPAEP

Fig. 134.

Autor no identificado/ #YoSoy132. *¡Nuestros sueños no caben en sus urnas!* Julio 2012. Marcha Ocupa televisa. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)

Fig. 135.

Autor no identificado/ #YoSoy132. *¡Estado Machista! ¡Que nos asesinas! A los estudiantes, las mujeres y las maricas. ¡Los estudiantes también somos maricas!* 2014. Marcha por Ayotzinapa. Foto: Aranzazú Ayala Martínez (Vimeo)

Fig. 136.

Autor no identificado. *¡Gracias! Yo creo en esta juventud que lucha por la paz.* 2020. Megamarcha Universitaria. Foto: UPress UPAEP

Fig. 137.

Escuela Popular de Arte/ UAP, *Adelante Chile UAP 73*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino

Fig. 138.

Escuela Popular de Arte/ UAP, *Mao*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino.

Fig. 139.

Autor no identificado, *¿Dónde está Sarai?* Marzo 2025. 8M. Foto: Alejandro Cortés

Fig. 140.

Escuela Popular de Arte/ UAP. *Diciembre-20-72. Diciembre-20-73*, 1973. Archivo Arnulfo Aquino

Fig. 141.

Autor no identificado/#YoSoy132, #TodosSomosAyotzinapa #TodosSomosChalchihuapan. *Movilización*. Octubre 2014. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)

Fig. 142.

Autor no identificado. *Justicia para Carlos*. Octubre 2014. Foto: Twitter (@carjaz_flosan)

Fig. 144.

Autor no identificado. *Puebla a la hora del crimen político, La Cultura en México, suplemento del periódico Siempre N°549 (Portada)*, 16 de agosto 1972. Archivo Jorge Pérez Vega

Fig. 145.

Autor no identificado. *Mara Fernanda Catilla Miranda. 8 septiembre 2017*, 2017. Foto: Juan Carlos Sánchez

Fig. 146.

Escuela Popular de Arte/ UAP. *La muerte de Guillermo Ramírez es muestra de la represión capitalista*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino

Fig. 147.

Escuela Popular de Arte/ UAP. *La revolución comunista es la ruptura más radical*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino

Fig. 148.

Escuela Popular de Arte/ UAP. *¡Hasta la victoria siempre!*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino

Fig. 149.

Escuela Popular de Arte/ UAP. *Por los compañeros caídos*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino

- Fig. 150.
Escuela Popular de Arte/ UAP. *Por una fuerza revolucionaria*, 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino
- Fig. 151.
Autor no identificado. *Ximena, Javier y José Antonio. #NiUnaBataMenos. Justicia*, 2020.
Foto: La Jornada de Oriente
- Fig. 152.
Autor no identificado. *Niño Jose Luis Asesinado con una bala de goma en Chalchihuapan, Puebla. ¡Moreno Valle Asesino!* 2014. Foto: La Jornada de Oriente
- Fig. 153.
Autor no identificado. *1er Aniversario. Movimiento Popular Universitario Octubre 13-30 1964. 1965*. Archivo Histórico Universitario. Colección: Carteles Movimientos Estudiantiles
- Fig. 154.
Autor no identificado/#YoSoy132Puebla. *El color de la sangre jamás se olvida*. Diciembre 2012. Foto: #YoSoy132-Puebla (Facebook)
- Fig. 155.
Autor no identificado. *Moreno Valle ¡Asesino!No a la ley bala. Un niño la víctima*. Octubre 2014. Foto: Agencia SubVersiones (Yputube)
- Fig. 156.
Difusión Cultural/UAP. *Las puertas de la cárcel están abiertas para los combatientes*. 1972. Archivo Arnulfo Aquino
- Fig. 157.
Normales Rurales/ Frente Nacional de Lucha por el Socialismo/Frente de Colonos Urbano Popular 8 de Junio. *Las puertas de la cárcel están abiertas para los combatientes*. 2014.
Foto: e-Consulta
- Fig. 158.
Autor no identificado. *Ley Bala: ¡Muerte A derechos humanos!* 2014. Foto: Lado B
- Fig. 159.
Escuela Popular de Arte/UAP. *10 de Junio. Festival Popular*, 1973. Archivo Arnulfo Aquino
- Fig. 160.
Escuela Popular de Arte/UAP, *Tiremos a matar! Norberto Suárez Lara, Alfonso Calderón Moreno, Enrique González Romano, Víctor Manuel Medina*. 1973–1974. Archivo Marco Antonio Durán
- Fig. 161.
Escuela Popular de Arte/UAP, *1° de mayo 73. Victor Manuel Medina. Enrique González Román, Alfonso Calderón Moreno. Norberto Suárez Lara*, 1973–1974. Archivo Arnulfo Aquino

- Fig. 162.
Escuela Popular de Arte/UAP, *México 68. Octubre 2 UAP 73*, 1973. Archivo Marco Antonio Durán
- Fig. 163.
Escuela Popular de Arte/UAP, *1º de mayo 73. UAP 75*. 1975. Archivo Marco Antonio Durán
- Fig. 164.
Escuela Popular de Arte/UAP, *Pinches gorilas. Fuera de Latinoamérica*. 1973-1974. Archivo Arnulfo Aquino.
- Fig. 165.
Autor no identificado/#YoSoy132, *8va Asamblea Estatal #YoSoy132 Puebla*, 2013. Foto: /#YoSoy132-Puebla (Facebook)
- Fig. 166.
Autor no identificado/#YoSoy132, *Asamblea #YouSoy132 Arquitectura*, 2012. Foto: Arquitectura 132 BUAP (Facebook)
- Fig. 167.
Autor no identificado/Preparatoria Diurna, *Si me buscan para lo del subsidio a la UAP ¡No estoy!*, 1980. Archivo Histórico Universitario. Colección Vida Universitaria
- Fig. 168.
Autor no identificado/#YoSoy132, *Sufragio efectivo, no copetón*. Julio 2012. Foto: /#YoSoy132-Puebla (Facebook)
- Fig. 169. Autor no identificado/#YoSoy132, *Detrás del copetón... está el pinche pelón*. Julio 2012. Foto: /#YoSoy132-Puebla (Facebook)
- Fig. 170.
Autor no identificado, *Visite Puebla*, 1973. Archivo Arnulfo Aquino.
- Fig. 171.
Autor no identificado, *En la cárcel. Marín, ya eres materia defectuosa*, 2006. Foto: Rafael García Otero
- Fig. 172.
Autor no identificado, *¿Ya se casaron de mi cansancio?*, noviembre 2014. Foto: Frente Nacional de Lucha por el Socialismo (Youtube)

Bibliografía

- Ackerman, John M. “El Fraude de 2012 y el fin del PRI” en *La Jornada*, 17 de agosto de 2020. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/noticia/2020/08/17/politica/el-fraude-de-2012-y-el-fin-del-pri-john-m-ackerman-7770>
- Aguilar Ochoa, Arturo. “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 90, México, UNAM, 2007, pp. 65-100.
- Andrade Guevara, Víctor Manuel. “El 68 Global: Revolución y Contracultura” en *Cilvajes*, Xalapa, Universidad Veracruzana, núm. 10, 2018, pp. 1-20.
- Amador, Julio. “Las raíces míticas del pensamiento político de Karl Marx” en *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, UNAM, núm. 181, 2015, pp. 63-91.
- Apolinar Navarro, Adriana, Aguilar Balderas, Lidia y Moreno Velador, Humberto. “Protestas feministas en ciudad de México y Puebla. Entre la legitimidad y Octavio la crítica social” en *Revista Pares*, RED Académica Pares, núm. 1, 2022, pp.63-93.
- Barreiro, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*, 45° ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Barnicoat, John. *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, 5ª ed., versión castellana de Justo G. Beramendi, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2000.
- Bartra, A. “Rejuvenecer la protesta. Los movimientos sociales van a la escuela” en *Argumentos*, México, UAM-Xochimilco, núm. 74, 2014, pp. 15-44.
- Bilbao Salsidua, Mikel. *El cartel: del sentido práctico al objeto artístico*, Bilbao, Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015. Recuperado de: <https://bilbaomuseoa.eus/publications/el-cartel-del-sentido-practico-al-objeto-artistico/>
- Blanco, Manuel. *El movimiento obrero a través de la fotografía (1839–1941)*, España, 2011, Tesis, Máster en Comunicación y Cultura, Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación.
- Bolívar, Adriana. *La lectura del discurso político. Lingüística e interdisciplinariedad: Desafíos del nuevo milenio*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso de la UCV, 2002.
- Brecht, Bertolt. *Poemas y canciones*, Vers. de Jesús López Pacheco. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Cárdenas Neiora, Camila. *Discurso de protesta y redes sociales: un análisis de las prácticas discursivas activistas producidas en la comunidad de Facebook Universitario Informado durante las movilizaciones estudiantiles en Chile*. España, 2018, Tesis.

Doctorado en Traducción y Ciencias del Lenguaje, Universidad Pompeu Fabra,
Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje,

Carvajal González, Helena. “San Jorge” en *Universidad Complutense de Madrid*.
Recuperado de: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/san-jorge>

Cadrazco Saavedra, María Isabel y Pinzón Flórez, Alexander. *Desarrollo de la protesta social en el mundo y su impacto a nivel nacional: un análisis desde el caso colombiano*, Universidad La Gran Colombia, 2022. Recuperado de: <https://repository.ugc.edu.co/handle/11396/7430>

Carmona Dávila, Doralicia. “Surge la Confederación Nacional Campesina CNC” en *Memoria Política de México*. Recuperado de: <https://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/8/28081938.html>

Carrizosa, Paula. “Frente Rockero 25 años después, documental que reúne la memoria de sus protagonistas” en *La Jornada de Oriente*. 13 de Julio de 2017. Recuperado de: <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/frente-rockero-25-anos-despues-documental-reune-la-memoria-protagonistas/>

Centro de derechos humanos Miguel Agustín Pro Juárez, “Ayotzinapa” en Centro Prodh. Recuperado de: <https://centroprodh.org.mx/casos-3/ayotzinapa/>

Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos, “Marcha por la desaparición Forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa” en *CIPDH*. Recuperado de: <https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/lugar-de-memoria/ayotzinapa/#:~:text=El%209%20de%20octubre%20de,%2C%20vivos%20los%20queremos!%E2%80%9D>

Checa Richards, Karen Griselda. *México en la segunda guerra mundial: De la neutralidad al estado de guerra*, Programa de jóvenes investigadores, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2022. Recuperado de: https://www.inehrm.gob.mx/es/inehrm/Expediente_La_participacion_de_Mexico_en_la_Segunda_Guerra_Mundial?fbclid=IwAR24yrShh6a2boTXeEEDmjmE_WE169LL0nMXMKhgSAFoHId4vs8IE-vldvg

Comisión de la verdad, “La revolución cubana” en *Comisión de la verdad*. Recuperado de: <https://www.comisiondelaverdad.co/la-revolucion-cubana>

CNDH, “Surge la Confederación Nacional Campesina (CNC)” en *CNDH México*. Recuperado de: <https://www.cndh.org.mx/noticia/surge-la-confederacion-nacional-campesina-cnc#:~:text=El%2028%20de%20agosto%20de,defensa%20de%20sus%20derechos%20laborales>

CNDH, “Muere Camilo Cienfuegos, revolucionario cubano” en *CNDH México*. Recuperado de: <https://www.cndh.org.mx/noticia/muere-camilo-cienfuegos-revolucionario-cubano-0>

- De la Plaza Escudero, Lorenzo. coord., *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*, 1ª ed., Cátedra, Madrid, 2018.
- Delgado Quintero, Andrea. “Las olas feministas y su histórica aportación en el reconocimiento de los derechos de las mujeres” en *AKADEMIA. Revista Internacional & Comparada de Derechos Humanos*, México, núm. 2, julio-octubre, 2022, pp. 187-216.
- Diani, Mario. “The Concept of Social Movement”. *The Sociological Review*, Gran Bretaña, núm. 1, 1992, pp. 1–25.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Trad. de Mariana Miracle, Barcelona: Paidós Iberoamérica, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo y Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Esparza Soriano, Antonio. “Nuestra Institución fue fundada en 1587” en *Tiempo Universitario. Gaceta Histórica de la BUAP*, México, BUAP, núm. 4, 2000.
- Fernández Poncela, Ana María. “Chivos, ovejas y patitos: La animalización de la diferencia” en *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, México, UNAM, núm. 35, 2023, pp. 1-32.
- Fernández, Paloma. “La expansión del movimiento feminista en Puebla” en *Manatí*, 2 de noviembre de 2020. Recuperado de: <https://manati.mx/2020/11/02/expansion-movimiento-feminista-puebla/>
- Figuroa Ibarra, Carlos. “Dictaduras, Tortura Y Terror En América Latina”, en *Bajo el Volcán*, México, núm. 3, 2001, pp. 53-6.
- Flores, Ana. “Esta es la historia de la Marcha de las Putas” en *Homosensual*. 15 de octubre de 2021. Recuperado de: <https://www.homosensual.com/lgbt/activismo/esta-es-la-historia-de-la-marcha-de-las-putas/>
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*, Trad. de Alberto Gonzáles Troyano, Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- Freud, Sigmund. *Obra completa*. Vol. 21, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1985.
- Fuentes, Mario J. “Un día 1º de mayo Gonzalo Bautista O’Farril mandó a golpear y encarcelar a estudiantes de la UAP” en *Revista Manera con... fin*. 29 de abril de 2021. Recuperado de: <https://revistamanera.wordpress.com/2021/05/01/un-dia-1-de-mayo-gonzalo-bautista-ofarril-mando-a-golpear-y-encarcelar-a-estudiantes-de-la-uap/>

- Gantús, Fausta. *La caricatura como expresión de protesta y descontento político, 1876-1888*, 2002, Tesis, Doctorado en Historia, Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Gatica Krug, Nora. “Movimiento estudiantil popular de Puebla en 1964” en *Tiempo Universitario. Gaceta histórica de la BUAP*, núm. 17, 1999.
- Gilly, Adolfo. “1968: La ruptura de los bordes” en Cháves MacGregor, Helena, *et al.*, 68+50, México, MUAC-UNAM/ RM, 2018.
- Ginzburg, Carlo. “Tu país te necesita: un estudio de caso sobre iconografía política” en *Prohistoria, Argentina*, núm. 7, 2003, 11-36. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1419284.pdf>
- Glockner, Fritz. *Voces en rebelión. Puebla 1964*, 1ª ed., Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2021.
- González, Sara. “Caso Ayotzinapa: diez años en busca de verdad y justicia para los 43 desaparecidos” en *El País*. 25 de septiembre de 2024. Recuperado de: <https://elpais.com/mexico/2024-09-26/caso-ayotzinapa-diez-anos-en-busca-de-verdad-y-justicia-para-los-43-desaparecidos.html>
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo. *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*, Londres: Bloomsbury Academy, 2001.
- Halliday, Michael. *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Hayes, J. H. Carlton. *El nacionalismo. Una religión*, Trad. de M. Luisa L. de Del Real, 1ª ed. en español, México: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1966.
- Hernández Ángeles, Rafael. *A 100 años de Lucha Popular. Partido Comunista Mexicano. Historia Gráfica 1919-1985*, 1ª ed., Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2020.
- Hernández M. y Gómez E. “Manifestación masiva de estudiantes en Puebla; exigen seguridad” en *La Jornada*. 6 de marzo de 2020. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2020/03/06/estados/024n1est>
- Ibero, “A 10 años del origen del #YoSoy132 en la IBERO, su legado sigue vigente” en *Ibero*. 9 de mayo de 2022. Recuperado de: <https://ibero.mx/prensa/10-anos-del-origen-del-yosoy132-en-la-ibero-su-legado-sigue-vigente>
- Jaimes, Yolanda. “Estudiantes poblanos forman el Comité Interuniversitario de Puebla” en *UPRESS*. 1 de diciembre de 2022. Recuperado de: <https://upress.mx/secciones/vida-universitaria/9998-estudiantes-poblanos-forman-el-comite-interuniversitario-de-puebla%C2%A0>

- Juárez, Garduño, José Eduardo. *La gráfica monumental. El taller*, México, 2010, Tesis, Licenciatura en Artes Visuales, UNAM, Escuela de Artes Plásticas.
- Jung, Carl Gustav. *El Hombre y sus símbolos*, 1ª ed., Trad. Miguel Murmis, Barcelona, 1997. Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. 1ª ed., Trad. de Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert, Buenos Aires, Del Estante Editorial, 2005.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e Inconsciente colectivo*, 1ª ed., Trad. Luis Escolar Bareño, Barcelona, 1997.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*, 3ª ed., Rev. con la colaboración del autor y de Juan David Nasio; Trad. Tomás Segovia, Armando Suárez. México D.F: Siglo XXI, 2009.
- López, Rafael. “El día que Alemania atacó a México en la Segunda Guerra Mundial” en *Gaceta UNAM*, México, 12 de mayo, 2020. Recuperado de: <https://www.gaceta.unam.mx/a-72-anos-del-ataque-al-buque-potrero-del-llano/>
- López Cuenca, Alberto y Márquez Carrillo, Jesús. “Entre la revolución y la institución. La Escuela Popular de Arte en Puebla, 1973-1974” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 66, México, UNAM, julio-diciembre, 2023, pp. 183-211.
- Martínez Martínez, María Cristina. *Cartel en México: su historia*, México, 2002, Tesis, Licenciatura en Diseño Gráfico, UNAM, Escuela de Artes Plásticas.
- Márquez Carrillo, Jesús y Diéguez Delgadillo, Paz. “Política, Universidad y Sociedad en Puebla, El ascenso del Partido Comunista Mexicano en la UAP 1970-1972” en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, núm. 8, Colombia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2008, pp. 111-130.
- Márquez Carrillo, Jesús. “La Reforma Universitaria que inició en 1961 permitió la modernización de la Universidad” en *Boletines BUAP*, México, 19 de abril, 2021. Recuperado de: <https://www.boletin.buap.mx/node/1975>
- Márquez Carrillo, Jesús. “La Reforma Universitaria logró modernización”, *El Sol de Puebla*, México, 20 de abril de 2021. Recuperado de: <https://oem.com.mx/elsoldepuebla/local/la-reforma-universitaria-que-inicio-en-1961-permitio-la-modernizacion-de-la-universidad-buap-puebla-19501350>
- Mansilla Gonzáles, Eréndida Cristina. “Giovanni Tiepolo y Jules Chéret. De lo dicino a lo mundano” en *Zincografía-Pensamiento*, núm. 9, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, enero-junio, 2021, pp. 24-38.
- Meggs, Philip y W. Purvis, Alston. *Historia del diseño gráfico*, 4ª ed., Barcelona, RM VERLAG, 2009.
- Memórica, “Se crea el Consejo Nacional de Huelga como parte del movimiento estudiantil de 1968” en *Memórica. México haz memoria*. Recuperado de:

<https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Temas?ctId=3&cId=MzBiOWU1NmEtNWUwZC00NjQ2LWJlZDIhZmQzY2I4OTM4ZTg0&cd=false#inicio>

Memórica, “Paloma de la paz atravesada por una bayoneta” en *Memórica. México haz memoria*. Recuperado de:

https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Paloma_de_la_paz_atravesada_por_una_bayoneta

Memórica, ““Sufragio efectivo, no reelección”: consigna de la Revolución hasta nuestros días” en *Memórica. México haz memoria*. Recuperado de: <https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/temas?ctId=3&cId=ZmY1MWY0MDUwNGZhNGU2ZDliOTc2NzJjNDNlNmQyNmY=&cd=true>

Memoria Chilena, “Salvador Allende Gossens” en *Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado de: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-799.html>

Méndiz Noguero, Alonso. “Diferencias conceptuales entre publicidad y propaganda: una aproximación etimológica”, *Questiones Publicitarias*, núm. 12, 2007, pp. 43-61. Universidad Autónoma de Barcelona.

Morgan, R. Activismo. *Protesta en el certamen de Miss América en Atlantic City, 1968*, en Robin Morgan. Consultado en: <https://www.robinmorgan.net/activism/>

Parcerisa Ledesama Adriana. “Constructivismo y comunismo de la mano de El Lissitzky”, Ensayo para curso de las Vanguardias, Licenciatura, Valparaíso, Septiembre 2018.

Pilatowsky Goñi, Priscila y Cabranes, Amaia. “Militancias gráficas: carteles y solidaridad transnacional entre Francia y América Latina 1970-1980”, *Secuencia*, Núm. 108, México, Instituto Mora, septiembre-diciembre, 2020, pp. 1-44.

Pérez Hernández, Tamara Elena. *La Revolución gráfica de El Lissitzky: de la abstracción figurativa al arte massmediático*, Universidad de Puerto Rico, 2014.

Politicamx1, “¡ASESINO, FUERA! Reclaman Atenco A Peña Nieto En La Ibero”, en <https://youtu.be/DSEmgX296Qo> (último acceso: 15 de abril de 2025)

Portilla Benítez, Yubar Deibi. “El poder del diseño y activismo en la sociedad a través de la historia”, *Memoras de las 9º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Argentina, Facultad de Bellas Artes y Facultad Nacional de la Plata, 2019.

Plante, Isabel. Afiches del Mayo Francés. “Gráfica, autoría y alteridad sudamericana en 1968” en *Revista del Programa de Posgrado en Arte de la Universidad de Brasilia*, Brasilia, 2016.

Poniatowska, Elena. “La COCEI” en *La Jornada*, México, 3 de junio, 2007. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2007/06/03/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>

- Programa Universitario de estudios sobre democracia, justicia y sociedad (UNAM), “Mao Zedong” en *Árbol de la democracia*. Recuperado de: <https://arboldelademocracia.cuaieed.unam.mx/autor/mao-zedong/>
- Programa Universitario de estudios sobre democracia, justicia y sociedad (UNAM), “Paulo Freire” en *Árbol de la democracia*. Recuperado de: <https://arboldelademocracia.cuaieed.unam.mx/autor/paulo-freire/>
- Quiroz Palacios, Abraham. *Las luchas políticas en Puebla, periodo 1961-1981*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla, 2006.
- Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. 1ª ed., Trad. de Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert, Buenos Aires, Del Estante Editorial, 2006.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. 1ª ed., Trad. de Mónica Pradó, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.
- Ramón Rodríguez, Moisés. “A 25 años de desaparecido reivindican al Frente Rockero” en *Milenio*, México, 4 de marzo, 2018. Recuperado de: <https://www.milenio.com/estados/25-anos-desaparecido-reivindican-frente-rockero>
- Romero, Eduardo. “Asesinato de estudiantes en Huejotzingo en película” en *El Sol de Puebla*. 12 de marzo de 2024. Recuperado de: <https://oem.com.mx/elsoldepuebla/gossip/asesinato-de-estudiantes-en-huejotzingo-en-pelicula-13421665>
- Rosas López, María de Lourdes *et al.* “La inseguridad como detonante de acción colectiva de los estudiantes en Puebla” en *A&H. Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 15, México: Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2022, pp. 144-168.
- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos*. México: Ediciones Era, 2000.
- Tarrow, Sidney. *Power in movement. Social movements and Contentious Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Tartás Ruiz, Cristina y Guridi García, Rafael. “Cartografías De La Memoria. Aby Warburg y El Atlas Mnemosyne” en *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 21, España, 2013, pp. 226-235.
- The Archive for research in archetypal symbolism. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Trad. de Isabel Saval Pou, Pablo Ripollés Arenas y Julia Gara Lecouna Allende, Colonia: Taschen, 2021.
- Tidele, Jesica. “Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta” en *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 100, Argentina: Universidad de Palermo, 2021, pp. 27-40.

- Tirado Villegas, Gloria A. *El movimiento estudiantil de 1961. En la memoria histórica de la Universidad Autónoma de Puebla*, 1ª ed., Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.
- Tirado Villegas, Gloria A. *Halcones y palomas. Avances y reacciones en la Reforma Universitaria UAP, 1971-1973*. 1ª ed., Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2022.
- Tirado Villegas, Gloria A. “Ascenso de la izquierda y apoyo a exiliados políticos en la UAP” en *Crónica Universitaria*, México, 2020. Recuperado de: <https://cultura.buap.mx/cronicauniversitaria/ascenso-izquierdas-exiliados-politicos-buap-gloria-tirado>
- Treviño Avallenda, Carlos. “El cartel ruso y soviético de 1914 a 1939” en *Arte y Ciudad*, núm. 21, España, Universidad Complutense de Madrid, abril, 2022, pp. 133-172.
- Troconi, Giovanni. *Diseño gráfico en México. 100 años (1900-2000)*. 1ª ed., México, Artes de México, 2010.
- Tournon, Annabela. Grupo Mira. Una contra-historia de los setenta en México. Introducción, en *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México*, 1ª ed., México, Museo Amparo, 2022, pp. 21-25.
- Tournon, Annabela. Grupo Mira. Estrategias para entrar y salir del conceptualismo, en *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México*, 1ª ed., México, Museo Amparo, 2022, pp. 27-36.
- Torres-Ruiz, René. “Movimientos sociales y democracia en el México Contemporáneo”, en *Iberoforum*, núm. 26, México, Universidad Iberoamericana, 2018, pp. 190-215.
- Van Dijk, Teun A. “Análisis Crítico del Discurso”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, núm. 30, enero-junio, 2016, pp. 203-222. Universidad Austral de Chile
- Vásquez Mantecón, Álvaro. “El impacto 68 en las artes visuales” en Cháves MacGregor, Helena, *et al.*, *68+50*, México, MUAC-UNAM/ RM, 2018.
- Vásquez Mantecón, Álvaro. “Entrevista” en *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México*, 1ª ed., México, Museo Amparo, 2022, pp. 115-123.
- Vázquez Villamediana, Daniel. *El conocimiento por montaje. La supervivencia del pensamiento de Aby Warburg en la obra de Georges Didi-Huberman*, España, 2020, Tesis, Doctorado en Humanidades, Universidad Pompeu Fabra, Departamento de Humanidades.
- VV. AA, *José Guadalupe Posada: transmisor*, Cat. de exp. México, INBA, Museo Nacional de Arte, 2013. Recuperado de: <https://www.munal.gob.mx/micrositios/posada/imgs/Cuadernillo.pdf>

Williamson, Rodney. “¿A qué le llamamos discurso en una perspectiva multimodal? Los desafíos de una nueva semiótica”. *Revista ALED*, 6, 2005, 1-12.