



## CENTRO DE CULTURA CASA LAMM

---

CON RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA  
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, SEGÚN ACUERDO  
No.962173 DE FECHA 21 DE OCTUBRE DE 1996

LA GRÁFICA DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE 1968 EN MÉXICO:  
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA HISTORIA DEL ARTE.

### **T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE**

P R E S E N T A

**ERIKA CALVIÑO RAMÍREZ**

DIRECTORA:  
DRA. RITA BEATRIZ HOLMBAECK RASMUSSEN

MÉXICO, D.F. 2012



A mi madre, Dolly, por ser una columna en mi vida y estar ante todo invariablemente. Por la esperanza de cambiarlo todo.

A Mamú por el apoyo inconmensurable de siempre y el ejemplo de la perseverancia; por luchar por un mundo mejor para nosotros y porque a través de eso me enseñaste y quise hacer este trabajo.

A mi abuelo, por enseñarme de todo, a aprender y encontrar en ello un placer. Por existir y permanecer conmigo.

A Samu, por hacernos el mejor dúo. Por creer en mi, por soñar y hacer conmigo un largo y feliz camino juntos. Por lo que nos falta conocer y recorrer.

A mi papá por darme otra vista del mundo.

A mis hermanos, Iván y Andrés, y mis primos Uton y Charro, por arreglar y descomponer juntos, acompañarnos y querernos.

A mis dis, Luis y Cruci, por el sueño de crecer como ustedes, por ser incondicionales.

A mis amigos y carnales de la vida, Jon, Mario, Yuval, Sergio, Pepe, y aunque lejos, Pedro y Carlos, por compartir, por ser y estar siempre.

A mi prima Claudia, por ser mi hermana y mi cómplice siempre.

A mis tíos, Lola y Julio, por estar siempre conmigo pese a la distancia, por darme el regalo de ser su hija.

A mis hermanas Karla y Loipa, por un lazo más fuerte que miles de kilómetros.

A mi tía Carola, por regalarme tu ayuda y tu inteligencia. Por adoptarnos.

A Rita por trabajar conmigo y darme tiempo y paciencia en todo el proceso.

A Carlos, Claudia y Angélica por dedicarme su tiempo y conocimiento.

A mis maestros y compañeras de clase, por enseñarnos y aprender.

A todos los que olvidé nombrar pero que han sido parte del impulso que me permitió lograr este trabajo.



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

1. EL AÑO DE 1968: CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL.....	7
1.1 Los estudiantes del mundo	
1.2 El México estudiante	
1.3 La respuesta de los artistas	
2. EL CARTEL .....	23
2.1 Algunas consideraciones teóricas sobre el cartel	
2.2 Breve historia del cartel	
2.3 El cartel político	
3. EXPRESIÓN GRÁFICA Y MOVIMIENTO SOCIAL .....	45
3.1 Los movimientos sociales y la gráfica en México	
3.2 La confirmación de un lenguaje: la gráfica en los carteles del movimiento estudiantil del 68	
3.3 Semblanza de una colección	
4. LAS IMÁGENES DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL .....	61
4.1 Análisis de la imagen	
4.1.1 Análisis preiconográfico	
4.1.2 Análisis iconográfico e iconológico	
A) Demandas del movimiento estudiantil. Pliego petitorio	
B) Símbolos olímpicos	
CONCLUSIONES .....	83
FUENTES DE CONSULTA.....	89
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	95
ANEXO A. Cronología de eventos.....	99



## INTRODUCCIÓN

El propósito de esta investigación es recabar información que se ha generado alrededor del movimiento estudiantil de 1968 en México con la finalidad de puntualizar la importancia que tuvo la gráfica para este movimiento; un punto central será la colección formada por Arnulfo Aquino, miembro del Grupo Mira<sup>1</sup> y del movimiento estudiantil y quien en alrededor del año 2000 donó dicha colección al Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Los discursos, así como los medios de registro gráfico que fueron empleados por los estudiantes del movimiento tuvieron la intención de comunicar más directa y sintéticamente sus ideas, conformaron un lenguaje con características propias, un medio de expresión gráfico que respondió a las condiciones y necesidades tanto técnicas como comunicativas que requería un movimiento dirigido a las masas, por lo que es de interés para esta investigación.

Por lo antes dicho, cabe destacar la importancia que tiene el crear un cuerpo informativo alrededor de éste material, con la finalidad de promover el acercamiento al acervo y hacerlo más accesible al público.

El trabajo con esta colección pretende también alcanzar un análisis de las obras que se refiera a su carácter comunicativo, al haber generado una obra concebida para difundir ideas y demandas concretas del movimiento estudiantil dentro de un campo específico como fueron las escuelas, manifestaciones y espacios públicos en general, pues los medios masivos de comunicación no lo hacían.

---

<sup>1</sup> Si bien apareció en 1977, el *Grupo Mira* en realidad se agrupó en 1965, en un taller de la Escuela de San Carlos conformando lo que se llamaba *Grupo 65*. Al terminar la carrera todos los miembros se dispersaron y volvieron a trabajar juntos nueve años después como fundadores del Grupo Mira. Los principales integrantes fueron Jorge Pérez Vega, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Salvador Paleo, Saúl Martínez, Melecio Galván, Rebeca Hidalgo y Arnulfo Aquino.

Esta investigación propone un acercamiento a la obra de arte no como un objeto de contemplación aislado, sino como aquel que desempeña un papel importante al integrarse a la sociedad y juega un papel funcional en ella; entender el valor de la creación artística al representar una aportación a la sociedad dentro de la cual fue concebida, no la obra que se aísla en un recinto, sino aquella que invade los espacios diariamente transitados por todos.

Así, uno de los principales propósitos de este trabajo es acopiar información en torno a la labor plástica que se dio durante el movimiento estudiantil de 1968 en México con la finalidad de señalar la relevancia que tuvo dicho trabajo como punto de partida en la utilización de las imágenes como herramienta de propagación y comunicación de ideas a la población, así como en la conformación de un imaginario visual que se mantiene hasta el día de hoy. Cabe destacar también la importancia del trabajo colectivo que sentó las bases para los años siguientes.

Considero que tanto la utilización de la obra plástica como la búsqueda del trabajo colectivo en las artes plásticas son de suma importancia para la Historia del Arte en tanto que abrieron el panorama para una generación de artistas que en las décadas subsecuentes gestarían uno de los movimientos plásticos más importantes en el arte mexicano, los llamados Grupos.

Como parte de la investigación se revisó bibliografía referente al contexto histórico, de movimientos estudiantiles en 1968 a nivel mundial y más particularmente del que surgió en la Ciudad de México. En el tema de las artes plásticas, el análisis de libros, artículos, catálogos y tesis, permitió definir que el tema del trabajo colectivo y la obra plástica como un medio de propaganda no ha sido tan ampliamente desarrollado como el del contexto social. Los trabajos existentes se han conformado a manera de catálogos para difusión de las obras y en algunos casos habrían breves estudios sobre la iconografía.



Mi investigación plantea las siguientes preguntas: ¿qué papel jugó la obra plástica en el movimiento de 1968 en México?, ¿cómo se dio y qué importancia tuvo el trabajo colectivo de los artistas plásticos involucrados en el movimiento?, ¿cuáles fueron las derivaciones del trabajo de los artistas plásticos?, ¿qué intención tenía el trabajo de los artistas?, ¿era simplemente comunicativo o implicó la creación de íconos y símbolos para el movimiento?, ¿de dónde viene y qué ha pasado con esa iconografía?

Por lo anterior, considero que el tema de este estudio es relevante para la Historia del Arte, y más particularmente Mexicano, porque indaga en la importancia del trabajo artístico colectivo, multidisciplinario y la convergencia de ideas como bases para la creación. Asimismo, muestra el rol social de las artes plásticas en el contexto contestatario de un movimiento determinado.

Esta tesis se planteó como meta principal ubicar el trabajo de los artistas plásticos al interior del movimiento estudiantil de 1968, como la base principal para el trabajo en grupos artísticos multidisciplinarios en las décadas posteriores. Asimismo, la fuente primaria de motivos iconográficos utilizados por artistas y movimientos sociales desde entonces hasta el día de hoy. En este sentido, los resultados obtenidos, ofrecen un panorama claro en ambos aspectos y muestran dicha vinculación.

El objetivo general sería entonces el estudio de la gráfica creada en el contexto del movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México para profundizar en cuestiones específicas como el trabajo artístico colectivo y la creación de un imaginario visual propio.

El marco teórico utilizado presenta dos vertientes, por un lado la historia social del arte que estudia el medio o contexto social, político y económico donde se desarrolla una obra e intenta explicar dicha obra y la acción del artista en función de ese contexto. La fuente principal fue la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser, que contiene una interpretación histórica en torno a los significados sociales de las artes visuales desde las expresiones pictóricas del

Paleolítico hasta la primera mitad del siglo XX. El autor concibe la historia y “lo social” como dos conceptos unidos, que no tendrían sentido el uno sin el otro: “esencialmente no hay diferencia alguna entre historia y sociología; son la misma cosa”, afirma. Hauser se propone explicar cuál era la mentalidad, propósitos y contexto socio-cultural de los artistas que, en las distintas épocas históricas dejaron en sus obras, no expresiones individuales de su concepción artística sino el fiel reflejo de la sociedad en que habitaron.

En el apartado referente al análisis de las imágenes de la colección objetivo de este estudio, el método de base fue el propuesto por Erwin Panofsky en su libro *Estudios sobre iconología*. Una de las ideas centrales del texto busca explicar el por qué de las imágenes en un contexto determinado. De acuerdo con el autor, en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, y tiene un sentido que va más allá y que conlleva valores simbólicos. Se debe estudiar la obra de arte no sólo como un objeto estético sino como un hecho histórico. Panofsky plantea que el estudio de una obra seguiría tres pasos:

1. Análisis preiconográfico: analiza la obra dentro del campo estilístico ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen.
2. Análisis iconográfico: analiza los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características, siguiendo los preceptos que este método impone.
3. Análisis iconológico: analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el momento en que se ejecutó.

Lo que queda de manifiesto es que en el estudio de la obra de arte se hace imprescindible la aplicación de distintos métodos y análisis que permitan comprender en su totalidad lo que dicha obra significó en su momento.

Las hipótesis planteadas para este trabajo surgieron de dos ideas principales: la concepción y utilización de la obra de arte como un objeto de comunicación de ideas en un momento histórico determinado, con lo cual, no se prioriza en la

creación el contenido estético sobre el resto sino que se busca e más oportuno para un objetivo determinado. Por otra parte, la conformación de un repertorio visual contenido con referencias al imaginario visual colectivo para establecer más efectivamente una comunicación con la sociedad. Así, la hipótesis principal será que el movimiento estudiantil de 1968 en México creó un compendio visual que se convirtió en referente de obras plásticas y movimientos artísticos de carácter social posteriores. Sin embargo, considero que la Historia del Arte no ha enfatizado en este protagonismo del movimiento.

Respecto a la metodología, el proyecto inició con la localización de los materiales hemerográficos necesarios para establecer el contexto social primero a nivel mundial y más particularmente en México durante el año de 1968. Al mismo tiempo, se revisó la bibliografía sobre el tema, tanto en lo que respecta al movimiento estudiantil como los catálogos sobre la gráfica, también se seleccionó material bibliográfico de Erwin Panofsky y en torno a la historia del arte. Asimismo, se realizó el registro fotográfico del material visual disponible de la colección objeto de este trabajo.



## **1. EL AÑO DE 1968: CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL.**

Los últimos años de la década de los sesenta marcaron un parteaguas en la historia mundial, los movimientos estudiantiles que se generaron a nivel internacional pueden no tener el mismo origen pero todos presentaron, en mayor o menor medida, ciertas analogías en virtud de su magnitud, los actores sociales, la naturaleza de las protestas y las formas en que éstas se manifestaron. Así, 1968 presenció un estallido mundial simultáneo cuando estudiantes desde Checoslovaquia hasta México se rebelaron contra el poder que abusa mediante sus instituciones.

La situación internacional se enfrentó a una cadena de eventos detonadores de una situación que ya se vivía desde tiempo atrás. Las condiciones en las que se encontraban muchas de las estructuras sociales requerían un cambio inmediato, la necesidad de reformas se hizo evidente y la protesta en las calles se convirtió en el principal recurso al que apelaron aquellos que no estaban conformes.

Los acontecimientos de 1968 transcurrieron dentro del marco histórico determinado por los dos ejes de tensión que caracterizaron la política internacional tras la II Guerra Mundial: la dialéctica bipolar de la Guerra Fría, cuya confrontación entre los bloques, socialista y capitalista, seguiría manifestándose en distintos escenarios mundiales y cuyo paradigma en la época sería la guerra en Vietnam y, en el continente americano, la tensión Norte-Sur que emergería al compás de la descolonización y el despertar del Tercer Mundo a lo largo de las décadas de 1950 y 1960.

La crisis de 1968 fue ante todo un fenómeno de dimensiones mundiales en la dispersión de sus focos y en la difusión de las ideas y las actitudes que animaron la agitación social, ilustrando el creciente proceso que hizo del movimiento estudiantil un fenómeno mundial, global, así como la complejidad y peculiaridades con que se manifestó en las diferentes realidades sociales.

## 1.1 Los estudiantes del mundo

En el conjunto internacional de protestas que tuvieron lugar durante ese año, la más característica y de mayor influencia a escala mundial fue la que inició en el mes de mayo en Francia. Lo que inicialmente no era sino la demostración de una inquietud estudiantil, crítica a la inhabilidad de un sistema universitario incapaz de llevarles al mundo laboral, se nutrió de grupos anarquistas, trotskistas y maoístas, opuestos a la sociedad capitalista.

Los estudiantes bajo los lemas de “prohibido prohibir” y “la imaginación al poder”, se rebelaron contra las autoridades de sus universidades y encontraron en las paredes de la ciudad de París el mejor medio para transmitir su mensaje: “seamos realistas, exijamos lo imposible”, “el sueño es realidad”, “la vida está en otra parte”.<sup>2</sup>

La Universidad de la Sorbona en París fue “cerrada por primera vez en sus 800 años de existencia”<sup>3</sup> por orden del presidente Charles de Gaulle con el fin de terminar con la agitación estudiantil y de este modo “la enseñanza quedó paralizada por primera vez en la historia universitaria francesa.”<sup>4</sup> Posteriormente se conformó la Unión Nacional de Estudiantes Franceses y las demandas de los universitarios hicieron eco en los trabajadores del país, los sindicatos organizaron huelgas en apoyo a los estudiantes, la Sorbona fue declarada “Universidad libre”<sup>5</sup> y el fenómeno bautizado por los alumnos como “revolución cultural”. Para finales de aquel mes Francia se encontraba virtualmente paralizada pues “no circuló un solo avión o ferrocarril en todo el país.”<sup>6</sup>

La ideología de los estudiantes franceses se desparramó por todo el globo; manifestaciones se sucedieron en Alemania Occidental, Italia, Irlanda, Bélgica,

---

<sup>2</sup> Enrique Condés Lara, “Años de rebelión y de esperanza”, en *Asalto al cielo: lo que no se ha dicho del 68*, México, Océano, 1998, pp. 28 – 29.

<sup>3</sup> Periódico El Día, 6 de Mayo de 1968.

<sup>4</sup> Periódico El Día, 3 de Mayo de 1968.

<sup>5</sup> Periódico El Día, 14 de Mayo de 1968.

<sup>6</sup> Periódico El Día, 20 de Mayo de 1968.

Gran Bretaña, España y después América: Brasil, Argentina, Uruguay, Perú, Estados Unidos y México.

Este gran movimiento mundial de estudiantes dispersó sus sedes no sólo en las sociedades desarrolladas capitalistas, como puede desprenderse de las protestas en universidades como Berkeley, Columbia y Harvard donde los alumnos se opusieron al reclutamiento de jóvenes para la Guerra en Vietnam y levantaron su voz en la lucha por los derechos civiles en el año de la muerte de Martin Luther King y Robert Kennedy. Alemania conoció un breve pero masivo movimiento de estudiantes contra la prensa y a favor de la democratización de las universidades; la huelga general en Roma, las protestas estudiantiles en la España gobernada por el general Francisco Franco quien ante la inquietud ordenó clausurar universidades como la de Madrid, Valencia y Sevilla, “llama comunistas a los estudiantes y los procesa”<sup>7</sup>; en Checoslovaquia, la movilización surgió bajo la búsqueda de una forma más democrática del socialismo y dió como resultado los sucesos conocidos como la “Primavera de Praga”, ésta fue reprimida por la intervención de tropas soviéticas y países de su bloque.

En las sociedades en vías de desarrollo, se dieron manifestaciones contra las dictaduras de Juan Carlos Onganía en Argentina, y del general Emilio Garrastazú Médici en Brasil. Estudiantes universitarios izaron banderas rojas desde Río de Janeiro, Lima y Montevideo, hasta Frankfurt, Bruselas, Turín y Belgrado. En el plano económico, el final de esa última década presentó evidentes signos de debilidad en el ciclo expansivo de posguerra erosionando los cimientos del estado de bienestar; Estados Unidos registraba un gasto de 85 millones de dólares diarios en la guerra de Vietnam<sup>8</sup> y vivía su peor crisis económica desde 1929. El mundo entró en un profundo proceso de globalización a raíz de la revolución tecnológica, especialmente en los ámbitos de la comunicación y la información. También fue importante la efervescencia

---

<sup>7</sup> Periódico El Día, 23 de Mayo de 1968.

<sup>8</sup> Periódico El Día, 3 de Mayo de 1968.

intelectual e ideológica de propuestas renovadoras de las formas vigentes de gestión del poder, que adquirieron diversas formulaciones en el Tercer Mundo mediante la búsqueda de vías propias hacia el socialismo.

El nuevo discurso, emanado de la crisis de 1968 refleja la capacidad imaginativa e innovadora de un movimiento nacido en las universidades; un discurso identificado con una voluntad de cuestionar el discurso dominante sobre lo real y lo posible. La resonancia y la instantaneidad que aquellos acontecimientos adquirieron estuvieron ligadas a un medio de difusión cada vez más socializado y determinante: la utilización del cartel.



Fig. 1 Jean-Claude Seine. *Les usines aux ouvriers* (Las fábricas a los obreros). Col. Artista, Paris.

El efímero momento de las protestas y de los propósitos revolucionarios, tras la represión y la derrota política, no sería baldío. A pesar del rechazo de las vías reformistas en las jornadas revolucionarias, se abriría un nuevo periodo de cambios, asumidos y plasmados en la realidad social en diferentes ritmos e intensidades. “Mayo del 68 —en palabras del sociólogo español Jesús Ibáñez— triunfó mediante su fracaso. Fracasada como revolución, triunfó como reforma”.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Jesús Ibáñez, *A Contracorriente*, Madrid, Fundamentos, 1997, Col. Ciencia, p. 389.



## 1.2 El México estudiante

*“Luchar mientras se estudia”*  
La Voz de México<sup>10</sup>

En abril del 68, el gobierno de México firmó el Tratado de Tlatelolco en el que se comprometía a la desnuclearización del área latinoamericana, a la par de que se organizaban huelgas de hambre en la Academia de San Carlos, y las facultades de Filosofía y Letras y Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en apoyo a la liberación de Demetrio Vallejo, encarcelado nueve años atrás por haberse negado a transar la gran huelga ferrocarrilera que paralizara al país, pidiendo un mejor salario para los rieleros. En mayo se hizo un llamado para que 1968 fuera declarado el Año de la Paz y para junio se sumaron otras facultades a la huelga dentro de la UNAM.

La formación del movimiento estudiantil mexicano respondió a eventos particulares del país, pero las necesidades no estaban distanciadas de las del estudiantado del resto del mundo, una reforma radical era inaplazable, los gobiernos autoritarios no respondían a las necesidades de las generaciones jóvenes y los universitarios ya no se conformaban con ser meros espectadores.

Ese año el nombre de México sonaba más que nunca ante la celebración de la XIX Olimpiada que se daba por primera vez en un país tercermundista, pero en julio de 1968, el país presenciaría el surgimiento de un movimiento estudiantil que cuestionaba la credibilidad en el sistema político y exigía un derecho fundamental: el de la democracia.

En los sesenta había en México una izquierda joven, poco numerosa, sin inserción social y política consistente, pero inquieta, estudiosa y decidida que abrió un intenso periodo de vida política interna, de discusiones abiertas, de debates teóricos y políticos enriquecidos por la incipiente experiencia de los movimientos de masas.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> La Voz de México, 4 de Agosto de 1968.

<sup>11</sup> Raúl Álvarez Garín, “El decenio de los sesenta en México”, *Revista Memoria*, núm. 115, México, Septiembre de 1998, pp. 11 - 15.

Los masivos movimientos magisterial y ferrocarrilero de fines de los años cincuenta dejaron tras de sí las ideas y la posibilidad de construir un nuevo proceso revolucionario en México que nuevamente cobraba fuerza. Aparecieron movimientos estudiantiles importantes en Puebla, Michoacán, Nuevo León y Sonora en busca de una renovación en los planes de estudio y las instituciones mismas; pero el grupo capitalino ambicionaba un cambio más profundo, sus demandas evidenciaban el autoritarismo del gobierno y ofrecían una reivindicación colectiva más allá de las instituciones educativas.

A través del macartismo<sup>12</sup> la Guerra Fría dejó como legado para el mundo las campañas anticomunistas, en México cualquier movilización era tachada por el gobierno de comunista y de responder a intereses extranjeros, el país vivía envuelto en un clima de censura que se extendía a todos los ámbitos de la vida cotidiana. Raúl Álvarez Garín recuerda:

Las posibilidades de opinión eran muy escasas, y en general, todas eran cautelosas, conservadoras, acríicas con el régimen y sobre todo con el presidente de la República, las únicas excepciones eran la revista Política, algunos editorialistas, el Suplemento Cultural de la revista Siempre! y la difusión de la información política internacional del periódico El Día.<sup>13</sup>

El 26 de julio, estudiantes del Instituto Politécnico Nacional buscaban llegar al Zócalo capitalino para manifestar su desacuerdo con la intromisión policíaca en algunos planteles días atrás. Ese mismo día la Escuela Superior de Economía del mismo Instituto, hizo estallar la primera huelga estudiantil. Por la tarde los estudiantes de la Preparatoria 1 de la UNAM, ubicada en San Ildefonso, levantaron barricadas para impedir el paso de la policía lo que culminó con la intervención del Ejército, que abrió fuego contra la puerta de la escuela y detuvo

---

<sup>12</sup> Fue una forma de persecución impulsada por el senador republicano Joseph Raymond McCarthy, quien encabezó investigaciones a personas que trabajaban en el gobierno de Estados Unidos consideradas sospechosas de ser agentes soviéticos y miembros o simpatizantes del Partido Comunista. Esta acción se extendió a cientos de ciudadanos.

<sup>13</sup> R. Álvarez Garín, *op. cit.*, p. 13.

a sus ocupantes el 30 de julio. Se organizaron varias manifestaciones en las que exigían al gobierno y a las autoridades universitarias la “defensa de los derechos constitucionales de palabra, reunión y manifestación”.<sup>14</sup>

Muchos de los estudiantes que apoyaron estos primeros levantamientos habían participado en la huelga de 1966 en favor de las libertades de reunión en la UNAM, algunos se habían unido en muestras de apoyo a Cuba y ellos mismos habían realizado protestas contra la guerra en Vietnam. “El estudiantado, como tal, se enfrentaba al Presidente y sabía que su suerte dependía del respaldo popular: la subversión democrática había dejado de ser un sueño de pocos para convertirse en acción cotidiana de muchos”.<sup>15</sup>

La respuesta institucional se dio por parte del entonces rector de la Universidad, Javier Barros Sierra, quien colocó la bandera a media asta en CU y el 1º de Agosto marchó a la cabeza de más de 100 mil estudiantes y autoridades universitarias en protesta contra el uso de la fuerza y el allanamiento militar en San Ildefonso. Durante el mitin final declaró: “No sólo está hoy en juego el futuro de la Universidad y el Politécnico, sino el destino de los más importantes imperativos del país en su tarea para que el hombre viva en libertad”.<sup>16</sup>

Los estudiantes repentinamente se convirtieron en decenas de miles, encontraron su mayor fortaleza en su capacidad organizativa y pronto declaraban: “el camino es la lucha de masas de los estudiantes y pueblo (...) la coordinación de todos para elevar la protesta en la calle”.<sup>17</sup>

Las bases estudiantiles se agruparon en brigadas y formaron comisiones como la de Prensa y Propaganda, encargada de generar volantes, desplegados y carteles, hicieron de las huelgas un instrumento primordial que les permitía la movilización continua para así inundar las calles con sus materiales y realizar

---

<sup>14</sup> Periódico El Día, 3 de agosto de 1968

<sup>15</sup> Pablo Gómez, “Los misterios del 68”, *Revista Memoria*, Núm. 115, México, Septiembre de 1998, pp. 17 - 20.

<sup>16</sup> Periódico El Universal, 2 de Agosto de 1968.

<sup>17</sup> Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de México. Julio-Diciembre de 1968*, México, Era, 1969, p. 12.

mítines en plazas, centros de trabajo o a bordo de autobuses para informar a la gente o coleccionar dinero mediante el boteo<sup>18</sup>; “la propaganda del movimiento era elaborada en tantas escuelas como existían en la Ciudad de México y en algunas universidades de provincia: nadie tenía que revisar los textos y la gráfica.”<sup>19</sup>

Con la idea de reunir en un solo organismo a todo el movimiento se conformó en los primeros días de agosto el Consejo Nacional de Huelga (CNH) que operaba como un eje unificador, recibía las propuestas de las diferentes asambleas estudiantiles y lanzaba sugerencias de acción que debían ser votadas.

Debido al constante uso de la fuerza pública durante los últimos días de julio, las primeras demandas de los estudiantes fueron la libertad de los presos políticos, como Demetrio Vallejo y Valentín Campa, y la derogación del artículo 145<sup>20</sup> y 145 bis del Código Penal, en el que se contenía el delito de disolución social, empleado insistentemente por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz para despojar de su libertad a algunos de los dirigentes más activos. “La vaguedad con que estaba planteado se prestaba a la interpretación arbitraria de quien lo aplicara y amenazaba la vigencia de las garantías individuales consagradas en la Constitución (libertad de pensamiento, de reunión, de expresión, de huelga, de asociación, etc.).”<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Boteo o botear, acción realizada por los estudiantes para coleccionar dinero en distintos lugares públicos como el transporte público o la calle, portaban un recipiente o bote para recibir aportaciones de la gente.

<sup>19</sup> P. Gómez, *op. cit.*, p.19.

<sup>20</sup> El delito de "disolución social" contenido en el artículo 145 del Código Penal fue aprobado en 1941 durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho en busca de evitar las actividades de personas o grupos partidarios de las potencias nazi-fascistas y como protección frente al estado de guerra en que se encontraba el país.

<sup>21</sup> Periódico El Día, 13 de Septiembre de 1968.

Para el 4 de agosto, las asambleas estudiantiles lograron conformar su documento más importante, el pliego petitorio que expresaba a través de seis puntos las demandas del movimiento:

- “Libertad a los presos políticos”. La demanda era el reconocimiento por parte del gobierno de que la privación de la libertad por causas imputables a la manifestación pública de las ideas había sido una práctica coercitiva, frecuente en la historia mexicana de las últimas décadas.
- “Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola Cercero, así como del teniente coronel Armando Frías Ramírez”. Las personas mencionadas ocupaban los cargos de jefe y subjefe de la policía preventiva del Distrito Federal y comandante del cuerpo de granaderos, respectivamente; por lo tanto, representaban el brazo personalizado y ejecutor de la represión.
- “Extinción del cuerpo de granaderos, instrumento directo de la represión, y no creación de cuerpos semejantes”.
- “Derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal (delito de disolución social), instrumentos jurídicos de la agresión”. El contenido de estos artículos remite a peligros de invasión extranjera o a situaciones extremas de desaparición del régimen constitucional. En la medida en que su aplicación se ejerciera sobre cualquier brote legítimo de disidencia por parte de la ciudadanía, quedaría anulada toda posibilidad de manifestación democrática o de conciencia política, considerada en todos los casos como altamente peligrosa para la integridad nacional.
- “Indemnización a las familias de los muertos y a los heridos, víctimas de la agresión del viernes 26 de julio en adelante”.
- “Deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de la policía, granaderos y ejército”.<sup>22</sup>

El martes 13 de agosto, se convocó a la primera manifestación masiva que arrancaría en el Casco de Santo Tomás para culminar en el Zócalo, “todo México estaba enterado y sabía de su realización por medio de las brigadas. La

---

<sup>22</sup> Aurora Cano Andaluz, *Antología periodística 1968*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas - UNAM, 1998, pp. IX - X.

manifestación resultó el mayor éxito político obtenido hasta ese día”,<sup>23</sup> la plaza más importante del país, justo frente a Palacio Nacional, fue ocupada por alrededor de 250 mil personas.

Llegó el 27 de agosto más no la respuesta del gobierno, entonces se realizó una manifestación desde el Museo de Antropología hasta el Zócalo en la que participaron entre 300 y 400 mil personas, las brigadas plagaron la ciudad con sus mensajes, al final “ondeó la bandera rojinegra en el asta monumental”<sup>24</sup> y los estudiantes montaron una guardia frente a Palacio Nacional que fue desalojada por militares esa misma noche.

El gobierno no dio ninguna respuesta satisfactoria a las peticiones de los estudiantes ni al diálogo público que proponían, la huelga continuaría hasta que no se solucionaran satisfactoriamente los puntos del pliego petitorio. El primero de septiembre, día del IV Informe de Gobierno el presidente se refirió al movimiento haciendo énfasis en que estaba manipulado por mecanismos ajenos, internos y externos; concluyendo con la sentencia “lo que sea nuestro deber hacer, lo haremos; hasta donde estemos obligados a llegar, llegaremos”.<sup>25</sup>

El día 13 de septiembre “realizaron los estudiantes su manifestación silenciosa”<sup>26</sup> en la que participaron alrededor de 300 mil personas que “en forma ordenada, pacífica y sorprendentemente silenciosa”<sup>27</sup> marcharon desde el Museo de Antropología hasta el Zócalo de la ciudad, los estudiantes insistieron en sus demandas, querían el diálogo público y declaraban: “Ha llegado el día en que nuestro silencio será más elocuente que las palabras que ayer acallaron las bayonetas.”<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971, p. 33.

<sup>24</sup> Periódico El Herald de México, 28 de agosto de 1968.

<sup>25</sup> Periódico El Día, 2 de Septiembre de 1968.

<sup>26</sup> Periódico El Día, 14 de Septiembre de 1968.

<sup>27</sup> Enrique Condés Lara, “Recuento”, en *Asalto al cielo: lo que no se ha dicho del 68*, México, Océano, 1998, p. 80.

<sup>28</sup> Periódico El Día, 14 de Septiembre de 1968.

Los días de septiembre fueron de acoso por parte del gobierno y finalmente de represión con el asalto al Casco de Santo Tomás y la ocupación de CU el 18 de septiembre, cuando elementos del ejército entraron a la Universidad con la justificación de que las autoridades universitarias eran incapaces de imponer el orden con sus propios mecanismos. El 23 de ese mes, el rector Barros Sierra presenta su renuncia (que finalmente no fue aceptada por el Consejo Universitario) y para el día 30 el Ejército abandonó las instalaciones.

Durante las últimas semanas la proximidad de la Olimpiada se convirtió en la principal preocupación del gobierno, con la presencia de periodistas y delegaciones extranjeras el uso de la fuerza disminuye y se toleran algunas manifestaciones. El gobierno designa a Andrés Caso Lombardo y Jorge de la Vega Domínguez para iniciar el diálogo con los estudiantes.

El 2 de octubre, a media tarde, se leía en el vespertino del Excélsior: “Echeverría acepta el diálogo con el CNH”<sup>29</sup>. Los estudiantes convocaron a un mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, aproximadamente 10 mil mujeres, hombres y niños se dieron cita en el lugar, alrededor de las seis de la tarde “un helicóptero sobrevoló la plaza y dejó caer tres luces de bengala verde. Se oyeron los primeros disparos y la gente comenzó a correr.”<sup>30</sup> Al día siguiente las respuestas en la prensa fueron escasas, no aparecieron muchas notas sobre la matanza del día anterior y aquellas que hicieron alguna mención minimizaron por mucho la situación real, se difundió la versión oficial de los hechos en periódicos, radio y televisión. El secretario de la Defensa Nacional declaró: “el comandante responsable soy yo. No se decretará el estado de sitio, (pero) si aparecen más brotes de agitación actuaremos en la misma forma”.<sup>31</sup> Los estudiantes abandonaron las actividades pero esta vez para buscar a familiares, amigos y compañeros en la morgue o en las cárceles.

---

<sup>29</sup> Joel Ortega Juárez, “Un tigre con colmillos”, en *Asalto al cielo: lo que no se ha dicho del 68*, México, Océano, 1998, p.17.

<sup>30</sup> Elena Poniatowska, “Son cuerpos, señor...”, *Revista Equis*, México, Septiembre 1998, p. 6.

<sup>31</sup> E. Condés Lara, “Recuento”, *op. cit.*, p. 88

El 12 de octubre, el presidente Díaz Ordaz inauguraba la Olimpiada frente a un estadio repleto, mientras se dicta auto de formal prisión a los detenidos del 2 de octubre. Los estudiantes acordaron no regresar a clases hasta obtener la liberación de sus compañeros encarcelados.

Un mes después la huelga continuaba en las escuelas, se realizaron asambleas y alrededor de 14 mil maestros de escuelas primarias del DF suspendieron las clases. El rector llamó a los universitarios a volver a las aulas, sin que esto significara una oposición a la lucha estudiantil.

El 4 de diciembre, después de la asistencia de más de cinco mil personas a un mitin en Zacatenco, a través de un documento titulado “Manifiesto a la Nación 2 de octubre” leído ante la asamblea “llama el Consejo Nacional de Huelga a volver a las aulas”.<sup>32</sup> El 6 de diciembre fue declarado oficialmente disuelto el Consejo Nacional de Huelga.

1968 marcó el fin de la época del general De Gaulle en Francia, de la época de los presidentes demócratas en los Estados Unidos, de las esperanzas de los comunistas liberales en el comunismo centroeuropeo y (mediante los silenciosos efectos posteriores de la matanza estudiantil de Tlatelolco) el principio de una nueva época en la política mexicana.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Periódico El Día, 5 de diciembre de 1968.

<sup>33</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica/ Grupo Editorial Planeta, 2002, p. 301.



### 1.3 La respuesta de los artistas

El año de 1968 significó para México un cambio sin precedentes; la resonancia nacional que tuvo la lucha iniciada por los alumnos y profesores universitarios y politécnicos causó un fuerte impacto en el medio artístico, los procesos históricos y cambios sociales que se sucedieron a lo largo del año, dejaron una marca en el campo de las artes y en la concepción estética. Tras las violentas y trágicas represiones a los estudiantes de los días 26 de julio y subsiguientes, David Alfaro Siqueiros pintó a un estudiante agredido por “un loro-granadero-gorila”.

Más tarde, durante los meses de agosto y septiembre, se presentó en el Salón de la Plástica Mexicana la exposición colectiva “Obra 68” en la cual participaron pintores, grabadores y escultores; “ninguna escultura, ningún cuadro en esa muestra denotaba conflicto social alguno, aunque se había inaugurado poco después de las violentas y trágicas represiones a los estudiantes de los días 26 de julio y subsiguientes.”<sup>34</sup>

Algunos de los artistas decidieron expresar su postura mediante palabras e intervinieron sus obras expuestas en apoyo a los estudiantes y contra la agresión del gobierno. Francisco Icaza presentó una cuadrícula sobre la que escribió “Apoyamos a los estudiantes”, junto a su firma aparecieron las de Gilberto Aceves Navarro, Miguel Hernández Urbán, Lorenzo Guerrero, Carlos Olachea, Artemio Sepúlveda, Susana Campos, Roberto Berdecui, Fanny Rabel y otras.

---

<sup>34</sup> Raquel Tibol, *Confrontaciones*, México, Ediciones Sámara, 1992, p. 151.



Fig. 2 Lámina acanalada en Ciudad Universitaria que protegía la estatua de Miguel Alemán y que sirvió como base del mural colectivo.

Otros artistas decidieron voltear sus obras y convertir el revés en cartel de protesta, algunos lo hicieron el jueves 5 y otros el sábado 7 de septiembre. Hernández Urbán escribió: “¡Agresión No!”. Mario Orozco Rivera puso: “Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro. ¡Vivan los estudiantes revolucionarios!”. Fanny Rabel tomó la frase del presidente Gustavo Díaz Ordaz: “La cultura es el fruto magnífico de la libertad”, y agregó: “Apoyamos las demandas justas de los estudiantes”. Byron Gálvez reclamó: “¡Respeto a la

libertad de expresión!”. Antonio Ramírez inscribió en su letrero: “Mi solidaridad al movimiento estudiantil”.

Poco después, también en septiembre, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Fanny Rabel, Manuel Felguérez y Adolfo Mexiac, artistas que hasta entonces se habían manifestado como individualistas y contrarios a la idea de que el arte debía transmitir ideologías o cumplir un cometido político, hicieron tangible su solidaridad con los estudiantes en un mural colectivo que pintaron sobre las láminas acanaladas que cubrían las ruinas del monumento al ex presidente Miguel Alemán en la explanada de la Universidad Nacional. (Fig. 2)

A la par de estos eventos fue que en junio, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el comité organizador de la XIX Olimpiada convocaron a la “Exposición Solar” que debía su nombre a la elección del sol como tema principal por ser “símbolo de fuerza vital y lucidez”<sup>35</sup>, ésta formaría parte de la Olimpiada Cultural realizada por primera vez a la par de los encuentros deportivos para dar a conocer al resto del mundo la cultura del país a través de la presentación de una serie de eventos artísticos y culturales. En agosto, un grupo de artistas publicó algunas sugerencias para lo que consideraban el mejor funcionamiento del concurso, así como objeciones a la convocatoria pues algunos la encontraron “tendenciosa, inadecuada, viciada e inaceptable.”<sup>36</sup>

Sin embargo, los cambios no se hicieron en una segunda publicación y por esta razón un cuantioso grupo de artistas decidió realizar una exposición paralela a la Solar: el Salón Independiente. Inspirados en la idea de la autogestión estudiantil y en abierto rechazo a la olimpiada cultural organizada por el gobierno en el marco de los Juegos Olímpicos, la muestra fue inaugurada el 15 de octubre en el Centro Cultural Isidro Favela en San Ángel y buscaba presentar un panorama del estado de la plástica mexicana; los artistas donaron sus trabajos, participaron entre otros: Felipe Ehrenberg, Francisco Icaza, Francisco Moreno Capdevilla, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Alberto Gironella, Rafael Coronel y Vicente Rojo; en las “Razones del Salón Independiente”, los participantes señalaron que “este Salón no persigue fines políticos”.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *Íbid.*, p. 154.

<sup>36</sup> Jorge Alberto Manrique, “El movimiento de 1968 y la producción artística”, *Revista Zurda*, Vol. 1, núm. 4, México, 1988, p. 85.

<sup>37</sup> R. Tibol, *op. cit.*, p. 158.

La mañana del 3 de octubre Abel Quezada colocó un cuadro negro con la leyenda ¿Por qué? en lugar de su habitual caricatura en el periódico Excélsior. (Fig. 3)



Fig. 3 Abel Quezada. *¿Por qué?* Periódico Excélsior, 3 Octubre 1968.

El escritor Octavio Paz renunció a su puesto como embajador de México en la India por la matanza del 2 de octubre. Jaime Sabines, Rosario Castellanos, entre otros, escribieron poemas en protesta por lo sucedido y cada uno, desde su trinchera, hizo manifiesta su reprobación a los actos de represión del gobierno contra los estudiantes.

La matanza del 2 de octubre fue el acontecimiento determinante en la derrota del movimiento como tal, pero sus demandas y, sobre todo, sus intenciones democráticas, perduraron durante los siguientes 30 años. En 1968 se produjeron movimientos estudiantiles en 391 ciudades de 66 países. México era ya parte del mundo.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> P. Gómez, *op. cit.*, p. 20.

## 2. EL CARTEL

*“El cartel es el fruto de una imaginación creadora condenada a la invención perpetua”*  
Raymond Savignac<sup>39</sup>

El papel que ha desempeñado el cartel a lo largo de la historia y de la producción artística ha sido sin duda alguna uno de los más significativos, y que, pese a la invención de formas de acercamiento a la población mucho más sofisticadas, se ha mantenido como uno de los medios más tradicionales de difusión masiva.

Cuando se busca la propagación de ideas, es preciso hallar el medio que permita un alcance amplio en los sectores de la sociedad y que represente una alternativa viable frente a los medios masivos de comunicación, muchas veces en manos de la censura. De este modo, el cartel se ha establecido como la forma más pura de comunicación visual, que hasta hoy continua vigente y conserva su carácter trasgresor.

El cartel nos muestra las posibilidades ilimitadas de un medio caracterizado por su capacidad de adaptación, un primordial vehículo transmisor de ideas culturales y políticas en el que se observa la importancia de un lenguaje visual depurado para su funcionamiento y dentro del cual se impone la búsqueda de nuevos lenguajes.

La aparición del cartel puede ubicarse en 1870, época en la que la perfección de las técnicas de litografía en color posibilitó el trabajo en serie; en un principio ésta técnica era demasiado lenta y costosa para la elaboración de carteles, pero el descubrimiento de nuevos procesos con la llegada de la Revolución Industrial aceleró la labor y aumentó la producción.

---

<sup>39</sup> Françoise Enel, *El cartel: Lenguaje/Funciones/Retórica*, Valencia, Gustavo Gili, 1977, p.153.

## 2.1 Algunas consideraciones teóricas sobre el cartel

*“La imagen no es tanto al que se mira  
como algo que se piensa”*  
Santos Zunzunegui<sup>40</sup>

El contexto de los fenómenos llamados sociales, la economía, la política, la religión, representan esa realidad imprecisa de la que habla la obra de arte, por ello, “el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y representar una época.”<sup>41</sup> En la actualidad, se ha dicho que prácticamente cada acontecimiento es precedido por un cartel y acompaña, hoy en día, muchas de las actividades humanas.

Jules Cheret, de quien hablaremos en el segundo apartado de este capítulo, recibió en 1889 la Legión de Honor “por la creación de una nueva rama del arte, aplicando el arte a la impresión comercial e industrial.”<sup>42</sup> A finales del siglo XIX surgieron publicaciones especializadas en el arte del cartel y con ello la controversia en torno a su definición, el cartel ¿es arte? En 1933 Adolphe Mouron Cassandre<sup>43</sup>, considerado el precursor del cartel moderno, lo explicó de la siguiente manera:

Es difícil determinar el lugar que corresponde al cartel entre las artes pictóricas (...) El cartel no es ni pintura ni decorado teatral, sino algo diferente, aunque a menudo utilice los medios que le ofrecen una u otro (...) La pintura es un fin en sí misma. El cartel es sólo un medio para un fin, un medio de comunicación.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1992, p. 15.

<sup>41</sup> CFR Jarmila Jandová y Emil Volek (ed.), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza & Janes Editores, 2000.

<sup>42</sup> Bevis Hillier, *Posters*, Londres, Spring books, 1974, p. 36.

<sup>43</sup> Adolphe Jean-Marie Mouron Cassandre (1901 – 1968) Diseñador de carteles, publicista, tipógrafo y escenógrafo. Es considerado uno de los artistas del cartel más influyentes del siglo XX. Sus obras fueron centrales en el desarrollo de la gráfica del Art Decó.

<sup>44</sup> Citado en: Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1997, Cuadernos de Arte Cátedra, pp. 176 – 182.

Jan Mukarovsky señaló en sus estudios sobre semiótica del arte que “la obra de arte esta destinada a mediar entre su autor y la colectividad”<sup>45</sup>, siendo así, el cartel podría bien representar esta idea, su principal propósito es ser un medio de comunicación y cumple esta función en la medida en que establece relaciones entre emisor y receptor dentro de circunstancias específicas, pues surge con la intención de modificar la percepción de la realidad y la conducta del público. Cuando se convirtió en obra de “un grupo minoritario en el seno de un mayoría hostil [...] la impresión, la distribución y la colocación se dan de manera clandestina, hecho que afecta tanto su diseño como su estilo”<sup>46</sup>, por lo que ha mostrado modificaciones en sus lenguajes y formas dependiendo del contexto.

Como serie de imágenes expuestas sobre los muros del espacio público, el cartel “nos engloba en un espacio visual”<sup>47</sup> y requiere de una participación subliminal activa de los individuos relacionados con el proceso social. “En la práctica ha nacido así un sector paralelo de enriquecimiento artístico que, en cierta forma, ha cambiado el lugar de la obra de arte, haciéndola entrar más rápidamente en el circuito público.”<sup>48</sup>

Si reconocemos el pensamiento como motor de la actividad humana, podemos considerar a la imagen un activador de ese motor. Dentro de la configuración plástica de un cartel, el elemento primordial, el motivo expresivo, es la imagen, ésta debe expresar un mensaje sintético de manera clara y ser capaz de captar la atención de aquellos que lo miran, “del valor plástico de un cartel, dependerá la solidez comunicativa que tenga en el espectador”<sup>49</sup>, las imágenes expresan, difunden y preservan el mensaje, les corresponde la tarea de atrapar la mirada del individuo. Por su parte, el texto debe limitarse a las

---

<sup>45</sup> *Íbid.*, p. 88.

<sup>46</sup> John Barnicoat, *Los carteles; su historia y su lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2000, p. 244.

<sup>47</sup> F. Enel, *op. cit.*, p. 12.

<sup>48</sup> *Íbid.*, p. 174.

<sup>49</sup> Nanda Leonardini, “Introducción al cartel”, en *El cartel político en América*, México, Centro de Estudios Económicos del Tercer Mundo / Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1981, p. 13.

palabras indispensables e interviene para garantizar una correcta asociación con el conjunto de situaciones y valores establecidos por el artista a través de la imagen.

La gráfica constituye el catalizador esencial, así como el regenerador de la fuerza de sugestión de un cartel. A la historia del arte le concierne la tarea de “decodificar este lenguaje secreto de imágenes expuestas sobre los muros de la ciudad.”<sup>50</sup> De esta manera, “la obra de arte dejaría los baluartes tradicionales de la cultura para desparramarse por las calles, engendrando así una nueva concepción del objeto artístico, lo que A. Moles ha llamado <el museo imaginario>.”<sup>51</sup>

## 2.2 Breve historia del cartel

En función del sentido que se otorgue al término cartel, algunos investigadores remontan sus orígenes hasta los inicios de la civilización en pueblos como el mesopotámico donde aparecen signos en relieve relacionados con el comercio; así como el griego que se valió de piedras grabadas como soporte para textos oficiales<sup>52</sup>. Para otros aparece hasta el siglo XIX en Francia con la joven generación de artistas como Henri de Toulouse – Lautrec<sup>53</sup> con quien el cartel no persigue obligatoriamente una utilidad inmediata; también como resultado del aumento en la producción que trajo consigo la nueva

---

<sup>50</sup> F. Enel, *op. cit.*, p. 11

<sup>51</sup> *Íbid.*, p. 174.

<sup>52</sup> CFR *Íbid.*, p.23.

<sup>53</sup> Henri de Toulouse – Lautrec (1864 – 1901) Pintor francés que encontró su más recurrente argumento en la vida de Montmartre. Su trabajo se caracteriza por ser un registro de la vida nocturna de la época, el circo, salones de baile, cabarets y algunos retratos. Fue para el *Moulin Ruge* que realizó sus trabajos más conocidos promoviendo un nuevo medio de expresión: el cartel. Véase Udo Felbinger, *Henri de Toulouse-Lautrec: vida y obra*, Alemania, Könemann, 2005, pp. 42-43.



economía liberal. Es por esto que como rama de la creación artística, es considerado históricamente muy joven.

El cartel moderno, llamado así debido al cambio en las técnicas de realización, nació en la Francia de mediados del siglo XIX como producto del desarrollo de la Revolución Industrial, de la producción en serie, de la prosperidad económica que favorecía el consumo y de la consolidación de los Estados nacionales. Era la época en que París marcaba el ritmo del arte.

En 1796 Alois Senefelder<sup>54</sup> inventó en Austria el procedimiento de la litografía; cuando buscaba un método barato de impresión comercial para difundir sus obras de teatro y sus partituras, experimentó basándose en la falta de afinidad entre el agua y la grasa y en la técnica del aguafuerte. Utilizando como soporte una piedra suave, se realiza un dibujo con una solución grasa resistente al ácido, posteriormente se humedece y la tinta de impresión solo queda retenida en las zonas dibujadas con lo que se procede a la impresión, es necesario utilizar una piedra por cada color que quiera imprimirse. En 1798 completó los pasos del procedimiento que denominó “impresión química” y tras patentarlo lo dio a conocer en el resto de Europa y en 1818 fundó un taller en París. Hasta ese momento la mayoría de los carteles eran producidos en bloques de madera (xilografía) o grabados en metal con poco color o diseño.

Alrededor de 1886, Jules Chéret<sup>55</sup> comenzó a producir impresiones a color en París; después de una estadía de siete años en Londres y con el apoyo económico del perfumista Eugene Rimel, fundó un taller litográfico equipado con la nueva y moderna maquinaria inglesa, basada en los diseños de Senefelder,

---

<sup>54</sup> Alois Senefelder (1771 – 1834) Dramaturgo, músico e inventor alemán. Escribió varios textos con descripciones detalladas de la litografía que fueron traducidos a varios idiomas. Véase <http://www.sitographics.com/conceptos/temas/biografias/senefelder.html>, 19 de Octubre del 2006.

<sup>55</sup> Jules Chéret (1836 – 1933) Litógrafo francés considerado el padre del cartel. Hijo de un humilde tipógrafo, empezó a trabajar a los trece años en talleres litográficos. En Londres, trabajó diseñando viñetas de catalogo y cubiertas de libros, publicaciones y algunos carteles, hasta que conoció al fabricante de perfumes Eugene Rimmel, quien se convirtió en su mecenas. Realizó más de 1000 carteles en el último tercio del siglo XIX. Véase <http://www.delyrarte.com.ar/sitio/biochart.htm>, 4 de Noviembre del 2006.

donde inició la realización de carteles y desarrolló el proceso litográfico de tres colores que consiste en el empleo de tres piedras, generalmente con colores amarillo, azul y rojo, que permite a los artistas obtener una gama más amplia.

Las obras de Chéret muestran un dominio del dibujo y el color, haciendo uso del lenguaje popular de su tiempo como fue el recuperar el ambiente circense (Fig. 4); es el primer artista que elige inundar las arterias de la ciudad con su obra donde un mayor público tendría acceso a ella, a diferencia de los



Fig. 4 Jules Chéret, *Carnaval 1894: Théâtre de l'Opéra*. Museo Victoria y Alberto, Londres.

grandes salones de pintura de la Academia. Convirtió las calles de París en una insólita galería y “en lugar de reinterpretar los grandes murales del pasado para el público de su tiempo creando extensos lienzos de salón, encontró un nuevo lugar para su obra: la calle.”<sup>56</sup>

La capacidad de combinar palabra e imagen en un formato atractivo y económico hizo al cartel litográfico una innovación de gran alcance y se convirtió en el medio dominante de comunicación de masa en las ciudades de Europa y América, las calles de París, Milán y Berlín fueron transformadas en galerías.

Hacia la última década del siglo esta práctica se enriqueció cuando la nueva generación de artistas se percató de que a través del cartel podían expresar sus ideas de manera sencilla y directa.

<sup>56</sup> J. Barnicoat, *op. cit.*, p.12.

Henri de Toulouse Lautrec, uno de los más destacados miembros de esta generación y considerado por algunos “el padre del *affiche*”<sup>57</sup>, tuvo a Chéret como su maestro. Frecuentó los *cabarets* del distrito parisense de Montmartre, como el *Moulin Rouge*, y plasmó en retratos y bocetos los recuerdos e impresiones de los lugares y de sus personajes. En 1891 dibujó su primer cartel por encargo del famoso lugar para anunciar a sus bailarines La Goulue y Valentín le Desosé (Fig. 5).

Su producción cartelista (alrededor de cien originales) se caracterizó por el empleo de formas simplificadas y colores planos. Aunque a diferencia de otras técnicas: “la litografía imposibilitaba al artista dibujar con fluidez directamente sobre la piedra de la cual se hacía la impresión”<sup>58</sup>, él encontró en este método que daba como resultado líneas gruesas y grandes zonas de color, el efecto que necesitaba para atraer la atención de los transeúntes.



Fig.5 Henri de Toulouse Lautrec. *Moulin Rouge : La Goulue*. Museo de Arte de San Diego, San Diego.

<sup>57</sup> N. Leonardini, *op. cit.*, p. 11.

<sup>58</sup> Nathaniel Harris, *La vida y obras de Lautrec*, Inglaterra Parragón Books, 1994, p. 7.

Con el surgimiento del *Art Nouveau*<sup>59</sup> emergieron artistas que eligieron el cartel como soporte primario de sus obras, esta corriente “se concibe dentro de una búsqueda del diseño que tiende tanto a la organicidad como la abstracción”<sup>60</sup> y el trabajo de Chéret tuvo un impacto significativo en ella.



Fig. 6 Alphonse Mucha. *Gismonda*. Museo de Arte de Los Ángeles, Los Ángeles.

Una de las figuras más destacadas fue Alphonse Mucha<sup>61</sup> quien trabajó principalmente en París. En 1894 la actriz Sarah Bernhardt le encargó un cartel para *Gismonda* (Fig. 6) el cual representó su primer compromiso como cartelista y punto de partida para su carrera. Tras el éxito obtenido recibió un contrato exclusivo por seis años con la actriz, no solo diseñó todos sus carteles, sino sus decoraciones de teatro y trajes también.

El trabajo de Mucha estableció un estilo propio que se caracterizó por una forma de decoración relacionada con lo “bizantino”; mientras que “Chéret y Toulouse Lautrec se inspiraban en la vida de la calle y en los locales de diversión de tercer orden, Mucha creó una fantasía de taller.”<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Encuentra sus orígenes en la segunda mitad del siglo XIX. Investiga, en distintas áreas culturales, sobre las estructuras de la forma. El interés se centra en la línea y su poder de expresión. Se ocupa de la relación entre decoración líneal y zonas planas de color. Se enfoca en aspectos decorativos. Véase Giovanni Fanelli, *El Diseño Art Nouveau*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 1.

<sup>60</sup> *Ídem*.

<sup>61</sup> Alphonse -Maria Mucha (1860 – 1939) de origen checo, llegó a París desde Munich donde inició una intensa actividad gráfica como ilustrador de libros y revistas. Su obra presenta dos elementos que conforman su estilo: el simbolismo y la carga sensual. En 1900 recibió del gobierno austriaco la comisión para adornar el pabellón del país para la feria del mundo en París. También trabajó en diseño de joyería. Véase: Gabriele Fahr-Becker, *El Modernismo*, Colonia, Könemann, 1996, p. 407.

<sup>62</sup> G. Fanelli, *op. cit.*, p. 68.

El cartel fue introduciéndose lentamente en otros países y a partir de 1880 se aceleró su popularidad, en cada país fue protagonista de los eventos culturales de mayor importancia. La muerte de Lautrec en 1901 y el abandono del cartel por parte de Mucha y Cheret dejaron un vacío en Francia en esta nueva época; el cambio de siglo trajo innovaciones en el campo artístico y en la producción de carteles; dejando atrás las ideas decorativas decimonónicas se buscaba la manera de enlazar el arte con la industria.



Fig. 7 El Lissitzky. *Golpead a los blancos con la cuña roja*. Museo Van Abbe, Eindhoven.

En las tres primeras décadas del siglo XX, el cartel representó mayoritariamente el soporte para la propaganda política y comercial. El estallido de la Primera Guerra Mundial y otros acontecimientos provocaron un cambio en los motivos y en las búsquedas de los artistas, de ello se hablará en el siguiente apartado, sin embargo, los movimientos

artísticos continuaron haciendo uso de este medio para diversas causas.

Después de la Primera Guerra, la inspiración orgánica del *Nouveau* parecía inaplicable en una sociedad cada vez más industrializada, las nuevas realidades fueron expresadas en nuevos movimientos artísticos como el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el expresionismo, donde “la obra de arte es una entidad independiente que constituye una nueva realidad en sí misma.”<sup>63</sup>

La búsqueda de un nuevo orden estructural fue el elemento más importante del diseño en los años posteriores a 1900, en la Unión Soviética el Constructivismo tomó el liderazgo en las dos primeras décadas, desarrolló un

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 77.

lenguaje abstracto y depurado, de formas geométricas y colores planos y renovaron las formas de comunicación visual haciendo uso de las nuevas tecnologías como la fotografía. (Fig. 7) El trabajo de constructivistas como El Lissitzky y Alexander Rodhcenko tuvo un impacto en el diseño gráfico y en escuelas como la Bauhaus y el movimiento *De Stijl*.

A finales de siglo XIX había nacido en Inglaterra el *Arts & Crafts Movement*<sup>64</sup> con el propósito de recrear las tradiciones vernáculas que la revolución industrial había suprimido y luchó por revitalizar las artes aplicadas durante una época de creciente producción en serie. Junto con William Morris, su fundador, cobraron importancia un grupo de artistas que dedicaron su actividad a la producción de libros, tejidos y mobiliario hecho a mano.

Los postulados de este movimiento alcanzarían su síntesis en una escuela alemana de principios del siglo XX. En 1919, el arquitecto alemán Walter Gropius fundó en Weimar una escuela de diseño y arquitectura basada en los principios de Morris y el *Arts & Crafts*, sus propuestas participaban de la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad, de acuerdo con la ideología socialista de su fundador.

El estilo *Bauhaus*<sup>65</sup> se caracterizó por la ausencia de ornamentación, el rechazo de las formas curvilíneas del *Art Nouveau* en favor de una estructura recta y geométrica basada en el funcionalismo; la armonía entre la función y los medios de elaboración incorporando una nueva estética que abarcaría todos los

---

<sup>64</sup> Llamado así por la *Arts and Crafts Society Exhibition* fundada en 1861 cuando el diseñador inglés William Morris fundó la empresa Morris, Marshall & Faulkner argumentando que la verdadera base del arte residía en la artesanía. Véase Edward Lucie – Smith, *Diccionario de términos artísticos*, Barcelona, Destino, 1997, Col. El mundo del arte (41), p. 25.

<sup>65</sup> *Staaliches Bauhaus*, en alemán Casa de la Construcción Estatal. Sostenía que el arte debía responder a las necesidades de la sociedad. El cuerpo de profesores estuvo compuesto por artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky y Laszló Moholy-Nagy. En 1933 fue clausurada por las autoridades prusianas en manos del partido nazi. Véase Frank Whitford, *La Bauhaus*, Barcelona, Destino, 1991.

ámbitos de la vida cotidiana, “alteró la mirada de todo, desde la silla en la que usted se sienta hasta la página que está leyendo”.<sup>66</sup>

Los carteles de ésta escuela alemana surgieron como un medio para difundir sus exposiciones y eventos (Fig. 8), en ellos plasmaron la simplicidad de una nueva estética industrial que ayudó a configurar la visión moderna. “La influencia más significativa de la *Bauhaus* sobre el diseño de carteles estuvo ligada a los nuevos factores de su tiempo, Moholy – Nagy comprendió que todas las nuevas técnicas del cine – montaje, trucos fotográficos- podían usarse como elementos creativos”.<sup>67</sup>

Este nuevo lenguaje fue retomado por un movimiento decorativo que surgió en Francia y se extendió rápidamente por toda Europa, el *Art Decó*. En este estilo la máquina, la energía y la

velocidad se convirtieron en los temas primarios, las formas fueron simplificadas y los tipos de letra se volvieron lisos y angulares.

Durante la Segunda Guerra Mundial volvieron a aparecer contundentes carteles de propaganda, a menudo realizados por artistas importantes. En los carteles de la posguerra se adaptaron y refinaron las tendencias anteriores. En los años posteriores el uso del cartel declinó en la mayoría de los

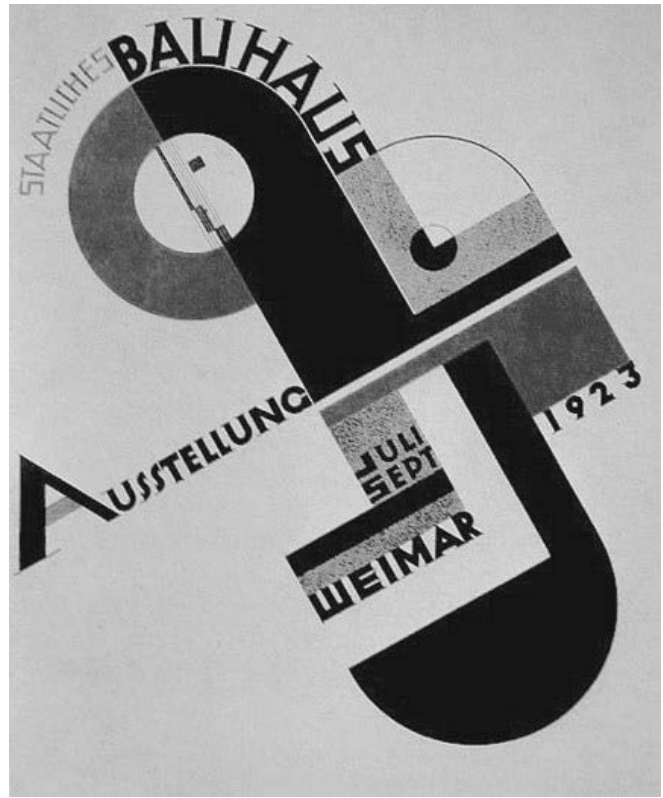


Fig. 8 Joost Schmidt. Cartel para la exposición *Bauhaus en Weimar*. Archivo Bauhaus/Museo del Diseño, Berlín.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>67</sup> J. Barnicoat, *op. cit.*, p. 89.

países mientras que la televisión y el cine se convirtieron en los protagonistas de la difusión de mensajes.



Fig. 9 Pablo Picasso. *Congrès Mondial de la Paix*. Galería Mundial de Carteles. Florida.

Pintores como Pablo Picasso, quien en 1945 conoció en París al impresor Fernand Mourlot que puso a su disposición su taller, realizó, en los años siguientes, más de 200 litografías y carteles; los temas fueron sus exposiciones, propaganda a favor de la paz tras su afiliación al Partido Comunista y las corridas de toros. (Fig. 9) El español Salvador Dalí, el francés Henri Matisse, el suizo Max Bill y el estadounidense Roy Lichtenstein, también realizaron carteles, de la misma forma que los artistas gráficos de Estados Unidos Peter Max, Milton Glaser y Tomi Ungerer.

En los años sesenta el cartel polaco, el *pop art* norteamericano y el recién surgido cartel cubano, influyeron en las nuevas generaciones. El cartel ha sido empleado para diversos fines, con el paso del tiempo ha llegado a muchos espacios de la vida cotidiana, figurando como un medio importante dentro de las artes, el diseño, la política y hoy en día la publicidad. Ha reflejado la evolución de las artes gráficas echando mano de los avances técnicos y los cambios estéticos y siempre aparece como un fiel reflejo de su tiempo.



### 2.3 El cartel político

*“Como el cartel vive poco,  
debe vivir intensamente”*  
V́ctor Gorca<sup>68</sup>

Entre 1870 y 1919 el cartel estuvo asociado con el arte y el comercio, despús de esta fecha apareci³ el cartel pol³tico propiamente dicho, desligado de los lenguajes del dise±o comercial. El cartel se estableci³ como el medio dominante de la comunicaci³n de masas en las ciudades de Europa y apareci³ en los muros de toda ciudad a la par que se gestaban cambios importantes dentro de su vida pol³tica para as³ establecerse como la gran arma de agitaci³n y reclamo de nuestro tiempo.

La Primera Guerra Mundial, la revoluci³n rusa, la ascensi³n del nazismo, las nuevas tendencias art³sticas y el desarrollo y producci³n de bienes de consumo, marcaron la cumbre del cartel como forma propagadora de ideas, actos y mercaderías. Como resultado de los acontecimientos de principios del siglo XX el cartel cobró un nuevo significado, la propaganda. “Hablaemos de propaganda siempre que exista transmisi³n de un mensaje entre un organismo (Estado, partido pol³tico, etc.) y la masa, que tenga por objeto la adquisici³n de ideas.”<sup>69</sup>

Los carteles que aparecen a la par de la Primera Guerra estaban destinados, por un lado al reclutamiento de elementos y la solicitud de dinero en calidad de pr³stamo de guerra; y por otro a la divulgaci³n de las atrocidades de dicho evento, lo que supuso la campañ publicitaria m³s grande hasta la fecha, con m³s de 10 mil diferentes carteles.

---

<sup>68</sup> V́ctor Gorca, *El cartel*, Ḿxico, Taller Editorial de la Facultad de Artes Pl³sticas de la Universidad Veracruzana, 1976, p. 8.

<sup>69</sup> F. Enel, *op. cit.*, p. 141.

Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Alemania crearon algunos de los carteles más relevantes, muchos fueron diseñados por artistas de la época y otros eran simples compilaciones de impresores (Fig. 10).



Fig. 10 Montgomery Flagg. *I want you for US Army*. Museo Norton Simon, California.

La evolución más significativa se dio en Rusia, la Revolución bolchevique de 1917 y la fundación de la Unión Soviética produjeron una profusión de carteles políticos que proveyeron al Estado de un medio de comunicación para las masas, una población mayoritariamente analfabeta que tendría una mejor comprensión del lenguaje pictórico.

En 1919 apareció un nuevo tipo de cartel cuya autoría se adjudica a Mijail Cheremnyj<sup>70</sup>, su título genérico era “*Ventana satírica de los Telégrafos Rusos*”, aunque se le conoce comúnmente por su abreviatura ROSTA; estas tiras educativas ilustran aspectos educacionales, sanitarios y políticos en viñetas de

<sup>70</sup> J. Barnicoat, *op. cit.*, p. 223.

cuatro o más dibujos en secuencias, sus creadores recuperaron el lenguaje del arte popular ruso, particularmente de la estampa o *lubok*<sup>71</sup>, y del realismo. El poeta Vladimir Mayakovsky<sup>72</sup> realizó los diseños más famosos, alrededor de 600, trabajaron con él los artistas: Dimitri Moor, Maliutin, Lavinski, Levin, A. Nurenberg, el poeta Bedni y Lebedev entre otros. (Fig. 11)



Fig. 11 Vladimir Kozlinsky. *Entonces y ahora: Tira ROSTA*. Museo del Estado Ruso, Leningrado.

Con el surgimiento de la vanguardia creadora soviética los artistas adoptaron la teoría artística del constructivismo, la distribución masiva de boletines y propaganda fue llevada a cabo por y para la Revolución, se crearon todo tipo de asociaciones y talleres como el Taller Libre de Artes Gráficas, creado en 1919.

Lenin y sus seguidores se convirtieron en los pioneros de la propaganda moderna y el cartel se estableció como un arma de resistencia cultural que sería empleada a través de las décadas subsecuentes. El cartel político debe a la vanguardia rusa la creación de nuevos lenguajes no sólo simbólicos, sino también plásticos.

<sup>71</sup> Grabado en madera que se popularizó en Rusia durante el siglo XVII. Eran utilizados como decoración en las casas. Representa imágenes acompañadas de texto, fáciles de descifrar y los temas representados suelen ser escenas bíblicas, cuentos, fábulas, sátira social y política.

<sup>72</sup> Vladimir Maiakovsky (1894 – 1930) “El Poeta de la Revolución Rusa”. Fundó el movimiento de los cubo-futuristas. Tras el triunfo de la Revolución Rusa se convirtió en portavoz cultural del nuevo régimen bolchevique creando material de propaganda como carteles, poemas y guiones. Véase Víctor Shklovskii, *Maiakovski*, Barcelona, Anagrama, 1972.

Con el ascenso al poder, en 1922, de Benito Mussolini en Italia y, en 1933, Adolfo Hitler en Alemania, destacan los carteles nazis y fascistas que surgieron como contraparte al realismo socialista, éstos abundaron en elementos que mostraban la grandeza del Estado frente al individuo y actos de masas milimétricamente ensayados. Los nazis utilizaron el cine, la radio, las artes y las grandes manifestaciones públicas que la población aceptara su ideología; el “realismo nacionalsocialista” alemán creó anuncios como el de las olimpiadas de 1936 y otros eventos.

La producción colectiva de carteles reaparece en las obras republicanas durante la Guerra Civil Española de 1936, “la iconografía revolucionaria de los carteles que con prontitud extraordinaria llenaron las paredes (...) apareció, a los ojos de todos, burgueses atemorizados y luchadores revolucionarios, como signo inequívoco de una mayoritaria voluntad popular de lucha antifascista.”<sup>73</sup>



Fig. 12 Josep Renau. *Victoria*. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.

En su elaboración participaron artistas que se identificaron con la lucha republicana contra los falangistas levantados en armas, “la mayoría de los cartelistas republicanos provenían del campo comercial, formaban parte de sindicatos y asociaciones profesionales en absoluto

ajenas a los avatares políticos del país”<sup>74</sup>, la producción fue vastísima, destacando talleres residentes en Barcelona y Valencia, donde participaron

<sup>73</sup> Carles Fontseré, *Consideraciones sobre el cartel de la Guerra Civil*, 1983. En: <http://www.sbhac.net/Republica/Carteles/Fontseré/Articulo.htm>, 7 de Noviembre del 2006.

<sup>74</sup> Mike Blacksmith, *Arte y propaganda política en la Guerra Civil Española*, en: <http://www.sbhac.net/Republica/Carteles/ArteyPro.htm>, 7 de Noviembre del 2006.

artistas como Carles Fontseré, Lorenzo Goñi, Ramón Puyol y Josep Renau (Fig. 12), considerado el más grande de los cartelistas republicanos y quien tras la guerra llegó exiliado a México.

La Segunda Guerra Mundial y los carteles de ésta época no representaron un mayor avance del que ya se había obtenido, se da un cambio de contenido debido a la postura mayoritaria de oposición a la guerra, pero no de estilo. Aparecieron contundentes carteles de propaganda, a menudo realizados por artistas tan importantes como Ben Shahn<sup>75</sup>, quien mantuvo una ideología socialista y denunció casos de injusticia social en sus trabajos, uno de sus trabajos más conocidos fue el que realizó contra la experimentación con armas nucleares. (Fig. 13)

La capacidad del cartel de combinar palabra e imagen en un formato atractivo y económico finalmente lo convirtió en una innovación de gran alcance; representa un instrumento eficaz por su función comunicadora, propagandística y proselitista; por su fácil reproductibilidad masiva, su utilidad, su rápida impresión, su costo reducido, su impacto directo en el espectador, han recurrido a él desde los sectores gubernamentales hasta

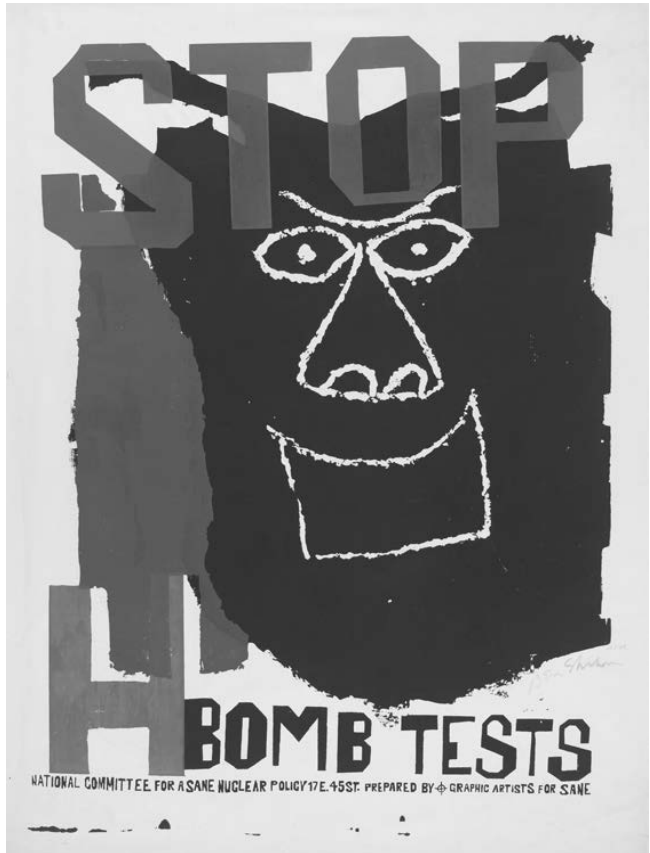


Fig. 13 Ben Shahn. *Stop H-Bomb Test*. Museo de Arte Fogg/Museo Harvard de Arte, Massachusetts.

<sup>75</sup> Ben Shahn (1898 – 1969) artista y tipógrafo judío nacido en Lituania y emigrado en 1906 a Nueva York. Durante la SGM trabajó para la oficina de Información de Guerra y el Congreso de Organizaciones Industriales en Estados Unidos.

aquellos con menos recursos tecnológicos como un medio al alcance de sus posibilidades.

La década de los sesenta presenció el establecimiento del cartel como medio primordial en el que se recuperaban los lenguajes del arte popular y se lograba vincular con una ideología determinada. De este modo lo hizo el gobierno comunista chino, tras su establecimiento en 1949, adaptaron el lenguaje del arte popular como los *nien hua* o cuadros de año nuevo para la fiesta de la primavera que comúnmente expresan pensamientos de felicidad y buena suerte, a los fines comunistas.



Fig. 14 Autor desconocido. *Avancen victoriosos siguiendo la línea revolucionaria del Presidente Mao en la literatura y las artes.* Col. Stefan Landsberger, Holanda.

Durante la Revolución Cultural los carteles sirvieron como vehículo de información, transmisión y educación difundido desde las altas esferas. El gobierno supo, como nadie, utilizar el lenguaje de masas y convirtieron la Gran Revolución Cultural Proletaria (1966 – 1976) en el mayor movimiento de China, aparecieron carteles que luchaban por la victoria del socialismo, presumían los avances en educación y agricultura, y defendían a la nación; los diseños más trascendentes son las imágenes de los dirigentes como Mao Tse Tung y los símbolos del Partido Comunista Chino. (Fig. 14)

En algunas naciones latinoamericanas el cartel surgió a la par de los movimientos de lucha independentista, como una bandera más. La Revolución Cubana de 1959, mantiene una estrecha relación con los trabajos de China antes mencionados y revela vínculos con la publicidad comercial, el arte pop, el comic y el cine. “El afiche cubano resultó un grito en la pared que atrajo a los más importantes creadores del momento (...) fue el portavoz de las transformaciones en la sensibilidad del público y de los mecanismos de comunicación masiva recién estrenados.”<sup>76</sup>

Los carteles cubanos se crearon con distintos fines pero mayoritariamente políticos, por artistas visuales que trabajaron con el Partido Comunista Cubano u organismos de éste, como el Departamento



Fig. 15 Raúl Martínez. *Ché*. Col. José Martínez, La Habana.

de Orientación Revolucionaria que creó carteles de gran formato para colocarlos en vallas en las vías públicas; la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina que trabajó carteles políticos de pequeño formato para ser plegados o insertos en revistas; o el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica que ha generado algunos de los más famosos carteles cubanos de cine. “Al filo de 1970 el cartel había revelado al mundo la audacia y la pluralidad de la cultura visual cubana.”<sup>77</sup> (Fig. 15)

<sup>76</sup> Nelson Herrera Ysla, “Una poética de la gráfica insular”, *Revista Artecubano*, Num. 2, Cuba, 1996, pp. 17-25.

<sup>77</sup> Alejo Carpentier, “Una siempre renovada muestra de artes sugerentes”, *Revista Cine Cubano*, Num. 54-55, Cuba, pp. 90 – 91.



Fig. 16 Atelier Populaire. La chienlit c'est lui! (El desorden es él). Biblioteca Nacional, Paris.

En mayo de 1968, el cartel volvió a París, la ciudad que lo vio nacer, ahora en manos del movimiento conocido como Mayo Francés, sus miembros devolvieron a la obra gráfica un territorio que hasta entonces había sido ocupado por la radio y la televisión, y retomaron su función original como vehículo para difundir imágenes e ideas.

Profesores y estudiantes de Bellas Artes produjeron carteles que pretendían ser efímeros, tratar los eventos del día y desaparecer. Colaboraron de manera anónima firmando como *Atelier Populaire* para

alejarse su trabajo del mercado del arte y de los valores económicos y sociales ligados a un artista. Los diseños se discutían entre los militantes y se elaboraban en los talleres de la Escuela de Bellas Artes o en agrupaciones de los barrios.

Utilizaron técnicas básicas como la serigrafía<sup>78</sup>, litografía<sup>79</sup> y estarcido<sup>80</sup>, tan sólo los talleres de Bellas Artes editaron alrededor de 500 mil carteles con unos 400 motivos diferentes. La leyenda *La Chienlit c'est lui!* fue creada como respuesta a *La Reforme oui, la Chienlit non!* (¡La Reforma sí, el desorden no!) del presidente Charles de Gaulle quien aparece caricaturizado en el cartel. (Fig. 16)

<sup>78</sup> Técnica de impresión en la que la tinta o pintura se filtra con un pincel a través de una pantalla de seda. Véase Edward Lucie-Smith, *Diccionario de términos artísticos*, Barcelona, Destino, 1997, Col. El mundo del arte (41), p.179.

<sup>79</sup> Técnica de grabado que consiste en dibujar con un material graso sobre una piedra porosa o una plancha de zinc. El soporte se humedece y se le aplica una tinta grasa que se adhiere a las líneas dibujadas. El papel mojado se aplica a la piedra y se prensa para hacer el grabado definitivo. Véase *Ibid*, p. 118.

<sup>80</sup> Técnica de copiado que consiste en perforar los contornos y hacer pasar a través de ellos polvo de tiza o grafito para transferirlos a un papel o muro. Véase *Ibid*, p.81.



Ese mismo año, el Partido de los Panteras Negras, fundado en 1966, estaba cerca de la cumbre de su poder; miles de copias de su periódico eran vendidas en las calles y universidades a lo largo de Estados Unidos. El país vivía una de sus épocas más agitadas: la guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles y el asesinato de Martin Luther King.

Los Panteras Negras hicieron uso del cartel en su lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, por terminar con el imperialismo y el racismo mundial y la explotación de la clase trabajadora; su servicio de noticias reportaba incidentes de brutalidad policíaca y promovía la organización de la resistencia armada como parte de la solución a la opresión que sufrían.

Emory Douglas, Ministro de Cultura y su más destacado artista, se hizo cargo de la ilustración del periódico semanal hasta su última publicación en 1979. Entendió el poder de comunicar ideas con imágenes y convirtió su producción gráfica en un arma de la revolución que dio una identidad visual a la organización (Fig. 17). “El arte del pueblo y el arte para el pueblo pueden constituir dos áreas distintas de expresión. El cartel es el medio de transmisión de ambos tipos de mensajes gráficos; cualesquiera que sean sus pretensiones como arte, debe ante todo hablar al pueblo.”<sup>81</sup>



Fig. 17 Emory Douglas. *Poster de Panteras Negras*. Col. Alden & Mary Kimbrough, Los Angeles.

<sup>81</sup> J. Barnicoat, *op. cit.*, p. 256.



### 3. EXPRESIÓN GRÁFICA Y MOVIMIENTO SOCIAL.

Podemos decir que toda creación humana en el campo de las artes, está directamente relacionada con el contexto en que fue gestada, esto es, el momento histórico que vivió el autor. Sin embargo, la apropiación intencional y consciente de motivos provenientes de fenómenos sociales específicos, se ha dado en condiciones particulares. Dentro de la Historia del Arte, la vinculación de la producción artística con dichas situaciones comenzó a plantearse de manera más clara tras la aparición del Romanticismo, considerado un movimiento que se originó como ruptura con el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo, que se basaban en los ideales estéticos de la Grecia clásica; y planteaba un predominio de los sentimientos y la libertad frente a la rigidez de los años anteriores.

A mediados del siglo XIX, la idealización romántica de la historia y la sociedad, dio paso al Realismo que defendía una creación basada en la captación simple de lo real y donde se observa un interés por la situación de las clases sociales más desfavorecidas tras el surgimiento de la Revolución Industrial, por lo que algunos artistas concibieron su trabajo como un “arte combativo”, como lo llama Arnold Hauser<sup>82</sup>, y donde destaca particularmente la escuela socialista que mantuvo un vínculo con los ideales del naciente comunismo en la Unión Soviética. A partir de ese momento, se sucedieron diversos movimientos artísticos que tomaron causas políticas como bandera.

Aparecieron reacciones de los artistas ante las dos grandes mundiales, el régimen del nazismo, la propaganda de los grupos en el poder, la *Bauhaus* y su vinculación con las clases proletarias. Asimismo, surgieron una serie de expresiones artísticas que utilizaron la gráfica y aprovecharon el espacio público como soporte; en 1871, los anarquistas europeos utilizaron el *graffiti* como medio para plasmar sus ideales en las calles. A la par e incluso desde antes, apareció

---

<sup>82</sup> CFR Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte. Tomo I & II*. Madrid, Debate, 1998.

el uso de carteles para inundar las calles con imágenes de protesta y, posteriormente, movimientos como el *Dada* aportaron una característica nueva, el festival en las calles que, más tarde, inspiró el surgimiento de las instalaciones y el *performance*.

En el caso de México, la aparición de movimientos artísticos con una clara vinculación social se dio de manera más evidente tras la Revolución de 1910, cuando apareció el movimiento muralista emparentado con el ya mencionado Realismo Socialista, así como con la conformación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1933 y su posterior derivación, el Taller de Gráfica Popular (TGP) en 1937, que ya he explicado en capítulos anteriores. Durante esa época se dio también la visita de André Breton a México y la redacción con León Trotsky del texto “Por un arte revolucionario e independiente”. En ese momento, se gestaron diversos manifiestos de los artistas, como el del TGP, donde acoraban una labor, como grupo de trabajo, en beneficio y defensa de los intereses del pueblo.

Más tarde surgió, en 1961, el grupo Nueva Presencia con Arnold Belkin y Francisco Icaza como principales impulsores y cuya producción estuvo relacionada con los acontecimientos sociales, por ejemplo, los actos de represión ejercidos durante los gobiernos de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964) contra los movimientos ferrocarrilero y magisterial, así como el asesinato del líder campesino Rubén Jaramillo y su familia.

En 1968, año que nos ocupa en este trabajo, la utilización de la gráfica en los muros de la ciudad recuperó puntos importantes de las décadas previas para mostrarse como uno de los mejores ejemplos hasta hoy de la gráfica política en México y a partir del cual se gestarían muchos de los movimientos artísticos más importantes vinculados con la apropiación de las causas cosiales como Los Grupos en la década de los ochenta, el *performance*, el *happening* y la instalación.

Durante el siglo XX, varios países de América Latina como Argentina, Chile y Uruguay atestiguaron el surgimiento de movimientos artísticos en las calles cuyas expresiones están relacionadas con acciones de protesta contra las dictaduras, la represión, la guerra, o demandas a favor de la lucha por los derechos laborales, civiles y humanos, o la libertad. El desarrollo de la gráfica política en todo el mundo y más particularmente en Latinoamérica, muestra hoy el espacio público como un sitio primordial para las formas de expresión de los movimientos sociales.

### **3.1 Los movimientos sociales y la gráfica en México.**

*“El grabado nos devuelve la confianza  
en el genio de nuestros pueblos”  
Octavio Paz<sup>83</sup>*

Podemos reconocer en México, o al menos en lo que a la capital se refiere, una constante dentro de la cual se consigue distinguir a la gráfica como el procedimiento predilecto de algunos de los más importantes movimientos sociales en nuestro país. Existe una tradición gráfica en México que inició en el siglo XIX y se forjó bajo la mirada y el oficio de figuras como José Guadalupe Posada, Manuel Manilla, Gabriel Vicente Gahona “Picheta”, pasando por el Taller de Gráfica Popular, donde se logra establecer una forma de trabajo colectivo que sería recuperada años más tarde por el movimiento estudiantil de 1968, y mismo que transferiría como medio de protesta a los llamados Grupos de la década posterior, para llegar a nuestros días en los que el cartel permanece como uno de los principales medios de difusión de ideas.

Los primeros ejemplos del uso de lenguajes artísticos como medio de protesta los podemos ubicar en la caricatura política o de crítica social. A partir

---

<sup>83</sup> Rafael Tovar, *60 años del Taller de Gráfica Popular*, México, INBA, 1997, p.5.

del siglo XIX cobró fuerza en México con la llegada de la imprenta y la aparición de medios de comunicación que permitían el contacto con sectores más amplios de la población. Esta práctica sentó las bases en nuestro país de un procedimiento que hasta hoy en día permanece como uno de los más notables en lo que se refiere a medios de comunicación impresos y de distribución masiva.

A lo largo de los años este tipo de trabajo ha empleado determinadas técnicas que se han reconocido como distintivas y del mismo modo, ha creado imágenes determinadas para expresar ideas concretas, conformando así una iconografía propia. Desde los inicios de la caricatura política en México, los temas han girado alrededor de un mismo foco, la demanda de todo aquello que ha sido censurado por un determinado régimen, aquello que al ser contestatario no puede ser difundido en los medios de comunicación controlados por el poder.

En lo que a representación se refiere, la caricatura política marcó ciertos parámetros, muchos temas y figuras burlescas creadas para este medio serían retomados años después y tan solo modificadas y ajustadas a la época.

Dentro de la producción del siglo XIX podemos ubicar a un sinnúmero de artistas que se valieron de los medios gráficos y escritos para externar sus demandas. Aparecen ejemplos como el periódico *La Orquesta* que durante el régimen de Porfirio Díaz, caracterizado por una clara censura hacia los medios de difusión escrita, exigía libertad de prensa. Nunca como en esta época los periodistas fueron tan despiadadamente perseguidos por las autoridades gubernamentales. “Los jueces podían decretar el encarcelamiento de los voceadores, de los prensistas, de los linotipistas y hasta de los correctores de pruebas”.<sup>84</sup>

De la gama de medios posibles de impresión, el relieve representa el más sencillo, consiste en tallar formas en un bloque de madera u otro material

---

<sup>84</sup> Enrique Ramírez y Ramírez, “Notas históricas”. En: Taller de Gráfica Popular (ed.), *450 Años de lucha: Homenaje al pueblo mexicano*, TGP, México, 1960.

dejando una superficie elevada que posteriormente se cubre con tinta para ser impresa. En sus inicios el trabajo era manual pero con la invención de la imprenta adquirió popularidad y se convirtió en la principal manera de ilustrar libros, revistas y periódicos.

Durante los siglos XVII y XVIII, la calcografía (grabado sobre metal) tuvo preferencia pero era más lenta y costosa que el grabado en madera y la litografía que acabaron dominando el siglo XIX.

La tradición de los primeros medios escritos vio nacer a uno de los grandes artistas relacionados con la vida popular y referente obligado para las generaciones posteriores. José Guadalupe Posada, reconocido como “el artista que retrató a una época”<sup>85</sup> es relevante como punto de partida en lo que llamo una lucha en imágenes. A finales del siglo XIX y principios del XX realizó un sinnúmero de obras como viñetas de periódicos, hojas volantes, e ilustraciones que aparecieron en varias publicaciones del momento. Su trabajo, una crónica de su tiempo, una tragicomedia con la que buscaba no sólo hacer reír al pueblo retratado, sino también despertar su inquietud y sacudirlo, narró en imágenes cuanto ocurrió en el país durante más de cuatro décadas a través de las páginas de *El Popular*, *La Guacamaya*, *El Diablito Rojo* y *El Hijo del Ahuizote*. (Fig. 18)

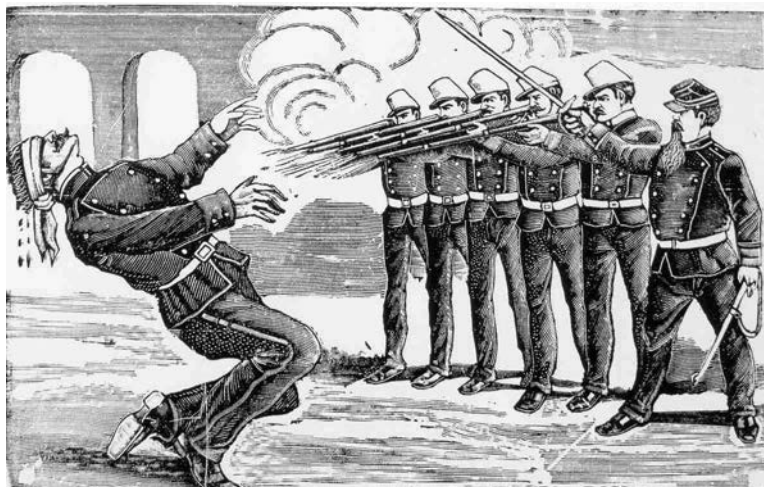


Fig. 18 José Guadalupe Posada, *Corrido 'Bruno Martínez'*. 1930. Col. Andrés Blaisten, DF, México.

<sup>85</sup> Antonio Rodríguez, *Posada: "El artista que retrató a una época"*, México, Domes, 1974.

Al término de la Revolución de 1910 y tomando como paradigma el trabajo de Posada, muralistas y grabadores se propusieron facilitar a obreros y campesinos el acceso al arte. Para lograrlo, comenzaron el establecimiento de agrupaciones similares a los sindicatos que buscaban producir obras colectivas.

Los años treinta en México bajo el gobierno del presidente Abelardo L. Rodríguez, evidenciaron las derivaciones del derrumbe económico mundial, la miseria e incertidumbre hicieron a los intelectuales y artistas escépticos del nuevo sistema capitalista. “Nunca antes se había percibido el acoso a la vida y a la cultura como una amenaza tan directa.”<sup>86</sup>

Aquellos comprometidos con la cultura, echaron mano de los recursos a su alcance y adoptaron una postura defensiva ante la situación, el campo cultural se vio invadido por manifiestos, congresos, frentes, ligas y asociaciones como resultado de un proceso de radicalización.

Desde su fundación en 1933, la LEAR sostuvo una postura de enfrentamiento con todos los sectores del gobierno a los que identificaba como derivaciones del fascismo local. En noviembre de 1934 apareció *Frente a Frente*, el órgano difusor de la Liga. El grabado de la carátula estuvo a cargo de Leopoldo Méndez quien “plasmó ahí una visión satírica del teatro político y cultural mexicano.”<sup>87</sup>

Vinculando artistas plásticos alrededor de una misma asociación, la LEAR conformó en un principio un grupo reducido. El ascenso de Lázaro Cárdenas a la presidencia y su programa de reformas democratizadoras dio como consecuencia un amplio movimiento de masas que forzó a la Liga a replantear su posición y establecer alianzas con el gobierno. “La organización se amplió y en unos cuantos meses asimiló a otras organizaciones culturales hasta contar

---

<sup>86</sup> Francisco Reyes Palma, “50 años de artes plásticas y política en México (1934 – 1984) I”, *Revista Plural*, núm. 200, mayo de 1988, p. 34.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 34.



con la participación de la mayoría de los pintores, escultores y grabadores representativos del país, ya sea como militantes o como colaboradores afines.”<sup>88</sup>



Fig. 19 TGP. *El Partido Popular es el partido de la juventud*. Col. Carlos Monsivais, México.

Muchos de los miembros de la Liga pertenecían al Partido Comunista, pero el proyecto común que unió a los participantes era el de poner su arte al servicio de la lucha contra el fascismo, el imperialismo y la guerra, llevando a cabo un intenso trabajo de agitación y propaganda. Trabajaron con múltiples formas de comunicación popular: carteles, volantes, mantas y folletos; en su labor de difusión fue el grabado el vehículo más favorecido. (Fig. 19)

El programa cultural cardenista trajo consigo la posibilidad de que artistas intervinieran en el aparato

educativo estatal, también cedió espacios públicos para la creación de murales y sacó provecho de la dimensión funcional del arte en favor del pueblo.

En este mismo contexto fue que en el año de 1937 enlazando este proceso con su propia tradición de militancia nacida de la Revolución, Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Luis Arenal y Alfredo Zalce, todos miembros de la LEAR, fundaron el Taller de Gráfica Popular.

Enfocados a entablar un diálogo con un público mayormente iletrado, sus postulados estéticos fueron la claridad formal y la solidez del mensaje. La búsqueda era contribuir al éxito de las causas populares a través del arte retomando como medio primordial el grabado. Esta técnica fue vista por los miembros de la agrupación “no sólo como un vehículo ideal para la divulgación

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 35.

de ideas sociales y políticas, sino también como una forma de expresión artística sobresaliente.”<sup>89</sup>

Su trabajo, inspirado en Posada, se concentró en la voluntad de aprendizaje y la eficacia comunicativa del lenguaje artístico, rescatando así el grabado como medio de expresión y lucha. Haciendo uso de materiales de bajo costo, principalmente el linóleo, dieron una rápida respuesta a la demanda de imágenes.

El Taller de Gráfica Popular promovió el elemento de la gráfica como arma de combate que los artistas comprometidos con las causas populares plantarían en manos del pueblo y sus principios. “Los miembros del taller advirtieron en el grabado la posibilidad de llevar al pueblo, en forma multirreproducible, el mensaje que antes sólo el mural- por su exhibición en un lugar público- podía proporcionar en forma masiva”<sup>90</sup>. Durante muchos años el Taller careció de estatutos, pero los integrantes estuvieron unidos por una Declaración de Principios que establecía lo siguiente:

El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura. – El Taller de Gráfica Popular realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista. – Considerando que la finalidad de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, El Taller de Gráfica popular lucha por desarrollar sus capacidades técnicas individuales de sus miembros. – El Taller de Gráfica Popular prestará su cooperación profesional a otros talleres o instituciones culturales, a las organizaciones de trabajadores y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general. – El T.G.P. defenderá los intereses de los artistas.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> R. Tovar, *op. cit.*, p.5.

<sup>90</sup> Antonio Rodríguez, “Contribución del TGP al arte mexicano” en: *60 años del Taller de Gráfica Popular*, México, INBA, 1997, p.12.

<sup>91</sup> Taller de Gráfica Popular (ed), *4 décadas del grabado en México*, México, 1974, pp. 9-10.

La técnica del grabado en madera permite obtener líneas gruesas y con mayor expresividad, además de la crudeza que el material proporciona, por lo que representó para el Taller la técnica más adecuada para alcanzar el acercamiento al pueblo que buscaban.

Las principales obras del Taller de Gráfica Popular, en los que podrían ser los años de mayor actividad, alrededor de la década de los 50, muestran constantes dentro de la temática en lo que se refiere a plasmar imágenes de la vida de campesinos, obreros y figuras de la historia de México relacionadas con luchas populares, como Emiliano Zapata y Lázaro Cárdenas, entre otros. Muchas de las obras que realizaron los artistas del taller se han convertido en imágenes prototípicas de representación asociadas con movimientos sociales que podemos ver hasta hoy en día. (Fig. 20)



Fig. 20 Lorenzo Guerrero. *Zapata*. Col. Particular, México.

La LEAR tuvo tan solo cuatro años de vida, para 1939 había desaparecido. El TGP, aunque más modesto en recursos y número de colaboradores, fue capaz de experimentar durante más de dos décadas con las posibilidades combativas de la imagen.

En los años que transcurren de los cincuenta a los sesenta en nuestro país hubo una escasa producción de gráfica política. No fue sino hasta el año de 1968 que los estudiantes de San Carlos recuperaron la enseñanza del Taller de Gráfica Popular replanteando la gráfica y el cartel como medio de protesta.

En la década de los setenta con el surgimiento de los llamados Grupos, donde participaron algunos de los estudiantes que vivieron el movimiento de 1968, revivieron las propuestas de llevar la creación a las calles y hacer de ella

un vehículo de ideas. Tras una exposición realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte este pensamiento se hizo presente: “consideramos punto de partida al movimiento estudiantil de 1968, en el que se dan características especiales de movilización social y de respuesta gráfica ante la agresión del Estado”<sup>92</sup>.

### 3.2 La conformación de un lenguaje: la gráfica en los carteles del movimiento estudiantil del 68.

*“Si la imaginación no llegó al poder  
al menos se las ingenió para  
rebatirlo creativamente.”  
César Gilabert<sup>93</sup>*

El trabajo que desempeñaron dentro del movimiento estudiantil las brigadas activistas se encontraba dividido de acuerdo a las necesidades principales, así, a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) le correspondió la tarea de cubrir la producción de carteles, mantas, volantes y otros materiales que se elaboraron en conjunción con otros centros como la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", y algunos talleres instalados en diversos planteles. “Durante el Movimiento, la Escuela Nacional de Artes Plásticas se convirtió en un organismo vivo que supo asumir su responsabilidad social.”<sup>94</sup>

Estos estudiantes eran artistas en plena formación académica, y algunos de sus maestros, artistas ya consumados. Las instalaciones de la ENAP les permitían tener acceso a los materiales y herramientas necesarias para realizar

---

<sup>92</sup> Catálogo de la exposición *Arte y luchas populares en México*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, Dirección de Difusión Cultural / UNAM, 1979.

<sup>93</sup> César Gilabert, *El hábito de la utopía: análisis del imaginario sociopolítico del movimiento estudiantil de México*, México, Instituto Mora/Miguel Ángel Porrúa, 1993, p.218.

<sup>94</sup> Grupo Mira, “*El Movimiento Estudiantil Popular*”, *La gráfica del '68: Homenaje al movimiento estudiantil*, México, Zurda – Claves Latinoamericanas, 1988, p. 15.

todo lo que se refirió a la comunicación visual del movimiento estudiantil. Los carteles realizados por los estudiantes constituyen la labor más sobresaliente en lo que se refiere al campo de la producción gráfica.

Si pensamos que toda obra de arte es reflejo de su tiempo, entonces podremos ver a la gráfica como una expresión estética del individuo social en tanto las imágenes impresas que se reproducen responden a una búsqueda por transmitir contenidos ideológicos. El material realizado, encuentra sentido a la par de las circunstancias concretas bajo las cuales se buscaba dar el mensaje, los centros de producción, el tipo de soporte empleado y la circulación del mismo. “La producción de imágenes gráficas (mantas, volantes ilustrados, pegas, pintas y bardas, periódicos y revistas, murales y otros) forma parte del discurso necesario de todo movimiento social con aspiraciones políticas.”<sup>95</sup>

Los estudiantes del movimiento hicieron de la ciudad, las marchas, las calles y las paredes de sus escuelas el soporte de su imaginario visual, imaginario que refleja la ideología de aquellos jóvenes que soñaron con cambiar su mundo.

La gráfica refleja la ideología del movimiento, la entiende a través de códigos visuales, símbolos y representaciones, configuraciones y tipografías, colores y texturas; la gráfica informa, responde, persuade, agita, manipula, codifica los acontecimientos, los lemas, las consignas, los mensajes de la lucha política. Se ubica en un contexto histórico-social. En calidad y en cantidad, corresponde a los recursos económicos, tecnológicos y humanos que entran en juego.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Arnulfo Aquino, “Arte y luchas populares en México”, Revista Zurda, Vol. 1, Núm. 4, 2do. Semestre, 1988, p. 97.

<sup>96</sup> *Ídem.*



Fig. 21 CNH. *Esta humanidad ha dicho ¡¡basta!!*. Col. MUCA-UNAM, México.

Una situación en la que los involucrados se agrupan al encontrar intereses comunes o una misma visión del mundo, los lleva eventualmente a compartir un proyecto, por esto, las imágenes generadas por ellos también serán comunes a todos puesto que aparecen como símbolos de identidad.

Los estudiantes del 68 encontraron una identidad común en las principales figuras combativas y promotoras del cambio en la historia mundial, de este modo, rebautizaron el auditorio más importante de la UNAM (Justo Sierra) con el nombre de Ché Guevara, el guerrillero que luchó en la Revolución Cubana al

lado de Fidel Castro. En los periódicos se leía: “Camus, Guevara, Fanon y Marcuse, entre los siete héroes de la nueva izquierda”.<sup>97</sup> (Fig. 21)

Moles considera que “el objeto portador de forma es mensaje”<sup>98</sup>, las imágenes en los carteles del 68 estaban destinadas a llevar una versión propia de los hechos a la población, lo cual a través de los medios convencionales de comunicación era imposible. Sin embargo, la gráfica del 68 no sólo tenía un carácter informativo, se convirtió en la imagen reflejada del entorno en que los sucesos estudiantiles se desenvolvían. En esta idea de reproducción de la realidad es que encuentra su dimensión estética.

<sup>97</sup> Periódico El Día, 6 de Mayo de 1968.

<sup>98</sup> Abraham Moles, *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 27.

La gráfica también hizo palpable el proceso de enfrentamiento entre los dos adversarios, ambos, con discursos y tácticas propios, llevaron a la superficie el perfil de los actores sociales involucrados, “la capacidad de imponer un nombre es un indicador del estado de lucha”<sup>99</sup> y por ende “imponer un nombre, un lema, un tono o una imagen, eran victorias importantes.”<sup>100</sup>

Los recursos técnicos empleados estaban directamente relacionados con las posibilidades económicas de un movimiento que dependía de la colecta de dinero en las calles, por esto, recurrieron principalmente a la técnica del grabado en linóleo y en algunos casos al fotomontaje y la serigrafía.

En lo que respecta al proyecto de estos carteles, recuperaron la enseñanza del Taller de Gráfica Popular en dos grandes sentidos, por un lado la idea del trabajo colectivo; por otro la técnica, pero más visiblemente echaron mano de aquel imaginario de la lucha contestataria y de oposición al régimen.

Si pensamos la imagen como portadora de signos y de exponentes sociales<sup>101</sup> encontramos la importancia de la imagen gráfica y los carteles, como representación visual del conflicto estudiantil y de los cambios que éste fue viviendo a lo largo del año. Así, por ejemplo, la palabra hablada se hizo prescindible, el 13 de septiembre, “desprovista de palabras injuriosas, aunque críticas para las autoridades en los carteles”<sup>102</sup> se llevó a cabo la marcha del silencio. (Fig.22)



Fig. 22 Oscar Menéndez. *Marcha del Silencio*. Col. Autor, Morelos.

<sup>99</sup> C. Gilabert, *op. cit.*, p. 215.

<sup>100</sup> *Ídem.*

<sup>101</sup> CFR A. Moles, *op. cit.*, p. 15.

<sup>102</sup> Periódico El Día, 14 de Septiembre de 1968.

### 3.3 Semblanza de una colección



Fig. 23 Oscar Menéndez. *Paramilitar en San Carlos*. Col. Autor, Morelos.

El Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) en Ciudad Universitaria, resguarda hoy en día una de las colecciones<sup>103</sup> de carteles y otros materiales del movimiento estudiantil de 1968 en México. En 1968, los estudiantes que trabajaron en las brigadas de producción gráfica, se dieron a la tarea de almacenar una copia de

todos los trabajos que se hacían antes de ser enviados para su distribución en las calles: “con especial celo guardábamos copias de cada uno de los grabados producidos, y se iban acumulando en ese salón nunca antes activo de la Sociedad de Alumnos de San Carlos”.<sup>104</sup>

La importancia que cobraba la imagen como representación del conflicto estudiantil se hizo rápidamente evidente. Frente a esta situación, el Estado decidió enviar a la imprenta de San Carlos y a los talleres donde se producían estas imágenes, a un grupo paramilitar que destruyó los utensilios y robó la única posibilidad de conocer una colección completa. (Fig. 23)

Posteriormente, los estudiantes decidieron guardar algunos ejemplares en casas o cualquier otro lugar. Sin embargo, la colección no se vería reunida hasta años después del movimiento estudiantil.

En los años setenta, Arnulfo Aquino, estudiante de artes plásticas en San Carlos y coordinador de la creación de mantas durante 1968, se integró a la

<sup>103</sup> Existe otra colección igual a la del MUCA que fue donada al Archivo General de la Nación.

<sup>104</sup> Julio César Schara, “La gráfica del ‘68”, Revista Zurda, México, Vol. 1, Núm. 4, 2do. Semestre, 1988, p. 88.



recién nacida corriente de *Los Grupos* formando junto con otros compañeros de escuela el *Grupo Mira*.

Más allá de las acciones que realizaron como grupo, relacionadas con el contexto de esa década, lo que nos interesa ahora es el papel que jugaron en la tarea de rescatar y conformar una colección de carteles del 68. Para ello, recurrieron a antiguos compañeros del movimiento y a cualquiera que pudiera tener alguno de estos materiales y de este modo lograron reunir 150 carteles.

Dentro de dicha labor de rescate, resguardo y difusión que inició el Grupo Mira, destaca también la compilación de diversas publicaciones y exposiciones que dieron a conocer estos materiales a las nuevas generaciones.

Al separarse el Grupo Mira la colección quedó en manos de Arnulfo Aquino quien, de manera independiente, se ha dedicado desde entonces a buscar espacios para su difusión. De esta manera fue que tras el homenaje realizado a 30 años del movimiento estudiantil decidió donar la colección al Museo Universitario de Ciencias y Arte que la salvaguarda desde 1998 hasta la fecha.



#### 4. LAS IMÁGENES DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL.

El mundo es el museo mismo.  
Abram Moles<sup>105</sup>

Durante el movimiento estudiantil, la producción de carteles estuvo íntimamente relacionada con los acontecimientos que se vivían diariamente. La gráfica nació como oposición a la campaña de silencio y manipulación de los medios de comunicación controlados por el Estado y de la necesidad de dar a conocer una versión de los hechos que no se presentaba en ninguna otra parte. “No es una propaganda aleccionadora o didáctica, sino militante, de resistencia democrática”<sup>106</sup>.

Debido a la necesidad inmediata de propaganda para las calles, el grabado en linóleo se convirtió en la técnica utilizada con más frecuencia por las brigadas gráficas porque permitía resultados inmediatos, su elaboración era menos costosa y más sencilla.

La gráfica de protesta política “ofrece un testimonio ejemplar del paralelismo que existe entre la toma de palabra característica del movimiento estudiantil que sacudió aquel año a varios países, la ‘toma de imagen’ visible en esta producción y la ‘toma de posesión’ simbólica del espacio urbano, misma que pone de manifiesto otro aspecto más de la gran fuerza enunciativa de esta gráfica”<sup>107</sup>.

La mayor parte de la información difundida en los medios masivos de comunicación se centraba en la cercanía de los Juegos Olímpicos así como en las acciones que para ello realizaba el gobierno, se creó una campaña gráfica que mostraba un país unido y en calma, preparado para el acontecimiento.

---

<sup>105</sup> A. Moles, *op. cit.*, p.10.

<sup>106</sup> J. C. Schara, *op. cit.*, p.3.

<sup>107</sup> Georges Roque, *Gráfica del 68*, París, Centro Nacional de Investigación Científica, p. 232.

Por su parte, los estudiantes buscaban reflejar el rostro del país que se escondía a la comunidad internacional. De ese modo, el universo visual urbano se dividió en dos partes, por un lado la gráfica olímpica y por el otro las impresiones clandestinas, pintas y calcomanías de demanda y trasgresión que generaban los estudiantes, imágenes que abordaron la realidad del país: la de la intolerancia, represión, censura y autoritarismo.

Como parte de su vocabulario, el movimiento estudiantil recicló los símbolos olímpicos y cambió su significado al utilizarlos como parodia para expresar de manera más contundente sus demandas, dio un uso invertido a los lemas oficiales “dotándolos de una visión política”<sup>108</sup>; bayonetas, gorilas, palomas ensangrentadas, candados, cárceles, y madres de luto, formaron parte de las imágenes que rápidamente se desplegaron por todas las calles de la ciudad en pintas, hojas volante, carteles o pegas que intervinieron los espacios públicos, contrarrestando la versión oficial presentada en todos los medios y contraponiéndose a las imágenes olímpicas de paz, para dar voz e imagen al movimiento.

Los estudiantes expresaron sus denuncias y demandas a través de un lenguaje simbólico, aunque directo, que combinó la herencia de José Guadalupe Posada, los muralistas y el Taller de Gráfica Popular con el diseño moderno. Desapareció la figura del artista y sus búsquedas personales y el arte se convirtió en propiedad de todos y salió a las calles, recuperándose así la vinculación con las luchas populares y con los líderes sociales.

---

<sup>108</sup> María Josefa Ortega y Tania Ragasol, *Diseñando México 68: una identidad olímpica*, cat.exp., INBA; Museo de Arte Moderno, 2008.

## 4.1 Análisis de la imagen

A lo largo de la Historia del Arte, la imagen ha supuesto un cauce de expresión y comunicación, por ello, constituye un lenguaje autónomo con sus propias normas y códigos de interpretación. Las imágenes pueden presentarse de diversas maneras y mediante diferentes estilos, dependiendo de la sociedad, el sistema de valores o del artista que ejecute la obra, sin embargo, el imaginario colectivo se compone de representaciones visuales que la cultura ha dejado como impronta y define la forma en que los individuos recrean una y otra vez dicha huella.

La palabra iconografía se construye a partir de dos vocablos griegos: *eikon* (imagen) y *graphien* (descripción), podemos decir que se trata de la descripción de imágenes. Jesús María González de Zárate lo define como “la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas”<sup>109</sup>. La iconografía incluye atributos y signos que convierten un motivo visual en un tema iconográfico, ambos, se vuelven imprescindibles en la Historia del Arte convirtiéndola en un estudio racional de la historia del hombre, a través de sus creaciones artísticas.

Mientras que la iconografía es esencialmente descriptiva, la iconología profundiza hasta alcanzar el significado último de las imágenes. Se busca el significado histórico, filosófico, social.

Erwin Panofsky expone en su libreo *Estudios sobre Iconología*, su propia concepción del método. Su afán es explicar el por qué de las imágenes en un contexto determinado. Señala que en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que va más allá y que comporta

---

<sup>109</sup> Jesús María González de Zárate, “Análisis del método iconográfico”, *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, Tomo IV – 7, Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, 1991, p.1.

valores simbólicos. No sólo hay que estudiar la obra de arte como algo estético, sino como un hecho histórico.

De acuerdo con Panofsky, el estudio de una obra de arte seguiría tres pasos:

- Análisis preiconográfico: analiza la obra dentro del campo estilístico ubicándola en un periodo artístico de acuerdo al tratamiento de sus formas.
- Análisis iconográfico: analiza los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características.
- Análisis iconológico: analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el momento en que se ejecutó.

La iconología debe apoyarse en la iconografía para poder indentificar y clasificar la imagen que se estudia, ver su origen y evolución en el tiempo. Queda de manifiesto que en el estudio de la obra de arte se hace imprescindible la aplicación de distintos métodos y análisis para que podamos comprender en su totalidad lo que significó en su tiempo.

#### **4.1.1 Análisis preiconográfico**

Tratar de ubicar las obras del movimiento estudiantil de 1968 dentro de un periodo artístico específico es un tanto complicado, dada la formación y búsqueda individual de cada uno de los artistas involucrados en la agrupación; muchos de los integrantes pertenecieron a corrientes estilísticas diferentes, sin embargo, al elegir un lenguaje visual para la realización de los materiales del movimiento, podemos situar las obras dentro de la tradición mexicana de la

gráfica, apropiándose de estilos como los utilizados por el Taller de Gráfica Popular y los artistas que se formaron dentro del mismo; Adolfo Mexiac, participante en las brigadas de 1968, tuvo como maestros a Adolfo Chávez Morado, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins, todos miembros del TGP, al que Mexiac también perteneció.

Ubicar la gráfica del movimiento estudiantil dentro de la tradición mexicana, nos permite señalar rasgos estilísticos específicos en el tratamiento de las formas y determinar lo que Panofsky llama lenguaje preiconográfico. La gráfica ha sido el medio de comunicación y diseño más empleado para este tipo de trabajos, dirigidos al pueblo; esta técnica ofrece en sí misma innumerables posibilidades de expresión mediante la combinación de distintas técnicas y recursos. Los estudiantes del 68 se nutrieron no sólo del lenguaje empleado por el TGP y la tradición mexicana, sino también de la tradición soviética y alemana.

El lenguaje de la gráfica tiene un carácter didáctico – popular que se caracteriza por el empleo de formas figurativas y composiciones sencillas, claras, para expresar temas políticos, sociales o de denuncia; colores llamativos y en la mayoría de los casos acompañado de un breve texto, por lo general alguna consigna como paz, victoria, libertad. La labor gráfica de los estudiantes buscaba elaborar imágenes claras y aprovechables para la causa.

La técnica del grabado en linóleo, significativamente más barata que cuando se emplea metal o madera como soporte, es un trabajo relativamente sencillo y rápido dada la maleabilidad del material; ofrece como características distintivas líneas gruesas y profundas que dotan a las imágenes de fuerza expresiva. Las composiciones se caracterizan por una simplicidad comunicativa, es decir, el empleo de pocos objetos sobre un fondo plano, para centrar la atención de quien los mira en aquello que se busca comunicar, para ello, eligieron objetos y figuras fácilmente identificables, podemos decir con un carácter testimonial, y colores históricamente asociados con las protestas, el rojo y el negro predominan en muchos de ellos.

#### 4.1.2 Análisis iconográfico e iconológico

La iconografía utilizada por los integrantes del movimiento estudiantil mexicano se constituyó de imágenes simples y directas, principalmente relacionadas con las demandas del pliego petitorio y con aquellas que surgieron en el transcurso de los meses, y con las figuras del Estado a las que se enfrentaban y oponían, a quienes demandaban una solución y señalaban como responsables de la injusticia y la violencia ejercidas sobre ellos.

Las imágenes del Estado fueron principalmente del presidente Gustavo Díaz Ordaz, caricaturizado la mayoría de las veces como un perro, un buitre o un simio; el cuerpo de granaderos, presentados peyorativamente como gorilas, relacionándolos así con la brutalidad y la fuerza, al aparecer también acompañados de tanques militares, bayonetas, macanas, etc.

En contraposición, aparecieron los retratos de Ernesto Ché Guevara y frases como “Hasta la victoria siempre” y “Esta humanidad ha dicho basta”; y el de Demetrio Vallejo, encarcelado tras encabezar los paros ferrocarrileros de 1958. Ambos líderes revolucionarios inspiraron la lucha y sus efigies se convirtieron en estandartes de la resistencia, la libertad y la lucha por la justicia.

Del mismo modo, emergieron imágenes relacionadas con la libertad de expresión y la censura de la que era objeto el movimiento estudiantil mostrando candados alrededor de la boca de un joven, estudiantes encarcelados, así como demandas de diálogo simbolizadas con volutas que se utilizaban en la escritura ideográfica de pueblos mesoamericanos como el azteca y que aparecen en los códices para representar la palabra o la comunicación; colocado frente a una persona, indica que está hablando o dando un mensaje importante. También aparece la “V” de la victoria, empleada hasta hoy en día en manifestaciones cuando se ostenta en la mano izquierda con los dedos índice y anular.

Todas las imágenes creadas por el movimiento están directamente relacionadas con los acontecimientos que se fueron sucediendo a lo largo del



año, podríamos trazar una cronología en la que aparecería un acto importante e inmediatamente un cartel que lo refleja. Por ello, en un inicio los carteles mostraron las demandas del pliego petitorio, a la par aparecieron las imágenes del Estado dedicadas principalmente a la promoción de las actividades de la XIX Olimpiada y, más tarde, apareció la respuesta del movimiento a la negativa del gobierno de reconocer su existencia, retomando los símbolos olímpicos y dotándolos de un nuevo significado. Tras la matanza del 2 de octubre, la producción se centró en la denuncia del crimen.

### **A) Demandas del movimiento estudiantil. Pliego petitorio.**

Las demandas del movimiento estudiantil expresadas en el pliego petitorio se convirtieron en la primera fuente para la creación de carteles. Asimismo, las exigencias de respeto a los derechos de libertad de expresión y de manifestación, la invitación al diálogo y el rechazo a la violencia, aparecieron desde los primeros momentos.

Las principales peticiones del pliego que vemos reflejadas son:

- Libertad a los presos políticos
- Extinción del cuerpo de granaderos
- Indemnización de las familias de las víctimas del 26 de julio
- Deslinde de responsabilidades de los actos de represión por parte de las autoridades.

En su composición, los primeros carteles se caracterizan por el empleo de pocas y sencillas imágenes acompañadas por una breve consigna sobre el asunto que trata. La imagen ocupa la composición central en uno o pocos colores, sin ningún otro elemento de fondo. La gran mayoría estaban inspirados

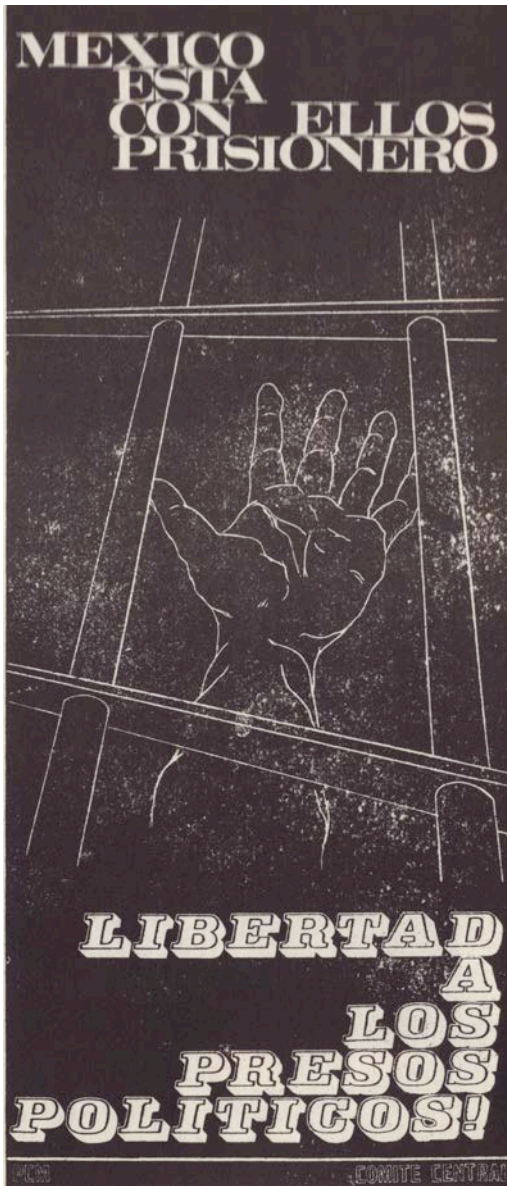


Fig. 24 CNH. *Libertad a los presos políticos!* Col. MUCA – UNAM, México.

en situaciones particulares, así, las imágenes de violencia que se vivían día con día y que el gobierno negaba, pasaron a protagonizar toda la propaganda del movimiento en un intento por mostrar a la sociedad lo que realmente ocurría. Las celdas del Palacio de Lecumberri y la morgue se llenaron de estudiantes y otros activistas del movimiento, imágenes capturadas en fotografías que, apenas décadas después, se dieron a conocer en el país, en los carteles del 68 ya se veían plasmadas a manera de denuncia. (Fig. 24)

La brutalidad del cuerpo de granaderos y el Ejército inflingida sobre los estudiantes fue una denuncia recurrente en el movimiento, la dureza con la que el gobierno federal ordenó la represión de los participantes no se ha vuelto a ver en el país.

Las fuerzas de seguridad de aquel entonces mostraron una violencia desmesurada, así, estos cuerpos policíacos fueron asociados a los “gorilas” en la

imaginería de los carteles. Este primate, uno de los más grandes y corpulentos del mundo animal, que se caracteriza por un comportamiento agresivo y dominante para demostrar su fuerza sobre el resto, aparece en pegas y carteles portando cascos y visitando el uniforme de los cuerpos policíacos y militares, en algunos casos aparecen de cuerpo completo, en otros sólo la cabeza.

La asociación se establece a partir del ejercicio sobre el estudiantado de una fuerza bruta, irracional, desmedida e innecesaria, que sólo se podría asociar a un comportamiento animal. (Fig. 25)



Fig. 25 CNH. *Asesinos*. Colección MUCA – UNAM, México.

Otras figuras del Estado también fueron representadas como animales. El presidente Gustavo Díaz Ordaz no solamente fue asociado a éstos por sus acciones, los estudiantes echaron mano de su físico poco favorecidos para caricaturizarlo aún más; aparece como buitres, animal de rapiña que dentro de su misma especie es considerado como un ejemplar de baja categoría; o acompañado de perros de pelea bajo la idea de que era una persona incapaz de enfrentar el problema dando pie al diálogo y cuya única respuesta fue enviar huestes violentas a reprimir a quienes lo contradecían.



Fig. 26 CNH. *Indemnización a los familiares de los muertos*. Col. MUCA – UNAM, México.

En la Historia del Arte, esta figura ha sido representada desde los inicios del arte religioso, vinculada a un pasaje descrito en La Biblia cuando, después de su crucifixión, uno de sus discípulos, en compañía de otro hombre, bajó a Jesús de la cruz y la Virgen María, su madre, lo sostuvo entre sus brazos. Una de las obras más conocidas con esta temática es el grupo escultórico que Miguel Ángel realizó en Italia en el siglo XV, *La Piedad*. (Fig. 27)

En esta gráfica aparece también de forma recurrente la imagen de la madre en duelo por la muerte de su hijo. Tras las primeras agresiones de los cuerpos de seguridad, el movimiento estudiantil pidió al gobierno que se indemnizaran a las familias de quienes habían fallecido hasta ese momento, como consecuencia de estos ataques. Esta demanda fue acompañada por la imagen de una madre arrodillada frente a su hijo muerto o, en otras ocasiones, con él yaciendo sobre su regazo entre sus brazos (Fig. 26).



Fig. 27 Miguel Ángel Buonarrotti. *La Piedad*. Basílica de San Pedro, El Vaticano.

Durante los siguientes siglos, esta representación aparecería en el arte una y otra vez con este carácter religioso hasta que en el siglo XIX comenzó a utilizarse como una imagen universal del sufrimiento ante la pérdida. Tras la Primera y Segunda Guerra Mundial, se convirtió en una efigie recurrente



Fig. 28 Pablo Picasso. *Madre con niño muerto*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid

vinculada con los jóvenes muertos en el campo de batalla, en monumentos conmemorativos y obras de arte. Pablo Picasso la incorporó a su iconografía, particularmente tras la Guerra Civil Española de 1936, en obras como “Guernica” y “Madre con niño muerto” (Fig. 28). En

el arte latinoamericano, David Alfaro Siqueiros (México), Fernando Botero (Colombia), Oswaldo Guayasamín (Ecuador) y Cándido Portinari (Brasil) son algunos de los artistas en cuya obra encontramos esta figura.

Las primeras demandas del movimiento se relacionaron con los iniciales eventos de represión ejercidos por los cuerpos policíacos, lo que derivó, como ya se comentó, en las peticiones de disolución y deslinde de responsabilidades; la liberación de los presos consecuencia de esos actos, y la indemnización a las familias de las víctimas. Sin embargo, tras la negativa del gobierno a atender el llamado estudiantil y más aún, su postura de negar la propia existencia del movimiento, las brigadas de diseño se concentraron en la creación de carteles que mostraran a la sociedad los hechos que acontecían y que el Estado negaba, a la vez que mantenían sus reclamos iniciales y llamaban al diálogo.

Los estudiantes vieron sus garantías individuales coartadas, por ello, exigieron sus derechos de manifestación, expresión y reunión. La presencia de

cárceles, cadenas y candados en la iconografía del movimiento se convirtió en algo recurrente como símbolo de ese silencio arbitrario. (Fig. 29)

Desde los inicios del arte, las cadenas han sido alegoría de un castigo impuesto, de tomar la libertad de otro por la fuerza y de sometimiento. En el arte griego, la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo trasladó elementos a las artes plásticas que se han mantenido hasta hoy asociados al mismo significado de penitencia y castigo.

En la gráfica del 68, las cadenas aparecen como alegoría de la censura y la privación de la libertad. Veinte años antes, David Alfaro Siqueiros

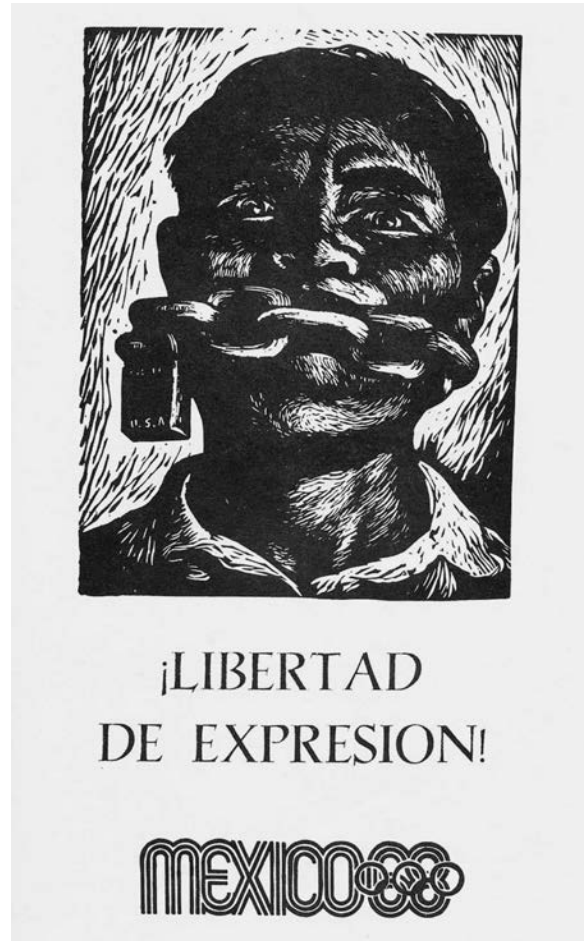


Fig. 29 Adolfo Mexiac. *¡Libertad de expresión!* Col. MUCA – UNAM, México.



Fig. 30 David Alfaro Siqueiros. *La nueva democracia*. Museo de Bellas Artes. México

representó el triunfo de la autonomía y de la democracia en México con una mujer que rompe las cadenas; en su mano derecha porta una antorcha que representa la

libertad y, en la izquierda, una magnolia como símbolo de la esperanza; en la cabeza lleva el gorro frigio, emblema de la democracia. (Fig. 30)



Fig. 31 CNH. *El diálogo debe ser público*. Col. MUCA – UNAM, México.

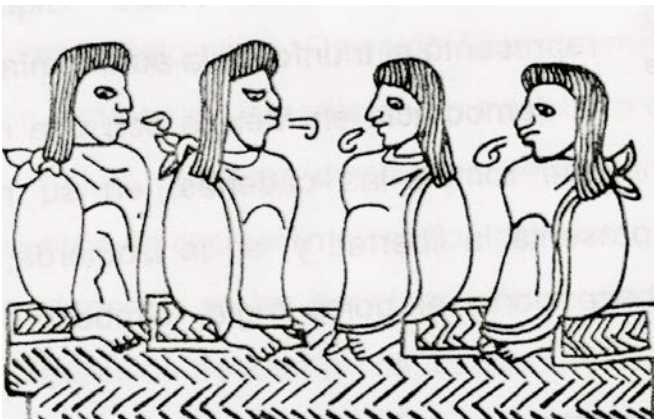


Fig. 32 Anónimo. *Códice Mendoza*. Biblioteca Bodleian, Inglaterra.

Tras las primeras agresiones a los estudiantes, la necesidad del diálogo se volvió evidente para la resolución del conflicto, sin embargo, el gobierno se negaba a sentarse a la mesa pues no reconocía la existencia de un problema o del movimiento en sí mismo. Díaz Ordaz aseguraba tener la mano extendida al acuerdo, sin embargo, los miembros del movimiento continuaban presos y no se escuchaban sus demandas. La marcha del silencio, en septiembre, fue muestra al pueblo de que la comunidad estudiantil no provocaban la violencia, los asistentes portaron sólo carteles y mantas para expresarse.

En los códices mesoamericanos, la palabra es representada por una voluta que sale de la boca de una persona (Fig. 32). Bajo esa premisa, en muchos trabajos gráficos demandando el diálogo aparecieron estos símbolos prehispánicos de comunicación, que colocados frente a un grupo de estudiantes externaba su llamado al encuentro para alcanzar un acuerdo. (Fig. 31)

Es igualmente importante destacar la recuperación de figuras asociadas a las luchas sociales en México y América Latina. Una de las imágenes más recurrentes en este caso es la de Ernesto “Ché” Guevara. Tras liderar, al lado de Fidel Castro, la Revolución Cubana que triunfó en 1959, impulsó la instalación

de focos guerrilleros en toda Latinoamérica, hasta su muerte en 1967 en Bolivia, donde fue ejecutado por militares de dicho país. Su figura se convirtió y permanece hasta hoy, como un emblema de lucha social y rebeldía a nivel mundial que ha inspirado a todos los campos de las artes, entre ellos la gráfica. Su imagen ha sido recuperada por artistas de diversos países, en muchos casos utilizando como modelo la fotografía tomada por Alberto Korda en 1960, durante los funerales de las víctimas del sabotaje al barco *La Coubre* (Fig. 33). Esa efigie del Ché aparece en pinturas como estandarte de movimientos sociales, en pósters y muros de ciudades de todo el mundo. (Fig. 34)



Fig. 33 Alberto Korda. *Guerrillero heróico*. Archivo Korda, La Habana.



Fig. 34 CNH. *Ché*. Col. MUCA – UNAM, México.



## **B) Símbolos olímpicos**

En 1968, la ciudad de México estaba cubierta con la publicidad que se había creado para la celebración de los Juegos Olímpicos. Se construyó la Ruta de la Amistad sobre el periférico capitalino y los espacios públicos fueron invadidos con las imágenes oficiales creadas para el encuentro. El trabajo de diseño estuvo a cargo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y un equipo de profesionales mexicanos y extranjeros. La gráfica olímpica se desplegó en sedes deportivas, rutas de tránsito, en el mobiliario urbano y en un extenso esquema editorial que realizó boletines, cartas, programas, carteles, calcomanías, timbres postales, catálogos y folletos.

El principal objetivo de la campaña gráfica y de publicidad olímpica fue construir una identidad e imponer una imagen cohesiva y contemporánea del país. Se creó un ambicioso programa cuyas imágenes siguieron las tendencias estéticas mundiales al mismo tiempo que pretendieron dar un lugar a las formas más tradicionales del arte mexicano. Las imágenes de las Olimpiadas de 1968 fueron el resultado de una mezcla estilística que unió el arte internacional con la estética indígena mexicana.

Con el surgimiento de la gráfica estudiantil, el universo visual urbano se dividió en dos partes, por una lado la gráfica olímpica que mostraba a México como un país moderno sede del encuentro deportivo más importante a nivel mundial; y por otro los estudiantes que presentaban impresiones clandestinas, pintas y calcomanías de demanda y transgresión, imágenes que abordaron una realidad del país que el gobierno negaba.

El imaginario de los estudiantes echó mano de algunos símbolos olímpicos para expresar de manera más contundente sus demandas. El sistema de símbolos para los eventos deportivos cambió de significado en el momento en que los estudiantes los reciclaron y los utilizaron a manera de parodia. “Desde una postura contestataria se reinterpretaron los íconos olímpicos, dotándolos de

una visión política incriminatoria ante los actos de represión”<sup>110</sup>. La producción gráfica contrarrestaba la falsa propaganda de “Todo es posible en la paz”, eslogan propuesto por el caricaturista Abel Quezada, y mostraba a la población el proceder del gobierno mexicano.

La gráfica de protesta política “ofrece un testimonio ejemplar del paralelismo que existe entre la toma de palabra característica del movimiento estudiantil que sacudió aquel año a varios países, la ‘toma de imagen’ visible en esta producción y la ‘toma de posesión’ simbólica del espacio urbano, misma que pone de manifiesto otro aspecto más de la gran fuerza enunciativa de esta gráfica”<sup>111</sup>.

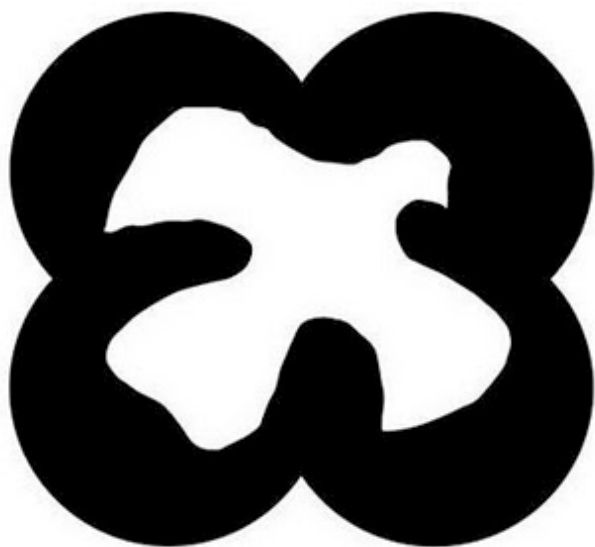


Fig. 35 Diseño para producción gráfica de la XIX Olimpiada.

El símbolo de una sede olímpica conforma la identidad del encuentro, en el caso de México, una paloma, símbolo de la paz, fue utilizada para marcar toda la producción gráfica relacionada con el evento. (Fig. 35)

Desde las primeras imágenes religiosas que aparecieron en el arte, la paloma ha llegado hasta el siglo XXI como una representación de la paz y las buenas nuevas,

como consecuencia del pasaje bíblico descrito en El Génesis en el que Noé, tras resguardar en el arca a su familia y parejas de animales ante la llegada de un diluvio, envía una paloma a tierra y cuando ésta regresa con una rama de olivo en el pico, sabe que las aguas se han retirado. Este momento aparece representado en mosaicos de basílicas del siglo XII pasando por el arte del

<sup>110</sup> M. J. Ortega y T. Ragasol, *op. cit.*

<sup>111</sup> G. Roque, *op. cit.*, p. 232.

Renacimiento, hasta llegar al siglo XX donde se muestra la paloma consolidada como un símbolo de paz sin asociación religiosa alguna. Artistas como Pablo Picasso utilizaron esta figura para llamar a la concordia ante eventos como las guerras mundiales.

Así, el gobierno de México utilizó como símbolo principal de la campaña visual de las Olimpiadas una paloma de la paz como mensaje universal del encuentro; por su parte, los estudiantes mostraron a la sociedad que esa supuesta conciliación no existía y que era agredida por el gobierno federal con el uso de la fuerza.

En los primeros materiales visuales del movimiento, utilizaron la figura de la paloma como un llamado a la paz y la conciliación, sin embargo, tras la represión del gobierno, crearon el que podría ser su cartel más significativo. Retomaron la paloma utilizada en la campaña gráfica olímpica y la atravesaron con una bayoneta, arma de uso exclusivo de las fuerzas de seguridad del Estado, esta paloma sangrante era un claro símbolo de la paz violentada por la represión gubernamental. (Fig. 36)

De este modo, los estudiantes tomaron el discurso visual que

conformó el gobierno en torno al mensaje de paz del encuentro olímpico y le dieron un nuevo significado asociado a los eventos que el Estado se negaba a reconocer: la represión, la violencia, la sangre, los presos, la inestabilidad



Fig. 36 Abel Quezada. *S/Título*. Col. MUCA – UNAM, México.

nacional y la existencia del movimiento mismo, todo aquello que desechara un México en armonía.

En este mismo sentido, podemos hablar de los timbres postales conmemorativos de los Juegos Olímpicos, reinterpretados por el movimiento estudiantil para mostrar una vez más la represión policiaca a través de la violencia y la fuerza (Fig. 37 y 38). El logotipo mismo de México 68, fue retomado por los estudiantes y colocado en sus impresiones para entablar esta relación con la propaganda oficial, apareció en pegadas y carteles acompañado de un cuerpo policiaco armado con bayonetas. “La verdad contra las bayonetas. Así de ingenuo, así de exacto”.<sup>112</sup>



Fig. 37 *Timbre postal 1968*. Col. Particular ECR, México.



Fig. 38 CNH. *Año de la lucha democrática*. Col. MUCA – UNAM, México.

<sup>112</sup> Carlos Monsivais en: Catálogo Homenaje Gráfico al Movimiento Estudiantil Popular de 1968, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Septiembre de 1988, p.4.

Asimismo, los cinco aros olímpicos de colores azul, negro, rojo, amarillo y



Fig. 39 Facultad de Derecho. *Duelo Olímpico*. Col. MUCA – UNAM. México.

verde entrelazados entre sí para representar los cinco continentes: África, América, Asia, Europa y Oceanía, unidos para competir en un encuentro pacífico, fueron retomados por las brigadas gráficas y asociados con todo aquello que se oponía a este espíritu: tanques de guerra que atropellan estudiantes,

como fondo de militares armados y en el ejercicio de la violencia, o formando una corona de duelo por la muerte de sus compañeros (Fig. 39). Este último ejemplo apareció también en el movimiento estudiantil francés que, en señal de solidaridad con los estudiantes mexicanos, creó un cartel como parte de la producción del *Atelier Populaire* en el que los aros olímpicos están formados con alambre de púas, utilizado comúnmente para marcar territorios de control con la intención de causar daño a quien busque traspasarlo, asociado a las prisiones es un símbolo de encierro y confinamiento. (Fig. 40)



Fig. 40 Atelier Populaire. *Mexico 68*. Col. MAM, México.

Tras la represión en la Plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, la producción gráfica se centró en los actos de violencia, en los carteles aparecieron cuerpos amortajados y manchas de sangre, se mantuvieron las madres en luto y se intensificó la presencia de imágenes asociadas con la respuesta de la prensa, los medios de comunicación masiva transmitidos el día después de la matanza en Tlatelolco, no mostraron ninguna referencia a lo ocurrido y los presentaron como resultado de “un grave choque con el Ejército”<sup>113</sup> cuyo saldo era de sólo 20 fallecidos, la prensa extranjera habló de 500 y al día de hoy las cifras oficiales ascienden a entre 300 y 500 muertos y más de 6 mil detenidos. Por su parte, el movimiento estudiantil mostró a la población su versión de los hechos en que activistas y simpatizantes de la causa, jóvenes y mujeres, niños y demás asistentes, murieron en una de las más cruentas intervenciones del Estado en la historia de nuestro país.

Posiblemente, una de las repercusiones de la represión contra el movimiento estudiantil fue la disminución en la producción gráfica, no se encontraron alternativas tanto para la organización del trabajo como para la evolución de su lenguaje visual. Sin embargo, conservaron una producción ocasional relacionada con actores y eventos clave de la lucha estudiantil.

A partir del choque entre el discurso oficial y la versión de los grupos contestatarios, se construyó un imaginario social que sigue operando. Se abandonó la idea de que la gráfica era una subsidiaria de las artes plásticas, para convertirse en la lengua franca de la gente de la calle, de los oprimidos del sistema. El museo se ha convertido en depositario de los discursos estéticos hegemónicos del Estado, mientras que el discurso vivo de las minorías y los grupos marginales pertenece al espacio urbano. “Nuestra vida cotidiana, museo individual y permanente de nuestra cultura personal”.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Periódico El Día, 3 de octubre de 1968, Primera Plana, México D.F.

<sup>114</sup> A. Moles, *op. cit.*, p.27.

Después de 1968, el arte urbano cobró tal impacto que terminó por reemplazar al muralismo como discurso público y se convirtió en medio de expresión. Una de las consecuencias de ello fue la generación de *Los Grupos* en la década de los setenta (Grupo MIRA, Proceso Pentágono, TAI, Peyote y la compañía, No Grupo). La herencia de esa generación es visible hoy en día en el entorno citadino, propuso una estética en la que persiste la idea generacional, actitud crítica, convivencia y cuestionamiento, que da lugar a una manifestación artística en la que finalmente, se revela el inconsciente social. Hasta antes de 1968 no existía la propaganda política de oposición, se reducía a ciertas publicaciones y protestas en muros de las calles, es a partir del movimiento estudiantil que se experimentó en la apertura de canales de comunicación entre los artistas y la población.

La conciencia y autogestión fueron heredadas a grupos de arte colectivo e independiente que se aliaron a movimientos populares años después, en 1985, a favor de los damnificados de los terremotos, en 1988 contra el fraude electoral. Tanto entonces como ahora, las imágenes juegan un papel clave para vincularnos con el episodio que marcó esos años en México. Después de 40 años, el movimiento estudiantil de 1968 y la matanza de Tlatelolco se recuerdan y repiensen. Nuevos libros, poemas, textos inéditos, películas y documentales salen a la luz.

La sencillez del lenguaje empleado por los estudiantes de 1968 dio al conjunto de imágenes una eficacia comunicativa que permanece vigente. La gráfica del movimiento se constituyó como reflejo de la realidad, “su propaganda expresaba fielmente sus puntos de vista, no había nada retórico en esos volantes y esos grabados (...) La Gráfica del 68 es un inmejorable resumen de una historia generacional y nacional”.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> *Íbid*, p.7.





## CONCLUSIONES

Las guerras mundiales no impidieron que una parte de la humanidad se siguiera preguntando acerca del sentido de la vida. Hubo quienes se cuestionaron qué caminos habría que buscar para que la existencia del hombre desarrollara al máximo sus posibilidades. La gráfica no pudo sustraerse a la convivencia y al diálogo con otras formas ideológicas. Esta disciplina artística, ubicada históricamente en el centro del hecho comunicacional gráfico, afianzó en el siglo XX su posición radicalizada y se adhirió a los discursos que tematizaron la lucha de clases y la injusticia social.

Tomando como punto de partida la afirmación de Arnold Hauser en el sentido de que ninguna obra de arte puede ser entendida sin estudiar el contexto en que fue gestada, la Historia del Arte contiene destacados ejemplos no sólo de esta vinculación que plantea Hauser, sino de momentos específicos en que el arte se convirtió en un medio y un lenguaje con características particulares para la denuncia social.

El arte ejerce una función social transformando la realidad moral individual y colectiva a partir de las distintas representaciones de sí, del otro y de aquello con lo cual se identifica. Diferentes momentos de la historia como la Revolución Bolchevique en 1917, la Revolución Cultural en China de 1966, y el mayo francés de 1968, entre otros, remiten al uso de la gráfica y más particularmente del cartel para exponer a la mirada pública la queja y la inconformidad. Esta particularidad de dicha técnica se ha conservado hasta la actualidad y ha cobrado fuerza al asociarse con importantes movimientos sociales y culturales.

En el caso de América Latina, casos como Cuba, Chile y Uruguay, en los que el arte se ha mostrado como agente constructor y vivificador del lazo social, como medio de expresión de nuestro sentir, nuestro vivir, nuestro pensar, como alternativa de denuncia y de lucha no violenta en contra de la injusticia, la inequidad, la represión y la violencia.

Una de las principales y más poderosas características de la expresión artística en las calles es la demanda de un espacio, cuyo principal objetivo es despertar un sentimiento de asombro respecto del propio medio, hacer que la gente cuestione tanto la imagen como la relación con su entorno y crear un diálogo acerca del proceso de absorción de las imágenes. Las artes permitieron al movimiento estudiantil de 1968 en México erigir un discurso alejado del oficial, con el cual logró apoderarse de un espacio propio para entablar un nuevo vínculo con la sociedad.

La presente investigación tiene como punto neurálgico la ubicación del arte en el espacio público y el estudio de los lenguajes conformados para una comunicación efectiva de las ideas en este medio. Así, el movimiento estudiantil de 1968, representa el punto de partida del arte como herramienta de denuncia social. No cabe duda que el Taller de Gráfica Popular sentó las bases para una labor artística crítica, sin embargo, a partir del trabajo realizado en el 68, la presencia de las artes en el espacio público cobró sentido como un medio de expresión con características propias y fines determinados.

Durante la década de los sesenta, aparecieron los espacios alternativos como medios de expresión que proveían de nuevos canales de difusión a los artistas plásticos. Algunos, como José Luis Cuevas, hicieron de los muros en la vía pública el lienzo de sus obras, surgieron los primeros *graffitis* y el *stencil* en el contexto de las grandes ciudades, los trabajos presentaban nuevas técnicas y materiales, pero sobre todo un contenido particular de denuncia.

La calle, por sus características y por su índole de centro de la vida social, se desentiende de lo que es arte y que no lo es, al contrario de las galerías y museos que imponen su lógica de consumo, es decir, todo lo que se expone en ellos es arte o se asume con ese carácter. En cambio la calle enfatiza la relación comunicacional, permitiendo que el arte despliegue toda su funcionalidad, su naturaleza de producto de comunicación y no de mera mercancía sujeta a las leyes de mercado y del lucro comercial; le devuelve la función que tuvo desde el

momento en que el hombre tuvo acceso a sus facultades simbólicas y a la comunicación.

Néstor García Canclini agrupa las actividades artísticas en su modalidad callejera dentro de cuatro áreas: las que procuran modificar la difusión del arte trasladando obras de exhibición habitual en museos, galerías y teatros a lugares abiertos o cuya función no está relacionada con actividades artísticas; las obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes; la promoción de acciones o situaciones que, por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público, inauguran nuevas formas de interacción entre autor y destinatario de la obra, así como nuevas posibilidades perceptivas; y por último, las que buscan actuar sobre la conciencia política de los participantes y convertir las obras en ensayos o detonantes de un hecho político.<sup>116</sup>

El trabajo gráfico de las brigadas de comunicación de los estudiantes mexicanos de 1968 se inserta claramente en la última categoría de Canclini, y ésta cualidad de incidir sobre la conciencia política de los ciudadanos en busca de un cambio es una de las más grandes aportaciones a las artes plásticas en México. Los estudiantes convirtieron el medio urbano en un espacio posible para la expresión artística y para la divulgación de ideas políticas contestatarias; mostraron que el trabajo colectivo enriquece las visiones individuales y fortalece las causas comunes.

Esta concepción fue retomada durante la década de los setenta y ochenta por Los Grupos (Suma, Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, entre otros) que centraron su labor artística en el trabajo colectivo y en el cuestionamiento a la función del arte y su relación con la sociedad; se interesaron por un arte más social y participativo buscando reorientar la práctica artística hacia modos de producción y difusión alternativos a los tradicionales. Los Grupos fueron producto

---

<sup>116</sup> Néstor García Canclini, "Vanguardias artísticas y Cultura Popular", *Fascículo Transformaciones*, No. 90, Buenos Aires, 1973.

de la generación que directa o indirectamente participó en el movimiento del año 68. Con su trabajo intervinieron bardas, calles, muros y otros espacios de la ciudad buscando establecer comunicación entre los transeúntes y el arte, propiciando la democratización del arte.

El trabajo artístico colectivo se ha mantenido en México aunque no con la fuerza que tuvo a mediados del siglo XX. No obstante, la toma del espacio urbano como un sitio idóneo para la divulgación de ideas contestatarias se mantiene con la misma fuerza, como un espacio que pertenece a aquellos cuyo interés es acercar a la población a sus obras. Las ciudades se muestran inundadas de imágenes en graffiti, estampas, stencils, carteles, todos ellos, medios explotados en 1968 y que han permanecido hasta nuestros días.

Más tarde, surgen artistas como Acamonchi, seudónimo de Gerardo Yepiz, artista visual y diseñador gráfico de Baja California cuyo trabajo contiene influencias y estilos que van desde la cultura de la patineta o *skateboard*, el *graffiti*, la prensa *underground*, el diseño gráfico, el cartel y el arte pop, conformando lo que él describe como una “guerra de información”. Entre sus trabajos más reconocidos se encuentra la apropiación y reinterpretación de figuras populares de la cultura y la política mexicanas como Raúl Velasco y Luis Donaldo Colosio, realizados en *stencil* y adhesivos. Su página [acamonchi-art.com](http://acamonchi-art.com) permite la reproducción de su obra a cualquier interesado con el objetivo de ampliar sus alcances, introducirla en la urbanidad, en quienes la habitan y la interpretan.

Del mismo modo que Acamonchi, existen un sinnúmero de artistas que han elegido la ciudad para expresarse. La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo, sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras. El movimiento de protesta ante las elecciones presidenciales de 1988 en México echó mano del cartel y las pintas en bardas de la ciudad para manifestarse en contra del fraude electoral.

En el año 200, las calles de la ciudad alojaron las demandas del movimiento de paro en la UNAM, quienes retomaron a las grandes figuras de sus homólogos en 1968 para vincularlas a su causa: el Ché Guevara, la bandera rojinegra, la hoz y el martillo, todos íconos de treinta años antes y que volvieron a tener sentido en este contexto.

El cartel es un vehículo expresivo que, pese a los avances de la tecnología, ha permanecido como el de mayor relevancia en los movimientos sociales contestatarios, de lucha social y denuncia. La gráfica es la técnica que proporciona las características y calidad expresivas de mayor fuerza, además de brindar agilidad y bajo costo en su manufactura. La presencia de la gráfica y el cartel en movimientos sociales en México los ha mantenido como medios predilectos que, al nutrirse de las distintas experiencias, ha conformado un lenguaje propio con características, símbolos e iconología definidos y un carácter subversivo particular.



## **BIBLIOGRAFÍA.**

Álvarez Garín, Raúl. *La estela de Tlatelolco: una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil del 68*. México, Grijalbo, 1998.

Aréchiga Robles, Rubén (y otros). *Asalto al cielo: lo que no se ha dicho del 68*. México, Océano, 1998.

Barnicoat, John. *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Cano Andaluz, Aurora. *Antología periodística 1968*. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas – UNAM, 1998.

Enel, Françoise. *El cartel: Lenguaje/ Funciones/ Retórica*. Valencia, Gustavo Gili, 1977.

Fahr-Becker, Gabriele. *El Modernismo*. Colonia, Könemann, 1996.

Fanelli, Giovanni. *El Diseño Art Nouveau*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Gallo, Max. *The poster in history*. New York, Mc Graw Hill, 1974.

Gilbert, César. *El hábito de la utopía: análisis del imaginario sociopolítico del movimiento estudiantil de México*. México, Instituto Mora / Miguel Ángel Porrúa, 1993.

González de Zárate, José M. *Método iconográfico*. Vitoria, Ephialte, 1991.

Gorka, Víctor. *El cartel*. Veracruz, Taller Editorial de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, 1976.

Grupo Mira. *La gráfica del '68: Homenaje al movimiento estudiantil*. México, Ediciones Zurda / Claves Latinoamericanas, 1988.

Harris, Nathaniel. *La vida y obras de Lautrec*. Inglaterra, Parragón Book, 1994.

Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires, Crítica/ Planeta, 2002.

Ibáñez, Jesús. *A Contracorriente*. Madrid, Fundamentos, 1997.

Jandová, Jarmila y Emil Volek (ed.). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Colombia, Plaza & Janes, 2000.

Leonardini, Nanda (coord.). *El cartel político en América*. México, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981.

Maples Arce, Manuel. *Leopoldo Méndez*. México, F.C.E, 1970.

Menéndez, Oscar. *Memoria del 68: fotografías y fotogramas*. México, La Rana del Sur, 2003.

Metzl, Ervine. *The poster: its history and its art*. New York, Watson-Guptill, 1963.

Moles, Abraham. *El afiche en la sociedad urbana*. Buenos Aires, Paidós, 1976.

Moles Abraham. *Grafismo funcional*. Barcelona, CEAC, 1990.



Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

Musacchio, Humberto. *Historia Gráfica del Periodismo Mexicano*. México, Gráfica, Creatividad y Diseño, 2003.

O'Higgins Paul, Frances Toor, Blas Vanegas Arroyo (ed.). *Las obras de José Guadalupe Posada*. México, CONACULTA, 2002.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1994.

Pignatari, Décio. *Semiótica del arte y la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México, Era, 1971.

Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1997.

Ramírez, Ramón. *El movimiento estudiantil de México, Julio-Diciembre de 1968*. México, Era, 1969.

Rodríguez, Antonio. *Posada "el artista que retrató una época"*. México, Domes, 1977.

Taller de Gráfica Popular (ed.). *4 décadas del grabado en México*. México, TGP, 1974.

Taller de Gráfica Popular (ed.). *450 Años de lucha: Homenaje al pueblo mexicano*. México, TGP, 1960.

Tibol, Raquel. *Confrontaciones*. México, Samara, 1992.

Vidal, José (ed.). *Reflexiones sobre arte y estética en torno a Marx, Nietzsche y Freud*. Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1998.

Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*. México, Era, 2001.

## CATÁLOGOS

**Exposición Arte Luchas Populares en México**, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Dirección de Difusión Cultural/UNAM, México, 1979.

**Gráfica del 68. Homenaje a Javier Barros Sierra**, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, Noviembre de 1993.

**Homenaje Gráfico al Movimiento Estudiantil Popular de 1968**, División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, Septiembre de 1988.

**Leopoldo Méndez y su tiempo. Colección Carlos Monsiváis**, Museo Nacional de Arte, México, D.F., Diciembre 2002 - Marzo 2003.

**60 años del Taller de Gráfica Popular**, INBA, México, D.F., 1997.

**Diseñando México 68: una identidad olímpica**, INBA-MAM, México, 2008.

## HEMEROGRAFÍA

Álvarez Garín, Raúl, **“El decenio de los sesenta en México”**, Revista Memoria, Número 115, México, Septiembre de 1998.

Aquino, Arnulfo, **Arte y luchas populares en México**, Revista Zurda: A 20 años del 68, Vol. 1, núm. 4, 2do. Semestre, 1988.

Gómez, Pablo, **“Los misterios del 68”**, Revista Memoria, Número 115, México, Septiembre de 1998.

Manrique, Jorge Alberto, **“El movimiento de 1968 y la producción artística”**, Revista Zurda: A 20 años del 68, Vol. 1, núm. 4, 2do. Semestre, 1988.

Periódico El Día, Abril – Diciembre, 1968.

Periódico El Heraldo de México, 28 de agosto de 1968.

Periódico El Universal, 2 de Agosto de 1968.

Poniatowska, Elena, **“Son cuerpos, señor...”**, Revista Equis: El 68. El año de la rebelión en el mundo, México, Septiembre de 1998.

Reyes Palma, Francisco, **50 años de artes plásticas y política en México (1934 – 1984) I**, Revista Plural,

Schara, Julio César, **La gráfica del ´68**, Revista Zurda: A 20 años del 68, Vol. 1, núm. 4, 2do. Semestre, 1988.

## **FUENTES ELECTRÓNICAS.**

<http://www.magicasruinas.com.ar/revaquello038a.htm>, 3 de Diciembre del 2004.

<http://www.yporqueno.com/cartel/>, 6 de Diciembre del 2004.

Carteles de China.

<http://www.infoamerica.org/expo/china/dos.htm>, 9 de Noviembre del 2006.

<http://prensa.ugr.es/prensa/campus/prensa.php?nota=2641>, 9 de Noviembre del 2006.

<http://www.iisg.nl/~landsberger>, 9 de Noviembre del 2006.

Carteles cubanos.

[http://www.prof-despagnol.com/fototeca/Cuba/carteles/cart\\_acc.htm](http://www.prof-despagnol.com/fototeca/Cuba/carteles/cart_acc.htm),  
9 de Noviembre del 2006.

Pablo Picasso.

<http://members.tripod.com/jr-tendencia/id48.htm>, 9 de Noviembre del 2006.

<http://www.uv.es/cultura/c/docs/expmestresartcartellcast.htm>

Emory Douglas.

[http://voice.aiga.org/content.cfm?ContentAlias=\\_getfullarticle&aid=1117638](http://voice.aiga.org/content.cfm?ContentAlias=_getfullarticle&aid=1117638), 14  
de Noviembre del 2006.

<http://www.ucm.es/info/arte2o/documentos/cartelleninista.htm>, 7 de Noviembre  
del 2006.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

FIG	DESCRIPCIÓN	PAG
1	Jean-Claude Seine. <i>Les usines aux ouvriers</i> (Las fábricas a los obreros). Col. Artista, Paris.	10
2	Lámina acanalada en Ciudad Universitaria que protegía la estatua de Miguel Alemán y que sirvió como base del mural colectivo.	20
3	Abel Quezada. <i>¿Por qué?</i> Periódico Excélsior, 3 Octubre 1968.	22
4	Jules Chéret, <i>Carnaval 1894: Théâtre de l'Opera</i> . Museo Victoria y Alberto, Londres.	28
5	Henri de Toulouse Lautrec. <i>Moulin Rouge : La Goulue</i> . Museo de Arte de San Diego, San Diego.	29
6	Alphonse Mucha. <i>Gismonda</i> . Museo de Arte de Los Ángeles, Los Ángeles.	30
7	El Lissitzky. <i>Golpead a los blancos con la cuña roja</i> . Museo Van Abbe, Eindhoven.	31
8	Joost Schmidt. <i>Cartel para la exposición Bauhaus en Weimar</i> . Archivo Bauhaus/Museo del Diseño, Berlín.	33
9	Pablo Picasso. <i>Congrès Mondial de la Paix</i> . Galería Mundial de Carteles. Florida.	34
10	Montgomery Flagg. <i>I want you for US Army</i> . Museo Norton Simon, California.	36
11	Vladimir Kozlinsky. <i>Entonces y ahora: Tira ROSTA</i> . Museo del Estado Ruso, Leningrado.	37
12	Josep Renau. <i>Victoria</i> . Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.	38
13	Ben Shahn. <i>Stop H-Bomb Test</i> . Museo de Arte Fogg/Museo Harvard de Arte, Massachusetts.	39

14	Autor desconocido. <i>Avancen victoriosos siguiendo la línea revolucionaria del Presidente Mao en la literatura y las artes.</i> Col. Stefan Landsberger, Holanda.	40
15	Raúl Martínez. <i>Ché.</i> Col. José Martínez, La Habana.	41
16	Atelier Populaire. <i>La chienlit c'est lui!</i> (El desorden es él). Biblioteca Nacional, Paris.	42
17	Emory Douglas. <i>Poster de Panteras Negras.</i> Col. Alden & Mary Kimbrough, Los Angeles.	43
18	José Guadalupe Posada, <i>Corrido 'Bruno Martínez'.</i> 1930. Col. Andrés Blaisten, DF, México.	49
19	TGP, <i>El Partido Popular es el partido de la juventud.</i> Col. Carlos Monsivais, México.	51
20	Lorenzo Guerrero. <i>Zapata.</i> Col. Particular, México.	53
21	CNH. <i>Esta humanidad ha dicho ¡¡basta!!.</i> Col. MUCA-UNAM, México.	56
22	Oscar Menéndez. <i>Marcha del Silencio.</i> Col. Autor, Morelos.	57
23	Oscar Menéndez. <i>Paramilitar en San Carlos.</i> Col. Autor, Morelos.	58
24	CNH. <i>Libertad a los presos políticos!</i> Col. MUCA – UNAM, México.	68
25	CNH. <i>Asesinos.</i> Colección MUCA – UNAM, México.	69
26	CNH. <i>Indemnización a los familiares de los muertos.</i> Col. MUCA – UNAM, México.	70
27	Miguel Ángel Buonarotti. <i>La Piedad.</i> Basílica de San Pedro, El Vaticano.	70
28	Pablo Picasso. <i>Madre con niño muerto.</i> Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid	71

29	Adolfo Mexiac. <i>¡Libertad de expresión!</i> Col. MUCA – UNAM, México.	72
30	David Alfaro Siqueiros. <i>La nueva democracia</i> . Museo de Bellas Artes, México	72
31	CNH. <i>El diálogo debe ser público</i> . Col. MUCA – UNAM, México	73
32	Anónimo. <i>Códice Mendoza</i> . Biblioteca Bodleian, Inglaterra.	73
33	Alberto Korda. <i>Guerrillero heróico</i> . Archivo Korda, La Habana.	74
34	CNH. <i>Ché</i> . Col. MUCA – UNAM, México.	74
35	Diseño para producción gráfica de la XIX Olimpiada	76
36	Abel Quezada. <i>S/Título</i> . Col. MUCA – UNAM, México.	77
37	<i>Timbre postal 1968</i> . Col. Particular ECR, México.	78
38	CNH. <i>Año de la lucha democrática</i> . Col. MUCA – UNAM, México.	78
39	Facultad de Derecho. <i>Duelo Olímpico</i> . Col. MUCA – UNAM, México.	79
40	Atelier Populaire. <i>Mexico 68</i> . Col. MAM, México.	79





## **ANEXO A. CRONOLOGÍA DE EVENTOS 1968.**

Periódico *El Día*. Abril - Octubre, 1968.

### **Abril**

- El presidente Lyndon Johnson (E.U.) ordena la suspensión de los bombardeos a Vietnam del Norte y exhorta a Ho Chi Minh a responder a la paz.
- México: Los principales dirigentes de los más importantes grupos políticos, hablaban de la conformación de un frente nacional que aglutinara y diera contenido teórico al movimiento estudiantil que consideraban disperso y desorganizado.
- Manifestaciones estudiantiles en Río de Janeiro como protesta contra la violencia policial. La presidencia estaba determinada a prohibir cualquier movimiento estudiantil en el territorio nacional. Manifestaciones al cumplirse cuatro años de la dictadura militar.
- Guerrilla en Colombia. Ejército de Liberación Nacional.
- Intervención de EU en Vietnam
- Reuniones tras los Acuerdos de Ginebra
- En España Franco ordena la clausura de Universidades como la de Madrid, Valencia y Sevilla, con motivo de la inquietud estudiantil.
- México: Firma del Tratado de Tlatelolco. Se comprometen a la desnuclearización del área latinoamericana.
- 2 de abril. Huelga en la Escuela Nacional de Odontología de la UNAM, México.
- Bombardeos continúan en Vietnam del Norte, mientras EU se prepara para nuevas elecciones

- Paro nacional de estudiantes venezolanos organizado por Federación de Centros Universitarios donde tenía mayoría el Partido Comunista y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria. Exigían el restablecimiento de las garantías constitucionales.
- El senador demócrata Eugene McCarthy vence en las elecciones primarias al presidente Johnson.
- Manifestaciones de obreros y estudiantes en toda España.
- 4 de abril: El dirigente integracionista Martin Luther King fue asesinado en Memphis. Se presentan múltiples manifestaciones en todo el país, principalmente de negros, en señal de repudio a este acto.
- Juventud europea en movimiento, se han radicalizado sus propósitos activos. Libertad y socialización, apertura a la democracia. Las juventudes se negaban a ser meras espectadoras.
- 41 ciudades de Estados Unidos son sacudidas por la violencia desatada tras el asesinato de M.L.King.
- México: Estudiantes de la Facultad de Medicina inician el 5 de abril un paro de 24 hrs. en apoyo a los estudiantes de Odontología.
- México: Huelgas de hambre en San Carlos, Filosofía y Letras y Economía, en apoyo a Demetrio Vallejo, exigiendo su libertad.
- Tropas de infantería y tanques patrullaban las calles de la capital estadounidense tras las violentas manifestaciones de repudio.
- Alemania Oriental manifestaba la aprobación masiva de una nueva constitución que la definiera como el estado socialista de la nación alemana.
- Robert Kennedy lanza su candidatura a la presidencia, vista por muchos como una puerta hacia la paz en Vietnam.
- Se desata una guerrilla en Venezuela

- Lucha de las naciones árabes por la integridad territorial de sus países. Resistencia de nacionalistas palestinos.
- 11 de abril. Líder juvenil Rudi Dutschke, jefe de la Liga de los Estudiantes Socialistas Alemanes, fue herido en Berlín Occidental, el autor del atentado al ser capturado dijo: “quise repetir el asesinato de Martin Luther King”.
- México: construcción de espacios deportivos para la Olimpiada como el Palacio de los Deportes y el Velódromo.
- Enfrentamientos entre estudiantes y policía en varias manifestaciones a nivel mundial. Manifestaciones pacifistas en Berlín, Londres y Holanda.
- 18 de abril. Golpe militar en Sierra Leona perpetrado por el ejército y la policía, gobierno fue reemplazado por un Movimiento Revolucionario Anticorrupción.
- EU vivía su peor crisis financiera desde 1929
- México: situación del campesinado en Veracruz, San Luis Potosí, Yucatán, Campeche. Temor a perder sus tierras, intentos de despojo. No existía una legislación sobre la tenencia de la tierra.
- Exclusión de Sudáfrica de los Juegos Olímpicos, debido a su política de segregación racial.
- Grandes manifestaciones en EU y otras partes del mundo contra la guerra de Vietnam y el reclutamiento de jóvenes.
- Rebelión universal por los derechos civiles o por la reforma de las estructuras universitarias, las juventudes radicalizan sus posiciones.
- Movimiento estudiantil en Tabasco

## Mayo

- 1ro. de mayo
  - Madrid: millares de estudiantes y obreros se manifestaron contra el gobierno español en la mayoría de los centros industriales del país en la segunda de tres “jornadas de lucha” organizadas con motivo del día del trabajo en contra de la “dictadura fascista”.
  - Londres: Estudiantes izquierdistas convocados por el Comité del Primero de Mayo se manifestaron pidiendo se pusiera fin a la discriminación racial.
  - Berlín Occidental: manifestación a lo largo de la calle Carlos Marx auspiciada por los estudiantes de izquierda de la “oposición extraparlamentaria” y el Partido Comunista.
  - Uruguay: manifestación en Montevideo por el día del trabajo convocada por los dirigentes de la Convención Nacional de Trabajadores, de tendencia comunista.
  - Argentina: pese a la prohibición de las autoridades, obreros pretendieron realizar un mitin en celebración del primero de mayo, fueron reprimidos.
  - Indonesia: la fiesta del trabajo internacional fue prohibida por las autoridades so pretexto de que está “teñida de marxismo y comunismo”.
  - Brasil, Venezuela, Austria, Suecia
  - Universidad de Columbia, Nueva York: tras una semana de huelga los estudiantes fueron atacados por la policía.
- 3 de mayo. Es clausurada la Universidad de la Sorbona en París con el fin de acabar con la agitación estudiantil. Estudiantes de la Universidad de Nanterre habían tomado las instalaciones de la Sorbona tras el cierre de su escuela. La enseñanza quedó paralizada por primera vez en la historia universitaria francesa.

- Huelga Universitaria General en toda Francia. La Unión Nacional de Estudiantes Franceses hizo un llamado a todos los estudiantes universitarios de Francia para que el lunes 6 de mayo inicien una huelga en protesta por las brutales intervenciones de la policía durante las demostraciones estudiantiles del viernes en París.
- Se registra gasto de 85 millones de dólares diarios en la guerra de Vietnam
- Movimiento estudiantil en Tabasco
- El 5 de mayo la Asociación de Estudiantes Franceses lanzó en Paris una orden de huelga indefinida hasta que se liberara a 4 estudiantes presos. Hizo llamado a todos los estudiantes europeos a unirse a esta protesta.
- 6 de mayo. Violentos choques entre la policía y más de 10 mil estudiantes en protesta en los alrededores de la Sorbona, cerrada por primera vez en sus 800 años de existencia.
- 7 de mayo. Estudiantes izaron la bandera roja de la revuelta sobre la tumba del soldado desconocido. Manifestaciones en el Barrio Latino en Paris, hasta 20 mil participantes.
- México: Estudiantes tomaron instalaciones de la Dirección de Información y Relaciones de la UNAM en señal de protesta contra la corrupción de que están siendo víctimas.
- 8 de mayo. Estalla huelga de estudiantes en Chiapas pidiendo la destitución de director de una escuela Preparatoria.
- Estudiantes en huelga en la Universidad de Costa Rica.
- 8 de mayo. Dos millones de bretones, trabajadores y estudiantes abandonaron sus ocupaciones reclamando mayor interés del gobierno francés.
- 12 mayo. Sindicatos franceses lanzan una orden general de huelga por 24 hrs. en apoyo al movimiento estudiantil. Primer ministro Georges Pompidou anunció la reapertura de la Sorbona.

- Berkeley, Columbia, Harvard, universitarios norteamericanos levantaron su voz contra el *establishment*, la juventud protesta contra el reclutamiento para Vietnam y contra la incorporación de técnicos para la guerra química.
- 13 de mayo. Estalló la huelga general en Francia en apoyo a los estudiantes y en protesta contra la brutalidad policial.
- Más de 50 mil estudiantes izquierdistas germano occidentales se manifestaron en Bonn contra la legislación de emergencia propuesta por el gobierno. Algunos efectuaron una concentración frente a la embajada francesa en apoyo a sus compañeros franceses.
- Continua conflicto entre Jordania e Israel
- México: “Operación Tijera” comprendida por la policía metropolitana en contra de los hombres que usan el pelo largo y visten de manera poco usual.
- 13 de mayo. Nueva manifestación de obreros y estudiantes en París.
- 14 de mayo. La Sorbona fue declarada autónoma y popular por miles de estudiantes que la ocuparon y transformaron en “universidad libre”. En Nantes, Nanterre y Lyon obreros y estudiantes también se manifestaron. Los estudiantes de París la bautizaron como una “revolución cultural”.
- 14 de mayo. Universitarios británicos en huelga, decidieron transformarse en “universidad libre”.
- 15 de mayo. Manifestaciones estudiantiles en Italia, Irlanda, Bélgica y Alemania Occidental. Protesta contra el otorgamiento de poderes especiales al gobierno para hacer frente a emergencias nacionales.
- 16 de mayo. Huelga de trabajadores de Renault, varios estudiantes acudieron desde París a ofrecer su ayuda.
- 17 y 18 de mayo. Contagiados por la rebelión estudiantil 300 mil obreros en huelga paralizan fábricas automovilísticas, aeronáuticas, siderúrgicas, astilleros y tráfico aéreo y ferroviario.

- Estudiantes de Berkeley juran no ir al servicio militar.
- 20 de mayo. Francia virtualmente paralizada. No circuló un solo ferrocarril ni avión en todo el país.
- 21 de mayo. 6 millones de huelguistas afectan todos los medios de producción. El Partido Comunista francés exigió la dimisión del gobierno del presidente Charles de Gaulle.
- 23 de mayo. Llegan a 9 millones los huelguistas en Francia. Confederación General de Trabajadores.
- Franco llama comunistas a los estudiantes y los procesa
- 24 de mayo. EU no descuidará la guerra mientras se busca la paz, declara Johnson.
- 25 de mayo. Ho Chi Minh: “Es mejor morir a vivir esclavizado.”
- Inquietud estudiantil en el mundo: Frankfurt; chilenos toman universidad; estudiantes se manifiestan en Río de Janeiro.
- “La rebelión estudiantil es la primera respuesta a una “civilización” que nos lleva a la catástrofe”: Julio Cortázar
- 29 de mayo. Llamado de México para que 1968 sea declarado el Año de la Paz
- 30 de mayo. En Francia, al grito de “debajo de Gaulle” 250 mil manifestantes, trabajadores y estudiantes, piden un gobierno popular.
- 31 de mayo. Fue tomado el Instituto Universitario de Viena
- Bruselas, Lima, Río de Janeiro, Frankfurt, Montevideo presentaron movilizaciones de estudiantes.

## Junio

- Levantaron barricadas obreros y estudiantes en Madrid tras el cierre de la Facultad de Letras y la toma de instalaciones de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas.
- Se presentaron protestas estudiantiles en Buenos Aires, Columbia y La Paz.
- Estudiantes en Roma se manifestaron contra De Gaulle frente a la Embajada de Francia. Ocupación de la ciudad universitaria bajo lemas como: "la Europa roja comienza en Paris".
- Manifestación de protesta en Nápoles después de ocupación de 50 días por parte de los estudiantes del Instituto de Orientalismo.
- 2 de junio. El poeta chileno Pablo Neruda rechazó diplomas y condecoraciones honoríficas de la Academia y del Instituto Nacional de Artes y Letras de los Estados Unidos. Pablo Neruda, que había sido elegido miembro de honor de ambas instituciones, quiere, con este gesto, manifestar su oprobio y protesta contra la criminal guerra estadounidense en el Vietnam.
- 2 de junio. La asamblea general del movimiento estudiantil decidió la ocupación de la Universidad de Roma por una duración indeterminada.
- 3 de junio. La policía armada desalojó a los estudiantes de la Universidad de Roma, tomada desde hace cuatro días.
- En Oxford se efectuó la primera manifestación estudiantil violenta de que se tenga memoria en ese recinto como protesta ante una prohibición sobre agitación política.
- 4 de junio. Mitin de 20 mil estudiantes en la Universidad de Belgrado. Bajo el rubro de comités de acción de la Universidad Roja de Belgrado miles de estudiantes se reunieron hoy en la Facultad de Filosofía y rebautizaron la



universidad con el nombre de Universidad Roja de Karl Marx. Pedían la abolición de las desigualdades sociales, el reparto de los salarios según el trabajo, justo reparto del trabajo, castigo para los que se enriquecen de manera no socialista, reestructuración popular de la Universidad y supresión de todos los privilegios sociales en ella, libertad de reunión y manifestación para todos, entre otras.

- 5 de junio. Robert Kennedy fue herido por disparos de arma de fuego en Houston.
- Estudiantes en Turín colocaron banderas rojas y negras en la Facultad de Letras.
- 15 mil estudiantes brasileños se declaran en huelga en Río, Sao Paulo y los principales centros universitarios de Brasil. Exigen de las autoridades federales una reforma profunda de la enseñanza superior y secundaria.
- 6 de junio. Murió el senador Robert F. Kennedy a los 42 años tras un atentado
- 10 de junio. El presidente Tito logró convencer a los estudiantes de Belgrado para que abandonaran hoy las facultades que ocupaban después de una semana de huelgas y manifestaciones. El presidente yugoslavo reconoció que la mayoría de las reivindicaciones estudiantiles son justificadas.
- 12 de junio. El gobierno francés prohibió todas las manifestaciones hasta que se haya completado el proceso electoral convocado para el 23 y el 30 del mes en curso y colocó fuera de la ley a siete organizaciones estudiantiles por considerarlas “ejércitos privados y grupos de choque”.
- 15 de junio. La policía desalojó a estudiantes de tres sedes de las once organizaciones revolucionarias disueltas por el gobierno.
- 16 de junio. Profesores de siete de los nueve planteles de la Escuela Nacional Preparatoria iniciaron ayer un paro en sus labores docentes

después de las autoridades no cumplieron la demanda de incremento de salarios.

- Violentos disturbios estudiantiles en Perú, Brasil y Japón.
- 17 de junio. El gobierno decidió hoy clausurar la Universidad de la Sorbona y desalojar de allí a los estudiantes que la ocupaban desde los primeros días de mayo.
- “No os faltará la voz del mando mientras yo subsista” dijo el 17 de junio Francisco Franco.
- 17 de junio. Profesores franceses protestaron contra la intervención de la policía en la Sorbona.
- 20 de junio. 50 mil personas reunidas ante el obelisco a Washington pidieron el fin de la Guerra de Vietnam e igualdad de oportunidades a todos los norteamericanos.
- 21 de junio. Más de 500 estudiantes fueron desalojados por la policía con extrema violencia tras haber ocupado las instalaciones de la Universidad de Río de Janeiro.
- En Checoslovaquia, el gobierno concede mayor participación de los alumnos en el manejo universitario.
- 22 de junio. Continúan fuertes choques entre estudiantes y policías en Río de Janeiro. Existe la amenaza de que el ejército se sume a la represión de manifestantes.
- 23 de junio. 28 millones de franceses acudirán a las urnas para resolver con su voto en la primera vuelta de la consulta, la violenta “revolución de mayo”.
- 100 mil obreros metalúrgicos continúan con la huelga en Francia.
- Manifestaciones en Montevideo tras la suspensión por parte del gobierno de las garantías constitucionales, incluidos los derechos de huelga y reunión.

- 24 de junio. Logró De Gaulle gran triunfo electoral al obtener sus candidatos mayoría de votos sobre la oposición.
- 25 de junio. El alcalde de Washington anunció la proclamación del toque de queda en la ciudad después de detener a quienes se manifestaban contra la inacción del Congreso para aliviar la miseria.
- 26 de junio. Las reliquias de San Pedro fueron encontradas en el subsuelo del Vaticano.
- 27 de junio. 80 mil brasileños apoyan a los universitarios en magna manifestación al grito de “Abajo la dictadura” en Río de Janeiro.
- 30 de junio. Hoy se realizará la segunda vuelta de las elecciones generales en Francia.

## **Julio**

NO ESTA DISPONIBLE EN ESTANTERÍA.

## **Agosto**

- 1º agosto. EU anuncia ofensiva contra Vietnam del Norte
- Manifestación de estudiantes y maestros en CU
- 2 agosto. Miles de estudiantes y maestros de la UNAM y el IPN realizaron pacífica manifestación encabezada por el rector de la Universidad Javier Barros Sierra, en protesta por la intervención del ejército en la Universidad y el Politécnico.
- 6 de Agosto. Alumnos y maestros del Politecnico y la Universidad desfilaron ayer de Zacatenco al Casco de Santo Tomás.

## Octubre

- 1º octubre. Ejército entregó la CU a las autoridades universitarias
- 2 de octubre. El Consejo Nacional de Huelga lanza un “Manifiesto a los Estudiantes del Mundo”. Reafirman su postura de no volver a clases hasta que no sea solucionado satisfactoriamente el pliego de peticiones.
- 3 de octubre. Muertos y heridos en grave choque con el ejército en Tlatelolco. El número de civiles que perdieron la vida o resultaron lesionados es todavía impreciso.
- Denuncian en el Congreso Brasileño un plan militar para matar líderes jóvenes.
- En la Asamblea General de la ONU, EU y Brasil condenan la invasión de Checoslovaquia por parte de la URSS bajo la nueva doctrina sustentada por Moscú sobre su derecho a intervenir en cualquier país que presuntamente se desvía de la ortodoxia marxista.
- 4 de octubre. Derrocó un Golpe de Estado Militar al presidente del Perú.
- 5 de octubre. La Universidad de Berkeley se enfrenta a la Junta de Regentes en defensa de un “Pantera Negra”.
- 9 de octubre. Se realizan pláticas entre el gobierno y los estudiantes.
- 19 de octubre. Expulsión de dos atletas negros de la Olimpiada al mostrar leyendas en pro de la igualdad racial y rehusarse a ver la bandera de EU levantando un puño y con la mirada en el piso.