

# “Descifrando el símbolo. Seis carteles de Carlos Palleiro”

Resultado de investigación finalizada

GT 32. Sociología del arte y la cultura

D. en E.L. Cynthia Ortega Salgado

## Resumen

El presente estudio se centra en la premisa de que cualquier imagen es una superficie de significado susceptible de ser leída, en el caso de los carteles de Carlos Palleiro, exiliado uruguayo aterrado en México, se concentra una serie de características que llevan en sí el sello de la transculturación, un toma y daca. Esta mezcla enriquecida, se ha categorizado en un análisis de acuerdo a personajes, símbolos y colores, en la que puede converger el águila devorando a la serpiente con el ave de las brigadas chilenas Ramona Parra y la paloma uruguaya, o el General Seregni con el revolucionario Zapata; además se hace visible la influencia mutua y transfronteriza, en ningún momento homogénea, que permea toda la creación latinoamericana.

**Palabras clave:** Cartel, símbolo, Uruguay

La creación del mexicano-uruguayo Carlos Palleiro ha estado marcada por una ruta de exilio que puso en evidencia un claro proceso de transculturación, este cambio en su producción de carteles se evidencia en el análisis de seis imágenes diseñadas entre 1971 y 1999; de esta selección sólo hay una realizada antes del exilio (Nueva canción chilena) que muestra una deculturización o pérdida; las restantes fueron diseñadas en su totalidad para diversas instituciones en México. Se nota incluso, en aquellas que hablan de Uruguay, su historia representada por el sol de mayo o el reclamo de libertad para el general Liber Seregni; un trato distinto, una incorporación diversa de estos signos a su alfabeto visual, un redescubrimiento de símbolos que fueron significado de algo en particular que —ya no para Palleiro, pues la mirada exiliar del autor es una distinta a aquella en Uruguay— se tornó más crítico, tomó una agudeza que sólo posee el que mira a su país desde fuera. La transculturación que hizo posible la creación de un soporte técnico como el cartel fue detonada a partir de la vida en el exilio, porque en ese momento el diseñador fue obligado a salir por completo de su vida como sujeto y productor, e insertarse en otro entorno, donde desempeñó una labor comunicativa en la que prosiguió su militancia e ideales políticos.

Antes de iniciar con el análisis de los afiches, se retomarán las ideas del filósofo checo Vilém Flusser y su célebre libro publicado en 1983 *Für eine Philosophie der Fotografie* (‘Para una filosofía de la fotografía’). Primeramente, se debe delimitar que los carteles están constituidos por imágenes y que éstas son “superficies con significado” (Flusser, 2001, p.11), es decir que siempre muestran relaciones complejas entre sus elementos, concebibles gracias a la capacidad de abstracción del ser humano. La imagen (además del texto) existe como mediadora entre el objeto (el mundo) y el hombre, de tal manera que posibilita su capacidad para imaginarlo. La imagen se asemeja a una ventana, donde a primera vista, se perciben ciertos componentes, pero a medida en que hay tiempo para detenerse sobre ella, se “abre” para que la mirada pueda transitar por dentro, para encontrar sus orillas y sus escondites. Se puede hacer más que “pasear por la superficie” como propone Flusser, es posible caminar incluso hasta traspasar su marco. Algunas estrategias para lograrlo son regresar una y otra vez a ella para establecer relaciones de significación entre los elementos y la unidad que a su vez estos forman, buscar puentes con otras ideas, oposiciones, ritmos, etc., para reconstruir sus relaciones

recíprocas y elaborar un tejido complejo de significaciones.

Al ser la imagen un lugar de mostración, concede que varias miradas e intenciones confluyan y reboten, es decir creen una suerte de dialéctica, ya que, además de aquella del espectador, la imagen también posee la intención del autor; en palabras de Flusser, “las imágenes son complejos simbólicos connotativos”. El que mira los enfrenta porque los elementos en la imagen no están aislados, sino que mantienen lazos recíprocos y alimentan su significado al sumarse, o avivan la tensión de uno contra otro, por lo tanto, el “espacio-tiempo propio de la imagen, no es otra cosa que el mundo de la magia” (Flusser, 2001, p.12). Si las imágenes son una forma de representar al mundo, pensemos en ellas como una especie de proyecciones polisémicas, lo anterior no significa que puedan interpretarse a voluntad, pues en primer lugar sólo se percibe lo que se conoce lo que implica una interpretación cultural y en segundo, la imagen está envuelta por coordenadas espacio-temporales, por la firma de un autor, por su grupo de pertenencia, por la función bajo la cual fue hecha, etc. Al ser las imágenes representaciones intermediarias “se convierten en pantallas: en lugar de representar al mundo, lo desfiguran” (Flusser, 2001, p.15). Una disciplina que podría ayudar para hacer una lectura del mundo mediante signos es la semiótica, pues permite explicar tanto la configuración visual de un mensaje como su comportamiento social, en tanto que es objeto de significación desde sus tres posibles dimensiones: la sintáctica, la semántica y la pragmática. En el análisis semiótico, la sintáctica elige el código para transmitir ideas a través de signos eficaces, explica las relaciones formales de los signos con ellos mismos y las cadenas que éstos forman, es decir lo que se puede encontrar a primera vista en una imagen sin reparar en su discurso connotativo, o lo que la define más íntimamente: los elementos mínimos del dibujo definidos por Kandinski: punto, línea y plano. Todas las combinaciones de los anteriores componen las partes primarias que describen una obra como la composición, el color, la tipografía, el código de la imagen, la técnica, las texturas ópticas o matéricas, etc., que corresponden al nivel “de análisis preiconográfico de Panofsky” (Acaso, 2009, p.148).

La imagen uno es una portada donde Carlos Palleiro utilizó una ilustración de su maestro Pacho “Ajax” Barnes, este libro corresponde a la historia del siglo XIX uruguayo. En el análisis del sistema de organización, la composición es simétrica, centrada y estable, el sol es cortado por ambos lados para parecer sostenido al centro, la masa en negativo de la pieza es un cilindro que reposa inmóvil en las dos terceras partes inferiores de todo el lienzo, del cual emerge la caja tipográfica que parece flotar en el cuadrante superior. Los colores del cartel son tres tintas directas: naranja, amarillo y negro. El código de la imagen es uno ilustrado, la técnica de impresión es serigrafía y gracias al trabajo que simula a la gráfica, uso las líneas que definen y dan sombra a los componentes del cartel, se percibe una textura óptica en el sol y en la paloma.

En la parte semántica los signos giran en torno a su relación con los significados, con las ideas, con las estructuras de contenido. Al observar la portada del libro encontramos una pieza fundamental en la historia latinoamericana: el sol, que es el símbolo nacional del Uruguay adoptado en 1928. Se trata del sol de mayo, que históricamente hace referencia a la independencia del virreinato del Río de la Plata de España. El juramento de fidelidad a la bandera habla de defender con el sacrificio de la vida, si fuere preciso, la constitución, las leyes de la República, el honor y la integridad de la nación y sus instituciones democráticas. El astro se presenta como elemento primordial y activo, se trata de una prosopopeya que significa atribuir a algo inanimado, cualidades propias de un ser humano, tiene ojos, nariz, boca, brazos, manos y uñas, por lo tanto es susceptible de ver, hablar y actuar. Que el sol de mayo tenga rostro, no es algo gratuito, pues no se puede omitir que en Uruguay está el tema de los desaparecidos y al contrario de estos, el sol que representa a la nación, aquella en la que todos son importantes y no existen los otros, tiene rostro, está dotado de corporalidad. Analicemos con más detalle los brazos, el derecho que sostiene a la paloma y el izquierdo que se alza en pugna con el puño cerrado. En la producción de sentido esta configuración es elocuente, ya que la mano derecha significa

ser hábil, experto en un arte u oficio, que sea la derecha la que ataja a la paloma deviene en una pregunta fundamental ¿qué representan estos elementos? la institución, el gobierno, la paloma la libertad y el sol de mayo que saluda: el pueblo. Lo anterior se infiere por la ubicación y posición de la paloma que mira hacia el lado izquierdo, como muchas de las ilustraciones propias de Palleiro, y este definitivamente no es un asunto menor, pues toda su atención se centra en lo que está fuera del cartel, lo que vive fuera del marco. En lo pragmático se relacionan los signos con los interpretantes, los usuarios, las organizaciones, las instituciones y se toma al valor práctico como criterio de verdad, es decir cómo la ideología, la manipulación y el contexto influyen en la interpretación del significado. Contexto es la clave para dar significación al cartel. Una historia doble se gesta en Uruguay, el estado como figura política opresora y como órgano de control, que se representa en el cartel como la mano derecha que detiene a la paloma y la representación del sol de mayo con el saludo izquierdista, como la lucha de la gente contra el estado dictatorial represor. El puño cerrado, finalmente, tiene eco en cualquier cantidad de pugnas sociales alrededor del mundo, como las de París en los años setenta.

El vuelo del águila es una portada hecha en 1991 para la colección “El tiempo vuela” del Instituto Mora. La imagen muestra tres elementos básicos: el águila, la moneda y la niña, cuyo código morfológico es figurativo, es decir las imágenes denotan y muestran lo que son. Hay un espectro amplio en el código cromático, pero básicamente persiste el contraste sucesivo o entre análogos en las plumas del águila: verde, amarillo y azul; en su cabeza un contraste similar entre azul, magenta y rojo y en la niña concuerda con amarillo, naranja, rojo, magenta, rosa y verde. El único tono que sale de la correspondencia es el plata que distingue a la moneda. La composición es equilibrada si se mira solo la portada, pues al desdoblar los forros, ésta se inclinará hacia la izquierda. En la primera de forros, está el cuerpo del ave con las alas extendidas como libro abierto, en primer plano la niña y sobre su cabeza la moneda alada. Hay un detalle, la totalidad de la imagen excede la portada y se extiende hasta la cuarta de forros o contraportada, donde el pecho del águila emerge, la custodia y mira al espectador, en el plano semántico se analizarán las razones. Este cartel se imprime a selección de color lo que permite que millones de colores se incluyan, la técnica es *offset*. Se crea una textura visual en las imágenes gracias al sombreado y delineado en negro, característico del trabajo de Palleiro, en los contornos y en la contigüidad de las figuras con las de todo el conjunto.

En la Biblia, el símbolo del águila se relaciona con juventud, con el rejuvenecimiento del bautismo, es emblema de San Juan Evangelista por sus escritos tan elevados que contemplan verdades muy altas, como águila en vuelo. Por otro lado, se encuentra el águila real, símbolo de la identidad mexicana, ave de iluminación, gracias a su capacidad de elevarse y acercarse al sol, ave de altitud y profundidad en el aire. Su vuelo descendiente significa el caer de la luz a la tierra, el arribo de la energía vital a la *gaia*. Sus alas extendidas son el símbolo de la cruz y marca los cuatro rumbos cósmicos, al dirigirse hacia el sol el águila es el centro del universo y signo del pueblo mexicana. Dentro de la cultura mexicana, ésta simboliza el cielo y la serpiente la tierra, existen dos interpretaciones básicas de esta ave para México: como símbolo de los pueblos mesoamericanos prehispánicos y como símbolo colonial. Para los mexicas es símbolo de Huitzilopochtli y desató una epifanía alrededor del Dios solar, se le otorgó un carácter guerrero, fuerte, agresivo, valiente y capaz de dominar el espacio de otros. Huitzilopochtli se conoce como el águila que asciende, mientras que Cuauhtémoc es la que desciende. El primero se reveló ante los mexicas en forma de un águila posada sobre el lago de Texcoco, donde se fundó el centro de la ciudad y donde rituales como sacrificios humanos y corazones ofrecidos en su nombre, eran prácticas comunes. Tristemente y dictado por el inquebrantable destino, del pueblo del sol quedaría sólo un símbolo, que más tarde constituiría una nueva nación. Posteriormente, en 1521, el orden colonial crea nuevas insignias relacionadas con el cristianismo: en la heráldica española aparece el águila que acompaña a la virgen como mensajera del cielo, como elevación y plegaria, como la resurrección de Cristo. Después, los caballeros de la Independencia la adoptan como su figura

devorando a una serpiente; también Morelos, en 1811, la coloca como signo en los pendones independentistas. Consecutivamente, en 1821 Agustín de Iturbide ordena que la bandera de Iguala de las tres garantías lleve tan mencionado símbolo en lugar de una estrella, y para 1823 se retoma al águila sin corona, a la que se agrega una serpiente. Podemos manifestar que, socio-culturalmente, el águila es un símbolo sustancial para México tanto en su cultura como en el modo de vivir la patria, pues representa los ideales y valores que sustentan la fundación de Tenochtitlán y la independencia del país. Justamente, el águila otorga a la nación su carácter soberano y, al presentarse detrás de una niña y emerger con aplomo, se entrevé la intención de la patria al servicio y cuidado de la gente. Es importante no olvidar que la pieza plateada, la moneda, se encuentra sobre la cabeza de la niña y además posee un par de alas idéntico al del águila, lo anterior es otra figura retórica: la sinécdoque que presenta la parte por el todo: las alas por el animal. Existe un nuevo eco entre el águila grabada en el metal, las alas de ésta y su deslizamiento total, que connotan una suerte de vuelo hacia otras partes del mundo. La relación tan próxima entre la moneda y la niña, habla de que la primera es parte fundamental en su vida, notable en su forma de relacionarse con otros, preponderante en su modo de jugar, en su forma de echar la suerte. No son azarosas las posiciones de las piezas en la portada, que la moneda esté reposando sobre la cabeza y esta a su vez sobre un torso que también parece la tierra, indica el lugar de donde los metales son extraídos por los mineros; el águila toca y emerge del centro de la niña pero también se eleva sobre los elementos terrenales. Este cartel goza de una ejecución estética conveniente, además de una solución poética sólida.

### **De acuerdo con colores**

Otro aspecto transcultural en la obra de Palleiro es el uso del color; no sólo utilizó aquellos que disponía o veía en su cotidiano, sino que eligió combinaciones de éstos que fueran significativas para la cultura mexicana, hablando de ésta como la fusión y el punto de enlace (aunque inseparables, se usará la separación para aclarar más) entre el sentir y el pensar de un pueblo. Se sostiene que el uso del color en sus carteles es simbólico y por lo tanto enumera un conjunto de significaciones para las personas que pertenecen a esa cultura, pues su ejercicio supone un pasado que los interlocutores comparten. Este cartel hecho en 1971, promociona la nueva canción chilena. En el club de teatro se presentaron artistas como *Inti Illimani*, Ángel e Isabel Parra, *Quilapayun*, Víctor Jara, Dúo Amerindios y Payo. La potencia de la música chilena, presentada en Montevideo, combinó sus letras politizadas con los ritmos folk y progresivos, en 1971, año en que Pablo Neruda recibió el Nobel, un año después de que Salvador Allende fuera elegido pluralmente presidente de Chile a la cabeza de Unidad Popular, cuyo proyecto era crear mediante la sociedad y su gobierno, una nación democrática, libre y justa. La idea se potenció creativamente por medio de la canción y la imagen, era fácil escucharse en un silbido, era sencillo verse retratado en las paredes de la ciudad y por lo tanto era plural. En tres años de gobierno, desde 1970, el país encontró nuevas posibilidades de fraguar los sueños y de inventar un mejor presente, se reconoció digno y valiente. A iniciativa de la Juventud Comunista, se crearon las brigadas Ramona Parra, que cubrirían los muros de ciudades y pueblos chilenos, ilustrando con fuerza las intenciones principales de Unidad Popular. Frases y figuraciones como “la felicidad de Chile comienza por los niños”, “la juventud se compromete con la patria”, “de la seguridad de los niños depende el futuro de Chile” se veían entre 1970 y 1973 en las calles. Hasta que en el último año se dio el golpe de estado y se arrinconó a Salvador Allende en el palacio de Moneda, atacado por tierra y aire y donde otorgó un discurso transmitido por Radio Magallanes. De sus últimas palabras, se rescata respetuosamente la siguiente frase:

“Tengo la certeza que la que la semilla que entregáramos a la consciencia digna de miles y miles de chilenos, no

podrá ser cegada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales, ni con el crimen, ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos”.

El ese entonces el presidente eligió combatir con un rifle que Fidel le había regalado, defendiendo el mandato de la gente, con una innegable victoria moral y política de Unidad Popular y de la resistencia del pueblo. A las brigadas Ramona Parra y a las juventudes comunistas de Chile, Allende dedicó lo siguiente: “Me dirijo a la juventud, aquellos que cantaron, entregaron su alegría y su espíritu de lucha”. Ese mismo año, Víctor Jara, cantautor de la nueva canción chilena, debía tocar en la inauguración de la exposición “Por la vida. Contra el fascismo”, que debía inaugurarse en la Universidad Técnica. Sin embargo, la exposición no se estrenó y Víctor se quedó a animar con sus canciones a maestros y estudiantes, que más tarde fueron llevados al Estadio Nacional, que controlaban los militares. Tortura y desolación habitaban sus oscuros pasillos, y es aquí donde Jara recibe la muerte, no sin antes escribir su poema “Estadio de Chile” que después de múltiples esfuerzos salió a la luz:

“Canto que mal me sales cuando tengo que cantar espanto  
espanto como el que vivo como el que muero, espanto”.

Éste es el contexto histórico que nos permite dar significación al cartel: conocer diacrónicamente la red de contextualización que rodeó al ave y a la bandera chilena. Sintácticamente, se trata de una pieza sencilla de dos elementos, tres tintas impresas en serigrafía, tipografía de palo seco, composición proporcional. Pero en la semántica, el ave envuelve mucho más que esta simpleza; su cuerpo está formado por la bandera, está hecho de ella, de la legitimidad, del buen gobierno, de la nación, de la alegría de los niños, del vigor y ánimo de los jóvenes. Ésa es la bandera que enarbola la nueva canción chilena, ésta es la bandera de Salvador Allende. El ave vuela de la imagen a la música y viceversa, su pensamiento se refleja en algunas canciones como en la del mismo Víctor Jara, que retoma su símbolo en la canción “Deja la vida volar”

“En tu cuerpo a flor de fuego tiene paloma  
un temblor de primaveras palomita  
un volcán corre en tus venas  
Y mi sangre como brasa tiene paloma  
en tu cuerpo quiero hundirme palomita  
hasta el fondo de tu sangre”.

En la portada “La vida de un niño en tiempos de la Independencia” hecha en 1993 para la colección “El tiempo vuela” del Instituto Mora, hay dos representaciones ilustradas, la de un niño y la del ave. Cromáticamente tres colores: rojo, verde y negro, contraste entre complementarios, aquellos que se oponen entre sí pero que requieren la presencia del otro para avivar su luminosidad, pero que al mezclarse se aniquilan y producen un gris. La composición tiene dirección que se inclina a la derecha, aunque las dos figuras miran hacia la izquierda del espectador, lo que rompe la inmovilidad y abre dos planos, la cara con el ave y el espacio donde reposa el rostro. El punto de atención o peso visual se centra en los ojos del niño, porque la presencia del blanco y el negro en trama que produce la sombra, activa aún más el juego rojo-verde, le otorga valor. Las figuras ovaladas se repiten en todo el diseño, en la cabeza, los ojos, las mejillas, la barbilla y el fleco, lo que otorga calidez a la composición y equilibrio al contrastar con la cuadratura del suelo. En la semántica, la división de planos nos da un sentido de tierra (reafirmada por la textura) y cielo (abierto en el espacio blanco), ese niño comparte las dos, un suelo donde está enraizado: el país (que se reitera con la presencia de los colores de la bandera nacional en los planos), pero una cabeza en el cielo para soñar y para mirar (esto es aun más claro por

la presencia del pájaro, que morfológicamente posee mayor dinamismo que el niño por su declive). Cabeza en la tierra, cabeza de tierra, Palleiro emplea para resolver la imagen una figura retórica: la metáfora cuya definición es una de las “anomalías combinatorias en el nivel semántico. Incluye una o varias comparaciones condensadas. Constituye algo especial porque abandona la denotación fija y convencional y se abre en un abanico de connotaciones, trabajando con la plurivalencia y creando una paleta más fina y sutil” (Alfieri, 2008). El autor es capaz de alejarse de un sentido dado para trasladar a la imagen a otras ópticas, una de ellas el poder del lenguaje.

La mirada de ambos actores va hacia la izquierda, confronta al espectador, no oculta sino revela, la vida de este niño está centrada en lo cognitivo, en lo que ve y en lo que piensa, no tanto en lo que hace. Se trata de miradas cómplices, el niño es capaz de elevar su espíritu y éste se comparte con el del ave. Pasa lo mismo en el cartel de la nueva canción chilena, el niño está hecho de su patria y aquí empieza la significación del color, verde, blanco y rojo, los colores de México. Los ideales le llenan el cuerpo y proyectan el deseo reflejo fiel de su época: la Independencia. ¿Qué representa?, en lo pragmático, el libro adquiere sentido frente a sus principales debates: lograr un estado democrático al servicio y al cuidado de los ciudadanos, instaurar los derechos sociales y mantener las naciones soberanas, ideales que serán salvaguardados por el infante (el futuro naciente del pueblo) y el ave (la libertad). En ese sentido, México ha tenido dos grandes revoluciones: la independencia y la reforma, manifestaciones de un mismo trabajo social, el primero de la emancipación de España y el segundo del régimen colonial.

### **De acuerdo con personajes**

Para analizar el siguiente cartel se ocuparán los tres mensajes de la imagen retórica de Roland Barthes: el lingüístico, el denotado y el connotado. El mensaje lingüístico no requiere conocer de más elementos que de aquellos del mismo lenguaje, ubica la conformación del paisaje gráfico, nombrando sus integrantes y de algún modo describiéndolas, lo que cierra en gran modo la interpretación. Se lee en el cartel “cabalgata zapatista” y esta nomenclatura dirige anticipadamente el o los posibles sentidos del uso de las palabras, como si fuese un embudo que va cerrando su cuello polisémico. El mensaje denotado es aquel que se vuelve suficiente a nivel de presentación de la imagen, pues al menos uno de sus sentidos lógicos y directos será adecuado para ella. Si se despojara de la mayoría de sus connotaciones, el resultado sería una imagen concreta, objetiva y franca, hasta inocente, que en este caso lo es: Zapata cabalga. La imagen connotada que es la simbólica, y por tanto concebida culturalmente, indica tantas interpretaciones como individuos existen, es arbitrada, cambiante y arbitraria de acuerdo con la convención cultural. Es la significación que carga los valores que le han otorgado a través del tiempo y en una colectividad de lugares. De este apartado se desprende una clasificación general en la organización de las relaciones formales y conceptuales de la imagen, que no es más que una clasificación de figuras retóricas desplazadas de la escritura a la representación. Existen muchas, pero las de mayor uso en la imagen son la metáfora, la sinécdoque, la hipérbole, la metonimia, la onomatopeya, la prosopopeya, la antítesis entre otras. Hay una recuperación de la retórica no como una muestra del engaño a través del lenguaje sino como una forma válida y creativa de ser en la imagen. La que envuelve este cartel es la metonimia, que se define como un cambio por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, basándose en alguna relación existente entre ambas, como causa-efecto, autor-obra, instrumento por quehacer, lugar por la cosa que de él procede, sucesión o contigüidad. La relación semántica en el cartel se presenta como instrumento por quehacer, por ejemplo, en lugar de pensar en el bibliotecario hecho de libros o en el carpintero hecho de madera, pensemos en Emiliano Zapata hecho por su caballo, su sombrero o su pistola. En la historia, 1911 fue el año en el que el caudillo fue nombrado jefe revolucionario-maderista del sur, donde peleó por las reivindicaciones zapatistas contenidas en el Plan de Ayala, que suponían una reforma agraria radical,

“la tierra es de quien la trabaja”. Esta idea se conmemora pero no tiene cabida 187 años después, es pertinente preguntarnos si el cartel posiciona a la Revolución de alguna manera en 1999, pues el planteamiento que presenta es sencillo y más bien complaciente; hay que recordar que fue producido y editado desde las oficinas de la Dirección de Comunicación Social del Gobierno del DF, cuya postura fue enaltecer la figura de Zapata, presentándolo dentro de un corcel desmedido, que aunque está trotando, el pelo de la crin y la cola van al vuelo, esta suspensión del tiempo se acentúa mediante el tratamiento sepia de la imagen. Aunque el resultado es estéticamente agradable, la idea pudo haber presentado un planteamiento más conflictivo, una exposición profunda y debatida, pues el poster tuvo una ejecución sencilla y los elementos conducen a ideas comunes, la lucha por la tierra equivalente a Emiliano Zapata, la cabalgata igual a caballos; resuenan las preguntas de si los ideales por los que pugnaba la revolución siguen existiendo, dónde queda la figura del revolucionario, qué significa la cabalgata en nuestros días, cuál es su propósito y cómo se podría expandir en las circunstancias que rodearon la realización del cartel. Al final sólo fue una propuesta atractiva que invitó a la población a un recorrido que salió del pueblo de Santo Tomás Ajusco en la delegación Tlalpan, al cuartel zapatista en San Pablo Oxtotepec en la delegación Milpa Alta.

Análisis sincrónico de la imagen seis: 1980, momento de creación del cartel. El General Liber Seregni, cofundador, primer presidente y líder de Frente Amplio lleva cinco años de prisión junto con otros presos políticos que la dictadura en el periodo de Bordaberry cazara. Dos años después de que fuese condenado por el Supremo Tribunal Militar a 14 años de prisión y a la pérdida de su rango militar, acusado de “sedición y traición a la patria”. Las campañas por su libertad fueron continuas y gracias a su espíritu de lucha, aún en el cautiverio, Seregni se ganó un lugar como figura política izquierdista reconocida internacionalmente. Carlos Palleiro tiene cuatro años fuera de Uruguay como exiliado en México y realiza este cartel para el Frente Amplio en el exterior.

La red de contextualización del afiche, la evolución de estos procesos históricos a lo largo del tiempo o análisis diacrónico nos remite al General y a la formación del Frente. En 1971 se buscó romper la hegemonía de los dos partidos que hasta entonces controlaban Uruguay: los Colorados y los Blancos y se formó el Frente Amplio coalición que agrupaba a ultraizquierdistas, socialistas, comunistas y hasta separados de los partidos dominantes. El 27 de junio de 1973 Seregni protestó contra el golpe, el mismo año fue encarcelado y lo liberaron en noviembre de 1974 para volver a apresarlo en 1976, en este último lapso, no fue soltado sino hasta ocho años después el 19 de marzo de 1984. El general dio su apoyo a una acción contundente en la historia uruguaya, la participación del Frente en las negociaciones con la dictadura, que fraguaron en el llamado Pacto del Club Naval, y que dieron como resultado la designación de las autoridades del primer gobierno democrático, el cual recuperaría la institucionalidad violada en 1973 (Dutrénit, 1996, p.236). En 1989 se lanza, por segunda vez, como candidato a la presidencia obteniendo sólo 21% de los votos, en 1996 renuncia como presidente de Frente Amplio.

En la sintáctica es contundente y llama la atención la manera en que Palleiro presenta al General Seregni. Más allá de ser una fotografía institucional tradicional, lo interesante está en el desfase y la contracción cromática degradada a una tinta. Estos matices acrecientan el impacto porque hay mayor grado de contraste entre las formas que delinear los contornos de sus ojos, bigote y traje, principalmente. Pero además, lo convierten en una figura emblemática, que es precisamente lo que se buscaba. No se trata de una persona cualquiera que posa para la cámara, sino de un líder, de un símbolo que se ha consagrado como leyenda viva. Al ser apresado por once años, Liber Seregni, se vuelve mítico y la retracción de colores logra inmortalizarlo, dice de él lo suficiente para detonar algo en la memoria, ¿por qué? porque la historia ya es conocida por el pueblo uruguayo. Lo que se descubre en estas islas de color son los pedazos de un héroe nacional, que además representa a todos los presos políticos de Uruguay que serían reclamados por el Frente Amplio en el resto del mundo.



**Imagen uno.** Portada del libro Uruguay: una historia breve.



**Imagen dos.** Portada del libro El vuelo del águila.



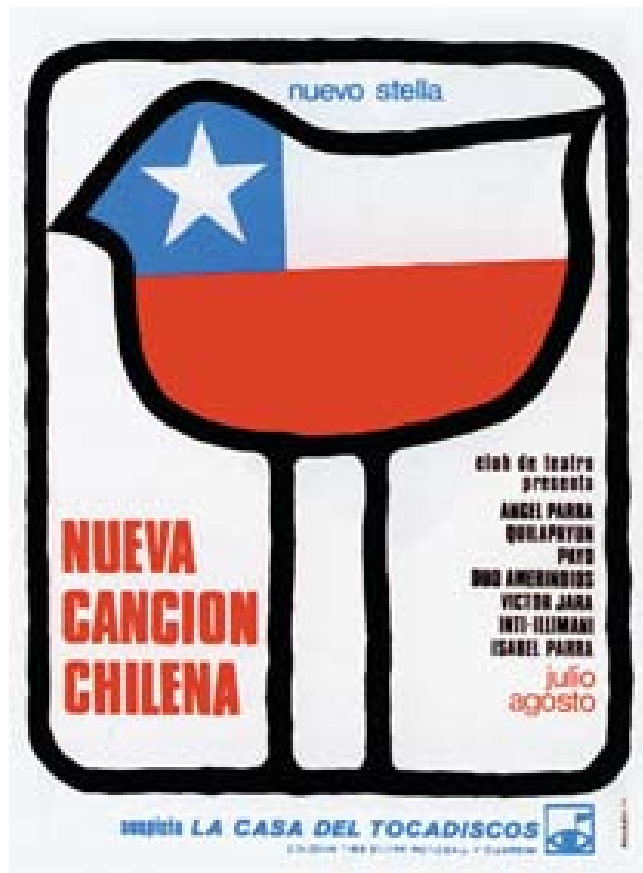


Imagen tres. Cartel Nueva Canción Chilena.

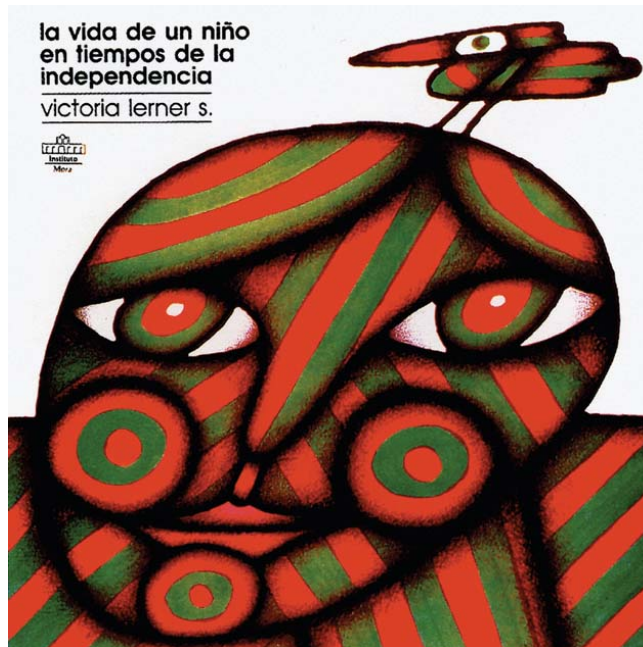


Imagen cuatro. Portada del libro La vida de un niño en tiempos de la Independencia.



Imagen cinco. Cartel Cabalgata Zapatista.



Imagen seis. Cartel Libertad para el General Seregn

## Fuentes bibliográficas

- Acaso, María (2009), *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós.
- Alfieri, Teresa (2008), “Metáfora”, en *Diccionario del pensamiento alternativo*, Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (dirs), Buenos Aires: Ediciones de la unla / Biblos.
- Allier, Eugenia (2007), “La (no) construcción de memorias sociales sobre el exilio político uruguayo” en Eduardo Rey Tristán (dir.), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- (2008), “Memoria: una lenta y sinuosa recuperación”, en Silvia Dutrénit, Eugenia Allier y Enrique Coraza, *Tiempos de exilios. Memoria e historia de españoles y uruguayos*, Colonia Suiza, Uruguay: cealci (Fundación Carolina) / Textual / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Arfuch, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1971) *Elementos de semiología*, Madrid: Alberto Corazón.
- Beverly, John (1996), “Sobre la situación actual de los estudios culturales”, en José Antonio Mazzotli y Juan Cevallos, *Asedios a la heterogeneidad cultural*, Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Cerutti, Horacio (2008), “Exilio e integración de nuestra América”, en Carlos Véjar (coord.), *El exilio latinoamericano en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dutrénit, Silvia (coord.) (2006), *El Uruguay del exilio. Gente circunstancias y escenarios*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- Dutrénit, Silvia, Eugenia Allier y Enrique Coraza (2008), *Tiempos de exilios. Memoria e historia de españoles y uruguayos*, Colonia Suiza, Uruguay: cealci (Fundación Carolina) / Textual / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Dutrénit, Silvia y Fernando Serrano (coord.) (2008b), *El exilio Uruguayo en México*, México: Cátedra México País de Asilo / Editorial Porrúa / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flusser, Vilém (2001), *Una filosofía de la fotografía*, Madrid: Síntesis.
- Franko, Mark y Annette Richards (2000), *Acting on the past. Historical performance across the disciplines*, Londres: Wesleyan University Press.
- Frega, Ana (2007), *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Gage, John (1997), *Color y cultura*, Madrid: Siruela.
- González, María Antonia (2005), *El Arte Develado. Consideraciones estéticas sobre la hermeneútica de Gadamer*, México: Herder.
- Heller, Eva (2009), *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Hollis, Richard (1994), *Graphic Design, a Concise History*, Nueva York: Thames and Hudson Inc.
- Iznaga, Diana (1989), *Transculturación en Fernando Ortiz*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales de La Habana.
- Lichtensztejn, Samuel (2008), “Vivencias del exilio uruguayo en México”, en Carlos Véjar (coord.), *El exilio latinoamericano en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maira, Luis (2008), “El exilio latinoamericano en México”, en Carlos Véjar (coord.), *El exilio latinoamericano en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Malinowski, Bronislaw (1940), “Introducción”, en Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales de La Habana.

- Nahum, Benjamín (2009), *Manual de historia del Uruguay. Tomo II: 1903-2000*, 18ª ed., Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Ortiz, Fernando (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales de La Habana.
- Pereda, Carlos (2008), *Los aprendizajes del exilio*, México: Siglo XXI Editores.
- Peirce, Charles (1980), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1984), *El hombre, un signo*, Buenos Aires: Nueva Visión
- Rey, Eduardo (dir.) (2007), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Saúl, Ernesto (1972), *Pintura social en Chile*, Santiago: Quimantú.
- Véjar, Carlos (coord.) (2008), *El exilio latinoamericano en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wiedemann, Julius y Felipe Taborda (2008), *Latin American Graphic Design*, s.l.: Taschen.