

DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS, año 2, volumen 2, No. 4, abril 2016-septiembre 2016, es una publicación electrónica semestral editada por ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, S.C. con dirección en Av. Chapultepec No. 57, segundo piso, colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06040 en México D.F. Tel. (55) 57094370, www.iconos.edu.mx, entretejidos@staff.iconos.edu.mx.

Editor responsable: J. Rafael Mauleón R. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-073112002400-203, ISSN: 2395-8154, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número: J. Rafael Mauleón R., Av. Chapultepec No. 57, segundo piso, colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06040 en México D.F. Fecha de la última modificación 30 de septiembre del 2015.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Se permite la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes, siempre y cuando se den crédito a los autores y se licencien sus nuevas creaciones bajo condiciones idénticas y que siempre sean no comerciales.



El objetivo de esta publicación es exponer los hallazgos y las perspectivas de toda la comunidad afín al espíritu y temática de esta publicación electrónica digital, orientada a difundir aportaciones de investigaciones relacionadas con la epistemología del pensamiento complejo y que reflexionen entorno a la cultura, así como con las producciones del ámbito de las tecnologías digitales, desde diferentes campos de estudio y a través de artículos originales, artículos de divulgación, revisiones críticas, estudios de casos, trabajos históricos, actualizaciones, reseñas y críticas.



Aparición: abril 2016-septiembre 2016
Año: 2
Volumen: 2
Número: 4-2016-16
ISSN: 2395-8154

Comité Editorial

Dr. Jorge Alberto Manrique **(UNAM)**
Dra. Julieta Haidar **(ENAH)**
Dr. Julio César Schara **(UAQ)**
Dra. Teresa Carbó **(CIESAS)**
Dr. Diego Lizarazo **(UAM-Xochimilco)**
Dra. Graciela Sánchez **(UACM)**
Dr. Félix Beltrán **(UAM- Azcapotzalco)**
Dr. Ignacio Aceves **(UAM-Azcapotzalco)**

Equipo Editorial

Editor en jefe: Dr. J. Rafael **Mauleón**
Editores Mtra. Adriana **Barragán** Nájera
Dr. Miguel Ángel **Ixta** Ayala
Editor de desarrollo: Mtro. Tiberio **Zepeda** Prats
Editora Web: Mtra. Roselena **Vargas**
Diseño Web: ICONOS Diseño
Corrección de estilo: Mtra. Ileana **Díaz** Ramírez
Mtra. Lourdes **Chávez** Sandoval
Relaciones públicas: Mtro. Francisco **Mitre**
Traducción: Diego **Pineda** Hernández



Alegorización del Contexto Mexicano en el Cartel del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro '71

Por: Carolina Lule Campos



Fecha de Entrega: 5 de enero de 2016
Fecha de Aceptación: 18 de marzo de 2016



Resumen

Un mensaje visual, independientemente de las palabras que contenga, es en sí mismo un discurso. Los discursos, en términos generales, están determinados por las circunstancias que los rodean, es decir, por su contexto. Si se comprende que el contexto es, precisamente, un entretejido de textos (como se dice de la cultura), y si se suma la estructura de construcción del discurso, el análisis de un mensaje visual (sobre todo uno ampliamente aceptado, como el que contiene un cartel) comprende dos grandes áreas: la transtextualidad y las operaciones retóricas. De esta forma, se encuentran puntos de toque entre ambas partes, se observa el mensaje desde la producción y lo producido, se estudia el contexto de su creación y se hallan los significados latentes que contiene. En el presente artículo se analiza el mensaje visual del cartel de Avándaro '71, debido a que el contexto de ese momento es ampliamente conocido por un significativo sector de la sociedad, es relevante en la historia nacional y el impacto en el ámbito musical fue profundo. Se busca comprobar si este contexto se encuentra reflejado en la imagen: cómo funcionan las operaciones retóricas en un discurso visual, qué textos son los que permiten dar con el contexto del cartel y cómo se interrelacionan y, finalmente, al ser una representación no literal, qué figuras retóricas utiliza dicha representación.

Palabras clave:

Discurso visual, contexto, transtextualidad, retórica, Avándaro, rock, cartel, festival, alegoría.

Abstract

A visual message, apart from the linguistic message it contains, is a discourse itself. Discourses, in general terms, are determined by the circumstances that surround them, this means: by their context. If we understand that the context is, precisely, composed by interwoven texts (such as culture is) and if we add up the structure of a speech construction, the analysis of a visual message (specially one that is widely accepted, such as the one in a poster) includes two main areas: transtextuality and rhetorical canons. So, we can find attachment points between these two, we can observe the message from its production and what is finally produced, we can study the context of its creation and we can find dormant meanings in a visual message. In this article, the visual message of Avándaro 71 poster will be analyzed, because the context of that time is widely known, it is an important part in national history and the impact in the musical field was profound. We seek proving if the context is reflected on the image, also how rhetorical canons work in a visual discourse, which texts are those that allow us to deduct the context of the poster and how they are interrelated, and finally, as it is a non-literal representation, which figure of speech is used in the representation.

Keywords:

Visual discourse, context, speech, transtextuality, rhetoric, Avándaro, rock, poster, festival, allegory.

Introducción

Las formas visuales de representar la realidad han cambiado a lo largo del tiempo: desde las pinturas rupestres hasta los avatares en entornos virtuales. De una u otra manera, dichas representaciones se basan en el contexto en que están inscritas y dan cuenta de él para las miradas posteriores. Es así que cuando la imagen y la música se unen para representar la realidad se obtienen discursos visuales que permiten observar, analizar y comprender el momento histórico en el que fueron creados. Este estudio se realiza con base en las operaciones retóricas (puesto que son un discurso) y las relaciones transtextuales entre elementos del contexto.

La investigación que originó este artículo corresponde a un análisis (de autoría propia) del cartel del *Festival de Rock y Ruedas Avándaro*, evento realizado en México en el año 1971. El objetivo es explicar la representación del contexto sociocultural en el cartel de festival musical, en función de las operaciones retóricas de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, mnemotecnia y actio, para explicitar la alegorización. La pregunta de investigación que se quiere responder es la siguiente: ¿Cómo representan el contexto sociocultural las imágenes en los carteles de festivales musicales, a partir del uso de las operaciones retóricas? Así, la hipótesis que se plantea es que los carteles de festivales musicales contienen imágenes que alegorizan el contexto sociocultural de su momento, por lo que si bien, el discurso visual puede explicarse a partir de las operaciones retóricas, será la *elocutio* la fundamental.

1. Construcción del discurso visual

La retórica tiene su origen en tiempos de la Grecia Antigua, cuando se instauró la democracia como forma de gobierno, en el siglo V a. de C. Como lo mencionan López Eire y de Santiago Guervós en *Retórica y comunicación política*: "... ese momento decisivo en que



la tiranía fue derrocada por el pueblo apoyado por la nobleza [...] Córax desarrolló su actividad en la Siracusa ya democrática.” (López y de Santiago 29) Esto nos indica que al encontrarse en un sistema político y social que dota a los ciudadanos de libertad de palabra se privilegia el raciocinio y la argumentación, sobre todo en los asuntos públicos. En la tabla se muestran diacrónicamente los cambios en las partes que integran el discurso.

SIGLO	ENFOQUE DE LA RETÓRICA	CARACTERÍSTICAS
V	Córax – retórica deliberativa.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Proemio 2. Debate (narración) 3. Epílogo
	Tisias – retórica judicial	<ol style="list-style-type: none"> 1. Proemio 2. Narración de los hechos 3. Pruebas 4. Epílogo
IV	Aristóteles – retórica judicial, retórica deliberativa y retórica epidíctica	<ol style="list-style-type: none"> 1. Prosthesis (proposición) 2. Pistis (pruebas) e introducción (proemio) a modo de narración (diégesis) 3. Epílogo <p>* Interrogación</p>

Tabla 1. Orígenes de la retórica, información de López y de Santiago.

En la retórica deliberativa se buscaba incentivar eso justamente: la deliberación, por lo que es importante el debate en donde cada uno expone sus ideas a modo de narración y, a la vez, permite preparar una respuesta a cada uno de los puntos. Después, para los fines judiciales de la retórica, se puede interpretar que el debate, en el discurso deliberativo, ahora se divide en narración de los hechos y presentación de las pruebas que los avalen; ambas fases son esenciales para los fines forenses. Finalmente, Aristóteles, como se muestra, en su obra Retórica, explica tres tipos de discurso:



- judicial: usado en los litigios ante tribunales
 - deliberativo: usado por los hombres de Estado en la Asamblea
 - epidíctico: usado entre ciudadanos, con fines de cohesión
- (Aristóteles 195)

A partir de las mencionadas bases de la retórica, y a lo largo de los siglos, sus concepciones y aplicaciones cambiaron; existió la retórica epistolar, la aplicada a la religión, la política y la retórica menospreciada como mera técnica persuasiva, pero la constante es que todas se aplicaban al lenguaje escrito u oral. Finalmente, tras aproximadamente veinte siglos de cambios, se llegó también a contemplar una retórica del lenguaje visual, es decir, de la imagen.

Se parte del supuesto de que "... podemos considerar a la imagen como un lenguaje que requiere códigos, produce significación y tiene una semántica y una retórica propias." (Tapia 42) Aquí se establece que la imagen misma es un lenguaje entendido como un conjunto de códigos y elementos finitos que pueden combinarse infinitamente para producir significados; de igual forma, se habla de una semántica propia, debido a que el estudio de los significados de la imagen ha de ser abordado por una disciplina específica, así como de una retórica propia. Esto último permite comprender que la imagen, al ser un lenguaje y, por tanto, tener códigos propios, genera un discurso que puede ser estudiado a partir de la retórica. También se puede sostener que el discurso de la imagen será inminentemente retórico, al haber afirmado antes que los esquemas de la retórica están implícitos en las formas de comunicación.

Al hablar de dicha disciplina no se puede prescindir de las figuras retóricas, pues son una herramienta que surgió con la finalidad de embellecer el discurso y, en alguna medida, se ha convertido en una forma común de enunciación de ideas. Estas, en la imagen, son el paso entre lo que de hecho está plasmado y lo que figuradamente representa, como lo explica Durand: "... eso que es dicho de forma 'figurada' podría haber sido dicho de forma más directa, más simple,

más neutra.” (Durand 71) Lo que se logra a través de los tropos es codificar el mensaje en un segundo nivel, es decir: además de lo que directa y explícitamente está en la imagen, hay un significado más profundo que sostiene, hasta cierto punto, un segundo mensaje o una segunda forma (más compleja, como Durand da a entender) de leer el discurso visual.

La imagen, por sí misma, representa un proceso de significación que, además de estar sujeto a lo que sabe y siente quien lo crea, depende del conocimiento, emociones y entorno de quien lo recibe. En este proceso se llega a una generalización de significados que se categorizan y se abstraen para volver a convertirse en parte de una nueva argumentación, es decir, todo lo anterior sigue una ruta incesante de lo individual a lo colectivo y viceversa. Los procesos mencionados se ven delimitados por la composición y disposición de los elementos que, a su vez, remiten a figuras y operaciones retóricas. Se pretende explicar que la imagen tiende más a la generalización de significados, puesto que llega hasta donde la palabra no alcanza, no es suficiente o no es por todos comprensible, por los límites que dibujan los códigos. El discurso visual no dista de las posibilidades del lingüístico y en muchos casos las supera; esa es la situación de cierto tipo de publicidad, por ejemplo, que llegue a sectores donde existe el analfabetismo y que gracias al discurso visual se entienda y se asimile, a pesar de la inexistente posibilidad de comprender el mensaje lingüístico. Ambos discursos argumentan, refutan, simbolizan, indican relaciones e ilustran de manera sintética lo que podría ser dicho sólo a través de abundantes palabras.

Es importante resaltar que las operaciones retóricas de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, mnemotecnia y *actio* están implícitas en cualquier construcción discursiva, cualquiera que sea su soporte. Durand afirma que estas se usan de forma inconsciente, pues siempre se ha construido así el discurso, su aportación es la sugerencia de que se tome consciencia del proceso de cada operación para utilizarlas más allá de la forma intuitiva en que siempre han funcionado. Esto abre



la posibilidad de transmitir un mensaje más claro y de guiar, desde la creación, el proceso de significación por el que pasará el discurso visual ante el espectador. A continuación se explican las operaciones retóricas mencionadas, con base en el autor Jacques Durand:

- *Inventio* en el discurso visual

Temas, nociones o pensamientos generales de la sociedad

- *Dispositio* en el discurso visual

El orden de los elementos se compone de:

1. *Exordio*: es la parte introductoria, la que hará que observemos el discurso propuesto. Suele ser sorpresiva, emocional, sin sentido, cómica, entre otros atributos que pudieran captar la atención de una persona.
2. Narración y argumentación: la narración está inevitablemente relacionada con los sucesos de su tiempo, a partir de ellos cobra sentido. La argumentación está ligada al *pathos* y al *logos*. Al *pathos*, al provocar reacciones afectivas; al *logos*, al de conocimientos verdaderos del receptor para hacer válido el argumento ante un receptor u otro.
3. Conclusión: el cierre del discurso, la idea final que se genera (sentido y significado).

- *Elocutio* en el discurso visual

Es el tono en que se representa la realidad: cómico, dramático, hiperbólico, etcétera. Aquí se incluyen las figuras retóricas utilizadas en el discurso visual.

- *Mnemotecnia* en el discurso visual

Son los elementos de gran pregnancia que se quedarán en el espectador y lograrán que el discurso sea recordado por mucho tiempo. La pregnancia puede lograrse por la iconicidad, el simbolismo, la simplicidad o la complejidad de la imagen.

- *Actio* en el discurso visual

Es la circulación en la escena social relacionada con los lugares donde es colocado el cartel: fondos, entornos, público, etcétera.



A continuación se presenta un esquema que concentra la información expuesta sobre las operaciones retóricas de construcción del discurso:

Esquema 1. Resumen de las operaciones retóricas de construcción del discurso



2. Representación del contexto a través del discurso visual

Todas las acciones y creaciones del hombre se encuentran inscritas en un contexto, están marcadas por su tiempo y por el entorno en que suceden. El contexto es "... una teoría compleja y multidisciplinaria sobre la manera que las estructuras de la situación sociocognitiva de un evento de comunicación se relacionan con las circunstancias del discurso de este evento." (Van Dijk 79) Es así que el contexto se puede definir como un conjunto de textos que conforman la realidad y que, a su vez, dan pie a los distintos discursos que se producen en una época y lugar determinados; los participantes de los eventos, incididos por un filtro cognitivo, construirán discursos que se verán afectados por dicho conjunto de textos.

En primer lugar, se debe comprender la diferencia entre texto y discurso, puesto que este escrito se centra en el análisis del discurso visual influenciado por el contexto. Un discurso es un conjunto transaccional afectado por las condiciones de producción, circulación y recepción; más allá de esto, el discurso es una práctica ritualizada conformada por subjetividades de la semiosis. (Haidar 74) Por otro lado, "... el texto abarca tanto el discurso verbal, como todas las producciones semióticas, con lo cual la cultura es una semiosfera. En este sentido, todo fenómeno cultural constituye un texto." (Haidar 74) Ante esto, es posible apuntar que los textos constituyen la red de significados que se concibe como cultura; es decir, la cultura es un conjunto de textos y de esta forma se entiende que el discurso está definido por ellos, porque, al ser una práctica y al estar determinado por la semiosis, sólo pueden ser los textos que conforman la cultura los que delimiten sus discursos, pues producen y reproducen lo simbólico; lo anterior basado en que los textos son el acervo que se posee y el discurso es el uso que se hace de ellos.

Por otro lado, la transtextualidad es la totalidad de las relaciones que



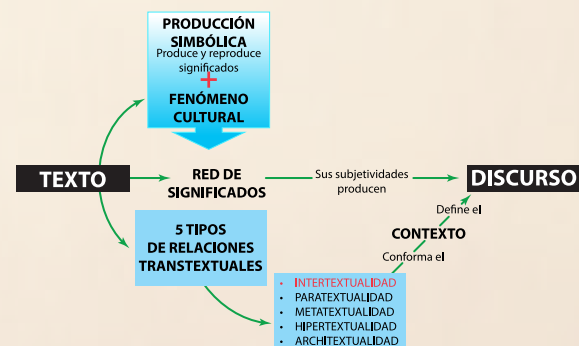
pueden existir entre textos. Al respecto, Gérard Genette, aunque no incluye la categoría de contexto aún en su clasificación, menciona cinco formas en las que la transtextualidad puede manifestarse:

- Intertextualidad: es la relación de un texto con otros. Se usa en forma de cita, plagio o alusión cuando se refiere literalmente a textos.
- Paratextualidad: implica los elementos u otros textos paralelos que enmarcan, delimitan y construyen a un texto principal.
- Metatextualidad: es la relación establecida por un texto que habla de otro texto, aunque no se mencione. La teoría y la crítica son metatextos por excelencia.
- Hipertextualidad: es la contención de un texto en otro. Es decir, existe un hipotexto como fuente principal de significado que contiene o produce un segundo texto:
- El hipertexto. De igual manera, son todas las relaciones y textos diversos a los que remite un texto inicial.
- Architextualidad: es la relación que guarda un texto con el género y subgénero a los que pertenece. (Genette 9-17)

A continuación se presenta un esquema en el que se condensa la información necesaria para distinguir entre un texto y un discurso:

De esta manera se encuentra que, para fines del presente trabajo, las relaciones de intertextualidad son las que darán cuenta de la influencia del contexto en un discurso visual, puesto que, trasladándolo al soporte pertinente, un cartel hace alusión a las circunstancias en las que fue producido. El contexto cumple la función de delimitar cuestiones tan importantes en un discurso como su impacto, circulación, significación, etcétera. Por ello, es determinante establecer el contexto de cualquier discurso o fenómeno, ya sea de producción o de recepción; en este último es en donde se generan los procesos de significación y resignificación a lo largo del tiempo, por lo que se le puede atribuir la polisemia de un mismo signo a las variaciones en el contexto de su interpretación.

En este sentido, las relaciones transtextuales que, como se mencionó,



Esquema 2. Elementos del texto y del discurso, extraído de Genette y Haidar.

ligan el contexto con la producción discursiva, tienen relación con las operaciones retóricas en los siguientes términos: la paratextualidad está implicada ya, de cierta manera, en la operación retórica de actio, pues se explican los elementos o conjuntos de elementos que enmarcan el principal, el que está siendo estudiado. De igual forma, la hipertextualidad está referenciada en la *inventio* y la mnemotecnia; en la *inventio* se buscan los grandes tópicos y temas comunes a los que se podrá referir un discurso, es así que el discurso siéndose convertirá en un hipotexto que llevará a uno o varios hipertextos; en la mnemotecnia sucederá lo mismo, pero en el momento en que el receptor entra en contacto con el discurso visual: comprenderá lo que observa como un hipotexto que lo referenciará a uno o varios hipertextos. Cabe anotar que en la architextualidad se encuentran también estas relaciones con la *inventio* y la mnemotecnia, puesto que los grandes tópicos, temas y lugares comunes pueden ser, eventualmente, asociados con géneros y subgéneros.

3. Alegorización de un momento histórico en el cartel

Con el paso del tiempo, la importancia del cartel, se ha modificado, pero no desaparece. Ha estado presente y ha sido de gran relevancia en situaciones como las guerras mundiales, por lo que se considera un elemento valioso de la comunicación gráfica y tiene el peso suficiente para ser objeto de interés en este artículo, orientado a analizar una propuesta en específico.

Como parte del análisis se contempla el siguiente orden de categorías:

- Operaciones retóricas en el discurso visual
 - Inventio
 - Dispositio
 - Elocutio
 - Mnemotecnia
 - Actio

- Transtextualidad
 - Contexto histórico
 - Antecedentes
 - Política y sociedad
 - Cultura
 - Intertextualidad
 - Paratextualidad
 - Metatextualidad
 - Hipertextualidad
 - Architextualidad
 - Mensajes no codificado (denotación)

En 1971, se llevó a cabo en México uno de los acontecimientos más trascendentales para los jóvenes de la época y para la escena del rock nacional: el *Festival de Rock y Ruedas en Avándaro*. El país no vivía un clima festivo ni mucho menos (principalmente en el sector juvenil), sin embargo, llama la atención que este evento haya sido tan exitoso que superara las expectativas de asistencia, incluso a pesar del ambiente adverso en términos sociales y políticos. Esta es la razón de la elección del presente cartel como objeto empírico de una investigación, sumado a que parecen no coincidir las características contextuales con el evento. De ese modo se cuestiona el contenido del material gráfico para difundirlo, porque pareciera que esta comunicación visual fue completamente efectiva, ya que el contenido y las circunstancias que lo determinaron debieron ser fundamentales para la creación de este medio impreso, más allá de lo estrictamente referente a la composición del cartel.

Cabe señalar que tres hechos históricos registrados en menos de tres años condicionaron la vida social, política y cultural de ese México. Tres hechos que aparecieron aislados, pero que tuvieron una estrecha interconexión. (Rubalcaba 5) Esos hechos son la matanza de la Plaza de las Tres Culturas, la masacre del Jueves de Corpus y, precisamente, el festival en Avándaro. Estos momentos estuvieron marcados por la participación juvenil, por la búsqueda de espacios de expresión, de rebelión y, sobre todo, por la unión de fuerzas entre los reprimidos,



Imagen 1. Cartel del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro '71



es decir, entre los jóvenes precisamente. Ellos pugnaban por cambios importantes en las estructuras del país, cambios que les permitieran conformar un nuevo México, más equitativo, como ellos consideraban que debía ser. Sin embargo, este mismo sistema que los llevó a perseguir dichos ideales fue el que los detuvo y les mostró el lado irrefrenable del poder del Estado.

A continuación se presenta el análisis del proceso de construcción del discurso, a partir de las operaciones correspondientes:

- Operaciones retóricas en el cartel

- **Inventio**

Los tópicos que enmarcan o delimitan el momento de creación del cartel son la matanza de la Plaza de las Tres Culturas (2 de octubre de 1968), la masacre del Jueves de Corpus (10 de junio de 1971) y el movimiento jipi en México. Estos sucesos implican ideales de libertad, rebelión, unión entre jóvenes y apoyo a la contracultura. Por otro lado, está la represión por parte del Estado. Incluso, si se quisiera contemplar en términos globales, el año 1968 fue de revueltas estudiantiles alrededor del mundo, estas dieron inicio en Francia (el conocido Mayo Francés).

- **Dispositio**

1. *Exordio*: en el cartel de Avándaro el exordio se encuentra en la imagen central: la ilustración del camino y el joven que lo recorre.
2. Narración y argumentación: la argumentación está ligada al *pathos*, pues busca que los jóvenes, llamados en ese entonces onderos o jipis, se identifiquen con lo que se muestra en el cartel. Todos los elementos están dirigidos a impactar en el sentir de un joven en aquel momento, por la edad, por los recientes acontecimientos en contra de los movimientos estudiantiles, etcétera.
3. Epílogo: la conclusión a la que nos lleva, con los textos al pie, es a comprender cuál es el fin del camino al que se dirige el joven que protagoniza la imagen: llegará a presenciar el espectáculo musical del 11 de septiembre (de 1971).

- Elocutio

En términos de figuras retóricas, se utiliza la alegoría y la metonimia en el discurso visual y parece ser correcta, clara e informativa. Es correcta en tanto que está bien presentada para el público al que va dirigido. Es clara e informativa precisamente gracias a que contiene los datos necesarios para que quien esté interesado en el Festival pueda asistir. Además, la selección de los términos y la información es concisa y breve.

- Mnemotecnia

Se pueden rescatar algunos elementos principales que cumplen, si no completamente, en gran medida con los requerimientos de la ley de pregnancia: contraste, simplicidad y habituación cultural. Dichos elementos son las nubes, las estrellas, los arcos al fondo, el joven y el propio camino. Se obtiene una retención del mensaje completo: un joven solo caminando al atardecer con su equipaje a cuestas por un camino largo, para llegar al prometedor evento al final de recorrido. En palabras de Machado: "Caminante, no hay camino, se hace camino al andar..." a través del autoconocimiento que los jóvenes llevan a cabo en esta etapa.

- Actio

La puesta en escena del cartel se llevó a cabo en las explanadas universitarias, cafés y salones donde sucedían los toquines de rock de aquellos años.

• Contexto

Los jipis llegaron, en grandes oleadas, a México en la segunda mitad de los 60. Eran personas interesadas en vivir experiencias cercanas a la naturaleza, en un entorno rural o indígena, provenientes de países como Estados Unidos de Norteamérica e Inglaterra. En su búsqueda por aprender de una cultura que para ellos no era menos que mística e intrigante, tomaban elementos de la comida, la ropa y los rituales de estas poblaciones para sí mismos, como afrenta al capitalismo global y a las instancias de gobierno, y encontraban en ello una experiencia



que los transformaba por completo. Los jipis mexicanos imitaban a los extranjeros que, en realidad, copiaban a su manera las culturas indígenas mexicanas. Esto generó una asimilación de lo indígena por parte de los propios jóvenes mexicanos, quienes además cambiaron la etiqueta de hippie por la españolización jipi.

Bandera Peace and love. clarimonda.mx



Los jipis apostaban por los principios de amor, amistad y libertad que viven en todos los hombres, pero que se habían sido soslayados por la vorágine de la ambición de los núcleos de poder del momento.

● Política y sociedad

Una serie de eventos, que iniciaron en julio de 1968, desembocaron en la trágica matanza en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, Ciudad de México el 2 de octubre del mismo año. Todo comenzó "en la Plaza de la Ciudadela, dos pandillas delincuenciales, los Arañas y los Ciudadelos (más los alumnos de la preparatoria Isaac Ochoterena), se enfrentan a los estudiantes de las vocacionales 2 y 5 del Politécnico." (Monsiváis 8) Como consecuencia de este conflicto, se introdujeron granaderos a las instalaciones de dichas instituciones, lo cual dio pie a numerosas marchas posteriores para exigir que se disolviera ese grupo policiaco.

Los mítines, manifestaciones, huelgas y demás encuentros en torno al movimiento de Tlatelolco no cesaron desde ese momento hasta que se convocó a una reunión en la Plaza de las Tres Culturas, el 2 de octubre de 1968, donde se encontrarían estudiantes pertenecientes a todas las instituciones educativas involucradas en el movimiento, aunque este ya se había extendido, pues convocaba también a amas de casa, trabajadores y niños. Con un promedio de 8,000 personas congregadas, un helicóptero comenzó a sobrevolar la plaza y, tras lanzar un par de bengalas, varias tropas taparon las rutas de salida y los soldados comenzaron a disparar indistintamente. Ese fue el inicio de la matanza de Tlatelolco.

Tres años después, en la Universidad Autónoma de Nuevo León se presentó una ley orgánica que proponía un cambio significativo en la forma de dirigir dicha institución, mucho más democrático e incluyente en la toma de decisiones. El cambio fue aceptado y Héctor Ulises tomó la rectoría de la Universidad bajo este nuevo esquema, pero comenzaron a surgir represalias por parte del Estado, como recortes presupuestales, ya que este modelo dejaba



fuera de su control muchas decisiones trascendentales que se toman desde las universidades.

Por lo anterior, el consejo universitario debió tomar decisiones aún más drásticas y someter a la institución a un acuerdo que prácticamente suprimía su autonomía en aras de tener recursos para continuar con sus labores. En respuesta, los estudiantes convocaron a una huelga y pidieron el apoyo de sus pares en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Instituto Politécnico Nacional. Es así que, la reacción en la capital del país no se hizo esperar y para el 10 de junio de 1971 se realizó una marcha del Casco de Santo Tomás al Zócalo . En el recorrido, varias calles estaban ya bloqueadas por granaderos, agentes de policía y militares, de pronto hizo su aparición un grupo de choque conocido como "Los Halcones", quienes golpearon a todos los jóvenes reunidos y posteriormente les dispararon, "revisaban los camiones de pasajeros pistola en mano para atrapar a los manifestantes. Por la noche, entraron al Hospital Rubén Leñero para ultimarlos. Nadie supo el número de heridos y muertos." (El Siglo de Torreón 2) De igual forma, el presidente en turno, Luis Echeverría, anunció que se investigarían a fondo los hechos y se castigaría a los culpables, mas no se realizó ninguna pesquisa al respecto.

• Cultura

La onda fue un movimiento multidisciplinario que buscaba un cambio radical en México, en el contexto del jipismo. Empezó como un asunto de moda, música, literatura y otras disciplinas como medios de expresión, pero para 1968 se convirtió en la única esperanza de los jóvenes que buscaban protestar y transformar el país. En esos momentos no se consideraba como una opción unirse a la cultura para cambiarla, sino que el medio era precisamente rechazar a la cultura prevaleciente, despreciarla y mostrar ese rechazo en todas sus acciones para, de esta forma, lograr un cambio radical y significativo en ella.

Existieron también los llamados cafés cantantes. El primer objetivo de estos establecimientos era difundir la música del momento, porque el





rock no se tocaba en todas partes, al hacer esto, proveían a los jóvenes también de espacios seguros y sanos en donde podían pasar un buen rato. Sin embargo, "... estos clubes tenían una imagen dudosa en la mentalidad pública, donde eran conectados con la rebeldía a pesar de su generalmente inofensiva realidad." (Zolov 98) Era de esperarse que se generara una imagen pública de esta índole, pues todo aquello que quedara fuera del control de los adultos (de los padres de familia, por ejemplo) o de mayores instancias de poder podía representar una amenaza.

Chavos de onda en el transporte por excelencia de la época, la Combi. blog. thespacefarm.com



● Análisis transtextual

- Intertextualidad

Este cartel cita a los dos festivales musicales más grandes que se habían llevado a cabo, hasta esa fecha, al aire libre: *Woodstock Music & Art Fair '69* (Nueva York, E.U.A.) y *Glastonbury Festival of Contemporary Performing Arts '70* (Somerset, Inglaterra). Existen alusiones a los ideales jipis de la época que también rigieron los eventos mencionados (como muchos otros).

- Paratextualidad

Las relaciones paratextuales que mantiene el discurso visual de este cartel se establecen con los mensajes lingüísticos a su alrededor, que también forman parte de él. En general, la paratextualidad también contemplaría las asociaciones con los textos en el entorno del cartel, sin embargo, al no contar con dicha información para el presente análisis, se acota únicamente a los textos que este contiene. Por un lado, en la parte superior del cartel se encuentra el nombre completo del festival y la ubicación. Por otra parte, los mensajes lingüísticos inferiores, a diferencia del primero, cumplen una función de relevo, puesto que agregan información que no está presente en la imagen.

- Metatextualidad

Se establece una relación metatextual con la estructura de otros carteles de espectáculos al incluir el nombre del evento, las fechas, los detalles sobre los artistas invitados, etc. A continuación, para observar la estructura, se presentan algunos ejemplos de los festivales en los que se inspiró Avándaro:

Además, existe una referencia metatextual de lo que habría de suceder: este texto hace referencia al trayecto que emprendería un asistente al festival de Avándaro, por lo que genera una expectativa y un afán de cumplirla, de forma que se crea un texto posterior al cartel en donde los jóvenes reproducen la escena presentada y, se podría decir, se agrega un nivel de metatextualidad. En otras palabras, el cartel mantiene una relación metatextual con los otros carteles

al imitar su estructura y, posteriormente, los asistentes al festival producen otra relación metatextual al imitar lo representado en el cartel durante su trayecto.

- Hipertextualidad

Es en realidad impredecible el alcance de la hipertextualidad de un discurso, mucho más cuando este trasciende sus fronteras temporales y se traslada a otras épocas, donde los espectadores tendrán otros conocimientos y otras circunstancias de interpretación. Por mencionar algunos hipertextos que, tanto en aquel momento como en el espectador contemporáneo, pudieran estar presentes, se tienen: el jipismo, la rebeldía, la aventura, el camping, etc. Aunque, como se mencionó, de cualquier discurso es incalculable la cantidad de relaciones hipertextuales que un espectador puede realizar, estas dependerán completamente de su experiencia previa, conocimientos, situación geográfica, social, entre otros factores.

- Architextualidad

El cartel de Avándaro fue encargado a Joe Vera, egresado del Art Center College de Los Ángeles. Este diseño le dio fama a nivel mundial y en poco tiempo tuvo su propio despacho dedicado a esta actividad. Por la situación temporal del festival, la corriente predominante tanto en arte como en diseño gráfico era la psicodelia.

● Alegorización

Lo primero que se debe comprender es que:

... en la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios. Tomadas literalmente [...] ofrecen un sentido insuficiente, pero éste se acaba con el sentido del contexto. (Beristáin 36)

Una alegoría existe en dos niveles: el literal y el figurado. En la parte literal se puede encontrar sentido, por supuesto, pero será limitado

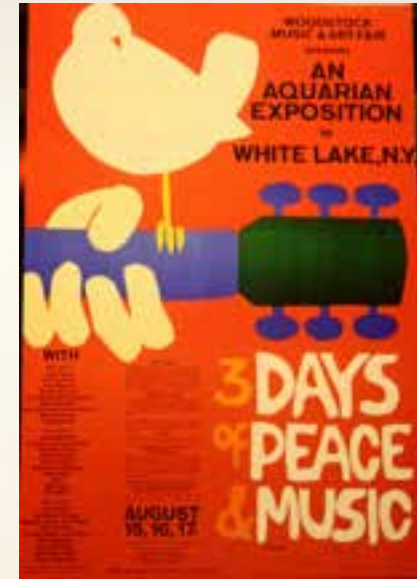
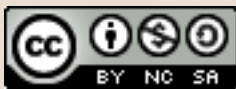


Imagen 2. Cartel del Festival Imagen de Woodstock '69.

debido a que la totalidad de la alegoría pretende establecer una abstracción simbólica del sentido del contexto de lo que se representa. Entonces, la alegoría, como ya se ha explicado, está directamente relacionada con la retórica en la *elocutio*, ya que es donde se determina el tono en que será expuesto el discurso, así como las figuras retóricas que se utilizarán en él. Por otra parte, no podría analizarse una alegoría sin adentrarse en las relaciones transtextuales, puesto que el contexto (que puede analizarse a través de dichas relaciones) es el que determina el sentido último de lo representado.

Finalmente, la interpretación del discurso visual del cartel de Avándaro no es sólo la representación literal de un chico caminando hacia el festival, que fue finalmente como muchos de los asistentes lograron llegar al evento, con sus cosas para acampar durante el fin de semana. Sino que, representa la situación histórica de los jóvenes y del rock durante aquellos años en este país. Es decir, lo menos deseable en ese entonces para un joven habría sido ceñirse al sistema y a sus mandatos; sin embargo, también se sabía ya acerca del poder represor del Estado en contra de cualquier grupo que lo confrontara. La música rock en esos momentos representó un alivio y una forma de vida un tanto clandestina para la juventud, por lo que Avándaro ponía sobre la mesa la oportunidad de dejar de esconderse y, aun mejor, ponerse en contacto con muchas personas de distintas procedencias que tuvieran los mismos ideales y muchas más cosas en común. El camino es lo cotidiano, en donde se vive aunque no se quiera; el joven está ahí porque le tocó estar y, en gran medida, es opacado por las circunstancias. Con todo, no ha dejado de lado la esperanza de algo mejor, que quiere procurarse a través de la música y del encuentro con gente de su edad. Que el joven esté solo en el camino únicamente implica que así se siente dentro de los mecanismos represores de la época, además de que justamente así debía ser percibido para no levantar sospechas de rebeldía o conspiración contra el Estado. Pero, al tratarse del cartel promocional para un evento masivo de rock, se comprende que la meta es la llegada al momento de reunión cuando la música no permita que



haya diferencias entre los asistentes y que todos puedan convivir en un ambiente pacífico, de hermandad (como predicaban los ideales jipis), para permitirles mantener la esperanza de que cambiarían las circunstancias, tal vez a partir de un evento como este. El sentir social en México después de los sucesos mencionados (la matanza de Tlatelolco y el Halconazo) es el camino y el joven: gris, sin mucha vida, determinado por estructuras superiores. El resto del cartel representa lo que los jóvenes querían encontrar y a partir de dónde querían reiniciar su camino.

Conclusiones

Uno de los hallazgos del presente trabajo es que el contexto está representado en el discurso visual a partir de un proceso de alegorización, en el cual no se puede entender el sentido completo de la imagen sólo con lo que estrictamente representa, sino que tiene un significado a partir del contexto de su creación.

Se explica la representación visual del contexto de un género musical en el cartel del festival musical, en función de las operaciones retóricas de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *mnemotecnica* y *actio*, puesto que estas se ponen en práctica para la creación de cualquier tipo de discurso. De ese modo se conforma un proceso que se lleva a cabo de manera casi inconsciente o automática, pero que es fundamental para que estas construcciones de sentido y significado sean efectivas en su contexto, y para que puedan ser estudiadas y reinterpretadas posteriormente.

El contexto de creación e interpretación de cualquier discurso guiará su codificación y significación, ya que la cultura y el contexto mismo están compuestos de textos que se entretajan para dar pie a la red de significados que permiten identificar a los discursos. Por eso, las relaciones transtextuales del cartel con el momento de su interpretación (independientemente del momento de su creación) generarán nuevas redes y construcciones de significados por parte de los interpretantes.



Cabe destacar que en cuanto a la intertextualidad, se encontró que las citas o alusiones, incluso los plagios, estarán presentes de forma regular en la producción discursiva, puesto que en las operaciones retóricas, de entrada, se buscan tópicos del dominio de la mayoría y esto guía a basarse en textos preexistentes. Y, en términos de paratextualidad, es relevante tomar en cuenta que tanto los mensajes lingüísticos incluidos en la propia imagen, como los textos adyacentes, son de gran importancia para dirigir el sentido de su interpretación; por ejemplo, para fines de este estudio, habría sido determinante analizar los textos que rodearon al cartel en alguno de los lugares donde fue puesto con fines publicitarios.

Se valida entonces la hipótesis planteada inicialmente, pues los carteles de festivales musicales contienen imágenes que alegorizan el contexto sociocultural de su momento, ergo, si bien el discurso visual puede explicarse a partir de las operaciones retóricas, será la *elocutio* la fundamental. La gran importancia de la *elocutio* es que a través de ella se comprende que todos los elementos tomados en las demás operaciones están representados por medio de una o varias figuras retóricas y no de forma literal. Si se esperara obtener una lectura directa, sería distinta la interpretación del espectador a la del creador del discurso, debido a que, aunque sea en mínimas condiciones, si el contexto varía, se comprenderán de forma diferente los contenidos y el proceso de semiosis podrá seguir otro camino que dependerá de lo individual del interpretante.

Otro hallazgo importante es que a la mnemotecnia en el discurso visual resulta mucho más relevante contemplarla desde el lado del receptor, quien produzca el discurso no deberá recordarlo para pronunciarlo, pues el discurso visual se reproduce por otros medios; es decir, la importancia de la mnemotecnia en este sentido es que el receptor se quede con el contenido del cartel y con su intención comunicativa. En esos términos, debe ser fácil de recordar.

También debe abordarse la importancia de estudiar el discurso por una



parte y el texto por otra. Esto no significa que son elementos aislados, sino complementarios y al agotar en la medida de lo posible el estudio de un hecho o fenómeno, tanto en su dimensión discursiva como la textual, existen mayores posibilidades de comprenderlo a profundidad. De esta forma, el cartel analizado es un texto, es una parte del acervo de conocimientos y hechos en la historia, y al buscar su sentido en un contexto diferente se convierte en un discurso, se hace uso de él y se reinterpreta al revivirlo.

A partir de este trabajo quedan abiertos varios caminos y posibilidades de estudio, entre ellos la definición de categorías que combinen tanto operaciones retóricas como relaciones transtextuales para que el análisis se vuelva menos repetitivo y mucho más conciso. Por otra parte, en el aspecto de la mnemotecnica aplicada no para el creador del discurso, sino para el receptor, queda abierto el camino de las técnicas mnemotécnicas en ese sentido, mucho más allá de la pregnancia. [e](#)

Fuentes de consulta

Aristóteles. Retórica. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.

Durand, Jacques. "Retórica e imagen publicitaria". Bulletin de Recherches Publicis. 1969: 26-42. Impreso.

El Siglo de Torreón. "1971: Ocurre en México la 'matanza de Jueves de Corpus' o 'El Halconazo'". El Siglo de Torreón. ComScore. 10-06-2014. Web. 01-03-2016. <URL>

Genette, Gérard. Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Haidar, Julieta. Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Impreso.

López Eire, Antonio. De Santiago Guervós, Javier. Retórica y comunicación política. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.

Monsiváis, Carlos. El 68, la tradición de la resistencia. Distrito Federal: Ediciones Era, 2011. Impreso.

Rubalcaba, Humberto. Nosotros. Distrito Federal: Nosotros, 1972. Impreso.

Tapia, Alejandro. De la retórica a la imagen. Distrito Federal: UAMX, 1991. Impreso.



Van Dijk, Teun. "Algunos principios de una teoría del contexto". ALED, revista latinoamericana de estudios del discurso. 2001: 69-81. Impreso.

Zolov, Eric. "Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture". Berkeley: University of California Press, c1999 1999. 10/09/2015 <URL>



Carolina Lule Campos

caro-lule@live.com.mx

Estudios

Candidata a maestra en Comunicación y Estudios de la Cultura por ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, y licenciada en Comunicación y Periodismo por la Universidad Autónoma de Querétaro.

Experiencia laboral

Docente de tiempo completo en la Universidad Anáhuac Querétaro; en las Escuelas de Diseño y Comunicación, correctora de estilo, baterista y cantante.

