

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**CARTEL EN MÉXICO: SU HISTORIA**

Tesis  
Que para obtener el título de:  
Licenciada en Diseño Gráfico

Presenta

**María Cristina Martínez Martínez**

Director de Tesis: Lic. Adrián Flores Montiel  
Asesor de Tesis: Prof. Cuauhtémoc García Rosas

México, D.F., 2002



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



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**

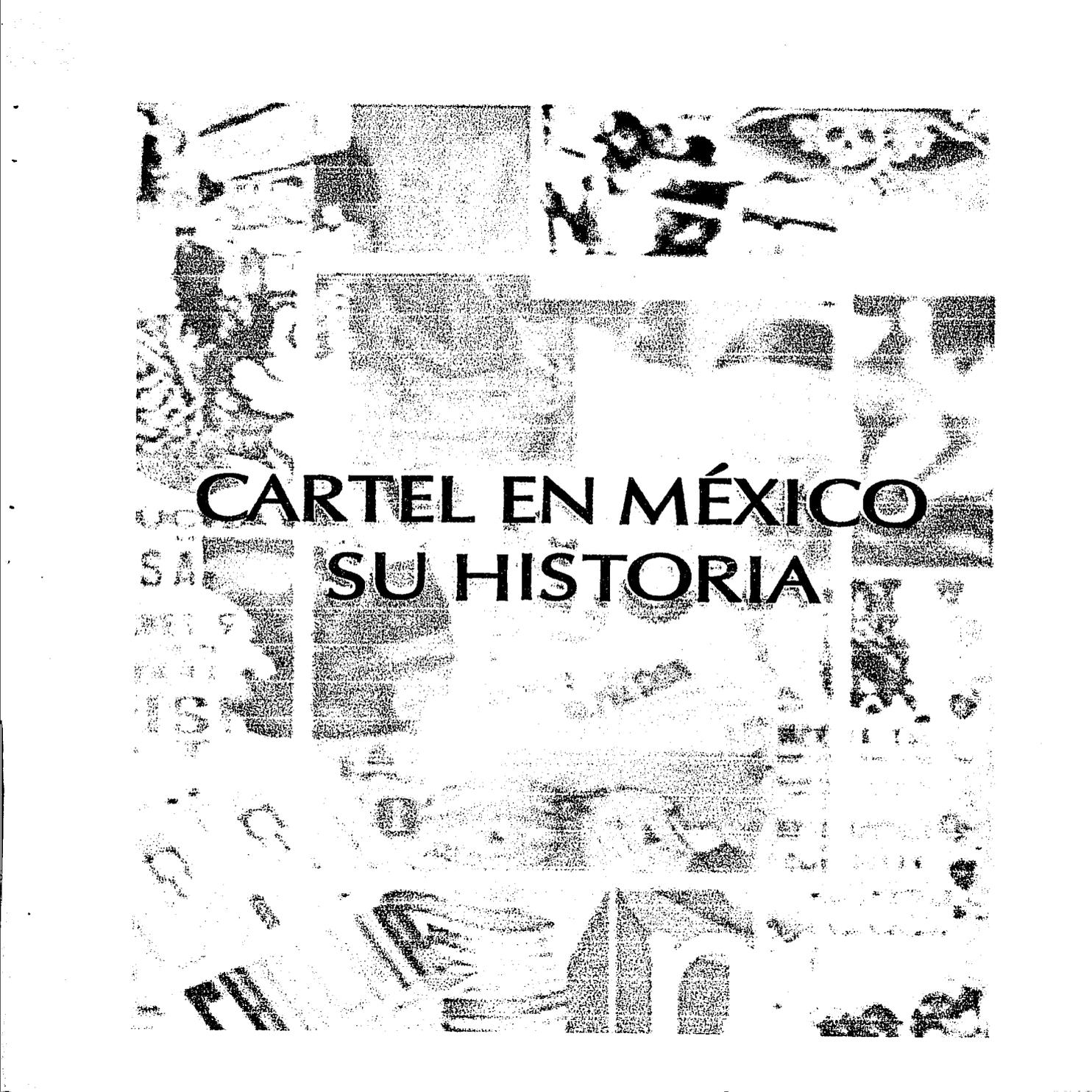


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



**CARTEL EN MÉXICO  
SU HISTORIA**

Lo más importante en este momento  
es lo que ahora mismo  
está decidido  
pensar, creer y decidir,  
estas ideas y estas palabras  
crearán tu futuro,  
tus pensamientos forman  
las experiencias del mañana.

No puedes  
aprender las lecciones de los demás  
en su nombre.  
Todos deben hacer por sí mismos el trabajo,  
y así lo harán  
cuando estén preparados.

Gracias a mis padres que me dieron  
todo el apoyo y la confianza para  
terminar esta etapa de mi vida.

Gracias a mis hermanos, amigos y tíos  
que me ayudaron y me apoyaron para  
seguir adelante.

# INDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
1.- ANTECEDENTES DEL CARTEL	
1.1 INTRODUCCIÓN DE LA LITOGRAFÍA EN MÉXICO.....	4
1.1.1 "EL IRIS" LA PRIMERA LITOGRAFÍA EN MÉXICO.....	6
1.1.2 LITOGRAFÍA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS.....	7
1.2. ANTECEDENTES DE LA XILOGRAFÍA EN MÉXICO.....	9
1.2.1 XILOGRAFÍA EN LA ÉPOCA DE LA COLONIA.....	10
1.2.2 XILOGRAFÍA EN LA ÉPOCA INDEPENDIENTE.....	12
2.- DESARROLLO DEL CARTEL	
2.1 GRABADO POPULAR.....	13
2.1.1 MOVIMIENTOS POLÍTICOS Y LA GRÁFICA.....	14
2.1.2 LA PRENSA EN LOS TIEMPOS DE DON PORFIRIO DÍAZ.....	16
2.1.3 EL MACHETE.....	18
2.1.4 TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR.....	19
2.2 MURALISMO.....	22
2.2.1 RELACIÓN DE LA LITOGRAFÍA, XILOGRAFÍA Y EL MURALISMO CON EL CARTEL.....	27
2.3 CARTEL CINEMATOGRAFICO.....	29
2.3.1 EL CARTEL DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO.....	31
2.3.2 NUEVO CARTEL CINEMATOGRAFICO.....	33
2.4 CARTEL POPULAR.....	35
2.4.1 CARTEL MANTA.....	35
2.4.2 CARTEL FESTIVO.....	36
2.4.3 CARTEL MUSICAL (GRUPERO).....	38
2.4.4 CARTEL DE LUCHA LIBRE Y BOX.....	39
2.4.5 CARTEL TAURINO.....	41
3.- EL CARTEL EN LA MODERNIDAD	
3.1 LOS AÑOS CINCUENTAS.....	45
3.1.1 LAS BIENALES EN LOS AÑOS CINCUENTA.....	45
3.1.2 LA IMPRENTA MADERO.....	47
3.2 LOS AÑOS SESENTAS.....	49
3.2.1 LA GRÁFICA DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL.....	50
3.2.2 LA GRÁFICA DE LAS OLIMPIADAS.....	54
3.3 LOS GRUPOS DE LOS SETENTA.....	57
3.4 LOS AÑOS OCHENTAS.....	60
4.- CARTEL CONTEMPORÁNEO	
4.1 SALÓN ROJO.....	62
4.1.2 BIENAL INTERNACIONAL DEL CARTEL.....	64
4.2 EL CARTEL EN LA ACTUALIDAD.....	69
5.- ANÁLISIS DEL CARTEL	
5.2 ANÁLISIS DE LOS CARTELES.....	72
CONCLUSIÓN.....	86
BIBLIOGRAFÍA.....	89

# INTRODUCCIÓN

En la compilación realizada tiene como prioridad el estudio sociológico, el análisis histórico y estético del cartel en México.

En este proyecto se recopila información sobre los inicios del cartel en México hasta nuestros días, haciendo un análisis histórico, social y político del origen del cartel en México.

La investigación parte de un principio netamente intuitivo, para más adelante sujetarse a una metodología de estudio, una investigación documental reflexionando sobre la historia del cartel en México.

En la tesis se analiza el cartel por movimientos sociales, políticos y por tema ya que no se encuentran las bases del origen del diseño gráfico mexicano.

Se realiza un análisis de la historia de arte del cartel que ha tenido un desarrollo paralelo a las corrientes pictóricas de cada época, en Europa a fines del siglo XIX el cartel cumple una función importante como medio de propaganda de eventos sociales y culturales, con el surgimiento de las vanguardias artísticas, el cartel toma un nuevo curso con la influencia de los recortes y collages dadaístas.

En el primer capítulo hablaremos de la introducción de la Litografía a México que se debe a Claudio Linati para establecer una imprenta litográfica en México, desarrollando "El Iris" que es una de las primeras litografías realizadas en el país y de la introducción de la Litografía en la academia de San Carlos, encontraremos el origen de la Xilografía, de sus orígenes prehispánicos hasta el Taller de la Gráfica Popular (TGP), ya que la Litografía y la Xilografía fueron las primeras técnicas de impresión para realizar los primeros carteles en México.

En el segundo capítulo encontraremos el desarrollo del cartel, abarcando desde el grabado popular el cual tiene una influencia político-social; en los años veinte se utilizó en carteles, mantas y panfletos para las propagandas de las ideas revolucionarias, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) le da un nuevo sentido al cartel teniendo como base de impresión el grabado, el TGP retoma la técnica del grabado para hacer su principal frente con un estilo único e independiente del cartel publicitario, encontraremos la técnica del muralismo que es una parte importante del desarrollo del cartel en México, se despliega en diferentes puntos del capítulo las diferentes clases o categorías de carteles que son el cartel Cinematográfico, cartel Popular, cartel Manta, cartel Festivo, cartel Musical (Grupero), cartel de Lucha Libre y Box, y car-

tel Taurino, en cada categoría de los carteles se da una definición y una breve historia del origen de cada cartel.

El tercer capítulo se hace una cronología por décadas de los años cincuentas hasta los ochentas, en cada década se va desarrollando de acuerdo con los movimientos sociales, políticos y culturales del país, en los años cincuentas el cartel tuvo una gran importancia, sobretudo el cartel político, una vez creado el Partido Popular y el apoyo artístico fué dirigido hacia una campaña por la Paz, en esa misma década se realizan varias Bienales de Grabado y se establece la Imprenta Madero que es una de las primeras imprentas que realiza varias técnicas de impresión novedosas para su época. En la década de los sesentas se realizaron algunos movimientos sociales y políticos que dieron el origen a la realización de algunos carteles, el año de 1968 fué fundamental para el desarrollo de la gráfica en México que fué la gráfica del movimiento estudiantil y la gráfica de las olimpiadas. En los años setentas y ochentas se encontró con la dificultad de que no hay mucha información sobre estos período, lo único que encontró es la realización de varios carteles para diferentes instituciones, en este período se recopiló información visual para sustentar la información documental que no hay mucho en esta etapa.

En el capítulo cuatro se hace un análisis del cartel de la década de los noventas hasta el cartel en la actualidad, se analizan diversas Bienales Internacionales del cartel que se han realizado, esta información nos sirve para tener una idea de lo que ha sido el cartel en México y en el resto del mundo.

En el último capítulo se analizan varios carteles de acuerdo a algunos parámetros que son por medio de técnicas de representación, contenido temático, estudio semiótico, tipo de discurso, estudio de la retórica y percepción subjetiva.



# ANTECEDENTES DEL CARTEL

---

## 1.1 INTRODUCCIÓN DE LA LITOGRAFÍA EN MÉXICO

“Claudio Linati de Prevost nació en 1790 en la Carbonera de Palma España, tuvo una educación bajo la guía de Giuseppe Carderini; a los 17 años Linati perteneció a la Sociedad Parmesiana de grabadores a la acuarela; ahí realizó varios grabados. Dos años después viajó a París para instruirse en las Bellas Artes y dedicarse a la pintura.

A los 20 años forma parte de la Guardia Rosa del Príncipe Borghese, Gobernador de Piamonte España, enlistándose como soldado en el ejército napoleónico.

En 1821 viaja a España y se enlista en la milicia nacional de Barcelona, lucha a favor del Gobierno Liberal, cae prisionero logrando huir de España y refugiándose en Francia, en 1824 se traslada a Bruselas ahí conoce a Don Manuel E. de Gorostiza encargado de los negocios de México en Bélgica. En mayo de ese mismo año gestiona en Bruselas con Gorostiza su traslado a México para establecer un taller litográfico.

Linati asociado con Gaspar Franchini y por conducto de Gorostiza quien les recomendó enviar una solicitud al general José Mariano Michelena, Ministro de México en Londres.

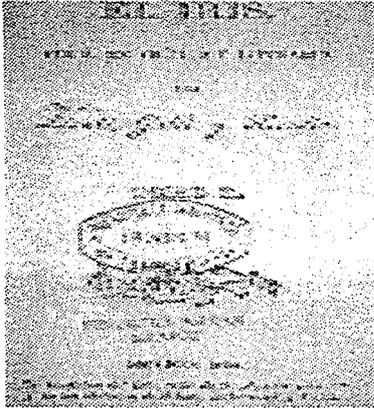
En la solicitud ofrecen establecer una imprenta Litográfica y oficinas de Calcografía para mapas topográficos, arquitectura civil y militar y la enseñanza gratuita de aquellas artes.

En aquella época nadie sabía si ya existía en México algún taller litográfico pero el Gobierno tenía interés de fomentar toda clase de industrias.

El general José Mariano Michelena estaba cumpliendo con su deber, al impulsar las industrias, pues los deseos de fijar los conocimientos de la litografía y la calcografía ofreciendo abrir una academia gratuita para enseñar ambas artes.

Linati y Franchini desembarcaron en Veracruz en 1826 trayendo consigo la primera maquinaria de litografía y de ahí se trasladaron a la Ciudad de México; tuvieron varios problemas para establecer el taller de Litografía, uno de ellos fué que en la aduana retuvieron por varios días, algunos artículos como papeles finísimos, colores, barnices, estampas, láminas de cobre, dos prensas y piedras litográficas en diferentes tamaños.

### 1.1.1 "EL IRIS" LA PRIMERA LITOGRAFIA EN MÉXICO



Portada del Tomo I del "El Iris" 1826.

Los primeros representantes del periódico "El Iris" fueron Linati y Fiorenzo Galli quien trabajaba en las minas de Tlalpujahua .

El 13 de enero de 1826 apareció en el periódico "Águila Mejicana" un prospecto firmado por Latini y Galli anunciando la próxima aparición de "El Iris" periódico crítico literario.

Los editores tenían en mente sacar un periódico semanal dedicado a las ciencias, a las letras, a los acontecimientos del día, al examen de la producción del espíritu, a descubrimientos, a la economía, la política, sin descuidar la educación de la juventud.

Se publicará cada semana un número y se daría mensualmente algún ensayo litográfico sobre materias diferentes, sin omitir la música; la suscripción quedara abierta en las librerías de Akerman, Recio y Valdés.

Linati y Galli invitaron a la fundación de "El Iris" al poeta cubano José María de Heredia y en primer número aparecen los tres nombres en la portada y Heredia firma la Introducción, en ese primer número se incluyó una litografía a color de Linati, es un figurín, un poco ingenuo con un traje rosa, un sombrero y un moño amarillo, fué la primera litografía publicada en "El Iris" que tiene el interés de darnos a conocer las primeras litografías que se hicieron en México; el tamaño del periódico es 18 x 11 cm y casi todas la litografías corresponden al tamaño del periódico.

En cuanto a la primera litografía ejecutada por un artista mexicano es del oaxaqueño José Gracida ayudante y discípulo de Linati, se trata de la imagen de Hidalgo que apareció en el número 34 de "El Iris" publicada el miércoles 12 de junio de 1826.



Hidalgo  
Litografía de José Gracida.

En los primeros meses de la estancia de Linati en México se enteró que en las minas de Tlalpujahua se encontraban trabajando Fiorenzo Galli amigo de Linati, después socio del periódico "El Iris".

Linati realizó varias actividades antes de establecer el taller litográfico, produjo una colección de litografías a colores de trajes civiles, militares y religiosos de México y dibujo algunas acuarelas de trajes y costumbres mexicanas.

En 1826 impartió clases y publicó "El Iris", el primer número que se publico fué el sábado 4 de febrero de 1826 en el que se incluye un figurín a color que es una de las primeras litografías hechas en México.

Linati apesar de no ser impresor sacó adelante el taller en el cual realizó varios experimentos y pruebas; así empezó la producción del taller, teniendo como ayudante a un joven oaxaqueño llamado José Gracida durante cuatro meses, transmitiéndole todo su conocimiento y pagándole un peso diario.

Linati extendió un certificado a José Gracida donde constaba que estuvo trabajando con él algunos meses, José Gracida lo presentó al Secretario de Relaciones ofreciendo el servicio para el trabajo de litografía.

La litografía de Linati se componía de dos prensas y varias piedras de diversos tamaños, pesos y materiales necesarios, que hace constar por orden del Oficial Mayor de la Secretaría de Relaciones se había franqueado dos piedras de dibujo a la Academia de San Carlos.

Pedro J. Del Castillo recibió la litografía y la trasladó a la Secretaría de Relaciones, después de un año del decomiso de la litografía de Linati, el Secretario de la Academia de San Carlos solicitó al Presidente de la República que se le entregara a la institución. La prensa y útiles de litografía que se hallaban sin destino en el Ministerio de Relaciones.

La Secretaría de Relaciones dicen que las prensas de Linati ya estaban en la Academia de San Carlos a fines de 1828, sin embargo Bustamante dice que en 1829 se encontraban arruinadas en la Secretaría, en todo caso la litografía de Linati fué entregada al Academia de San Carlos a fines de 1829 o principios de 1830.

El 7 de Marzo de 1828 se acordó que se le entregaba la litografía a la Academia de San Carlos según el inventario ya mencionado anteriormete.

Con esta resolución vino a poner punto final al asunto de la introducción del arte litográfico en nuestro país.



Primera Litografía hecha en Mexico, relizada por Claudio Linati.

### 1.1.2 LITOGRAFÍA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

La enseñanza de la litografía fué propiciada por Ignacio Serrano con un sueldo de veinte pesos pidiendo una pensión y tres discípulos, las condiciones fueron aceptadas por el Secretario de Relaciones y el Secretario de la Academia diciendo que el Gobierno tenía los mejores deseos de fomentar el arte y la litografía.

El Presidente de la Academia de San Carlos, Pedro Patiño Ixtolinque, recurrió a los profesores de la misma para calificar los méritos de Serrano, para la enseñanza de litografía, en cuanto al sistema de enseñanza se proponía que incluyera letra moderna, música, composición e impresión.

Se tenía en mente que las piedras de litografía no se encontraban en México, había informes de Don Ramón del Moral catedrático del Colegio de Minería quien decía que había piedras para la utilización litográfica en el estado de México.

Lo anterior fué comunicado por el Secretario de la Academia de San Carlos al Secretario de Relaciones con un presupuesto para la instalación en la Academia del Taller de Litografía y para su conservación, acordando que se procediera al establecimiento de la enseñanza de la litografía bajo la dirección de Serrano.

La importancia de la litografía creció y a mediados del siglo XIX invade libros, periódicos, revistas, música impresa y toda suerte de ilustraciones juntas o separadas; su carácter es eminentemente literario y político, literario e ilustraciones de novelas, lo histórico, lo costumbrista, con interés especial por lo pintoresco, lo humorístico-filosófico, en el alegoría del amor y la vida.

En otra parte se ha hablado de aquella racha de artistas principalmente europeos, que se ocuparon a principios del siglo en dar a conocer a México en el extranjero por medio de sus obras, que incluyen de manera importante el paisaje, los tipos y las costumbres, ahora hemos de ocuparnos en esa misma corriente que se continúa a través de todo el siglo XIX, pero ha de agregarse mucho más, por que la litografía no sólo permitió, la propaganda turística, en sus aspectos de intereses históricos, costumbristas y artísticos, sino que, para consumo del propio país, hizo posible la fácil ilustración de todo género de publicaciones en las que el arte deja un retrato fiel de la vida mexicana de aquellos tiempos.

La caricatura política surgió en México cuando menos desde los días de Napoleón I y Fernando VII, pero su florecimiento y el auge de la litografía van juntos a mediados del siglo, menudearon sobre el general Santa Anna las censuras de los improperios manifestados en caricaturas, como las de El Gallo Pitagórico hojas sueltas o insertas en calendarios y periódicos que



Tornillera, Litografía de la serie "Trajes civiles militares y religiosos de México, realizada por Claudio Linati en 1828.

se explican por sí mismas, pero en las que una absoluta libertad expresiva desata la fantasía popular. Después, grandes dibujantes y excelentes caricaturistas, como Santiago Hernández, Constantino Escalante Villasana y otros, hicieron crítica de circunstancias a menudo, contra el gobierno o personajes públicos.

La literatura romántica daba ocasión para que los litógrafos dibujaran las portadas e ilustraran algunas escenas particulares de los libros, el ingenio de los artistas se produce, en los libros dulce melancólica, amorosa o irónicamente, como en El libro de Satanás (1869), o bien dando vida a grandes escenas, como El libro rojo (1869-70), en cuyas ilustraciones, interviene un pintor, Primitivo Miranda, con sus dibujos litografiados por Triarte.

Las portadas de los periódicos El Universal Ilustrado, o el Museo Mexicano (1845) son verdaderas síntesis del romanticismo criollo con su interés natural e historicista, siempre en los límites del ideal clásico; fuera de la caricatura propiamente dicha, en la que todas las libertades de expresión se permiten, el naturalismo y el clasicismo se imponen y sólo bajan de calidad cuando el artista es ingenuo o no alcanza los refinamientos académicos.

Decaen, Gualdi y Nebel son tres artistas ligados íntimamente con el desarrollo de nuestro arte litográfico y a ellos se deben muchas buenas obras, pero son los litógrafos mexicanos los que, tomándose todas las libertades, se expresan con una fresca espontaneidad que iguala en su dibujo y espíritu a la de cualquier ilustrador o caricaturista europeo.

Los monumentos, costumbres, la crítica al gobierno, al clero y a las situaciones políticas, económicas y sociales en general, junto con aspectos más amables de la vida, como el amor, los tiernos sentimientos, el arte de la música, la literatura y la poesía son, en conjunto los grandes temas de la litografía del siglo XIX.

Fuera de la capital el arte de la litografía se extendió en diversos Estados, Gabriel Vicente Gahona (Picheta) establece una litografía en Mérida a fines de 1850, más tarde (1883) se ilustra con litografías la vida de Fr. Manuel Martínez de Don Crescencio Carrillo y Ancona. En Puebla se publica el "Rafael de Lamartine" en 1849, en el taller de J. M. Macías, con litografías firmadas por R. S.; después aparece otro artista Rivera, quien litografía el plano de la ciudad para la Guía de Forasteros (1852) y Neve ilustra "El Cazador Mexicano", en 1868. Toluca es una de las primeras ciudades donde se establece un taller litográfico en 1850, en el Instituto Literario el primer maestro Plácido Blanco, tuvo por discípulos a Trinidad Dávalos y Alejandro Tapia. En Aguascalientes existió el taller de Don Trinidad Pedroza, en el que trabajó José Guadalupe Posada, y en Morelia la litografía se inició en la Escuela de Artes." \*1



El sereno, Litografía de Claudio Linati de la serie de "Trajes Mexicanos" editado en 1826.

\*1 Cfr. Historia de la litografía en México Estudio realizado por Justino Fernández, Imprenta Universal. P. 13-66

## 1.2 ANTECEDENTES DE LA XILOGRAFÍA EN MÉXICO

“La Primera manifestación del grabado aparece en el México antiguo, en el llamado periodo Preclásico Medio en el Valle de México el arte del México Antiguo es por esencia, un arte religioso que estuvo presente en los centros religiosos, pirámides, templos, en la manufactura de las efigies de los dioses y los objetos de uso ritual.

Un artefacto muy usado para aplicar la pintura fué el sello, instrumento hecho comúnmente de barro, aunque se han encontrado algunos de cobre, hueso, piedra, oro, plata fundido y de madera.

A partir de los motivos decorativos y la interpretación de sellos, se forman dos grupos: uno de temas relacionados con la religión y la mitología en la cual se decoran la piel llamada pintaderas y el otro grupo es con temas geométricos o decorativos, frecuente mente usados en los códices.

Además de la pintura corpórea, los sellos se utilizaban para la decoración de cerámica, se estampaban dibujos en telas y mantas de los indígenas con ricos motivos de carácter ceremonial.

Una peculiaridad de los sellos es la fabricación de un mismo molde o moldes similares, dichos moldes fueron usados para fabricar los relieves que decoran ciertos objetos.

A partir de la forma de los sello podemos saber cuál fué su aplicación, presentando dos formas diferentes por un lado los sellos planos, que consisten en un mango y una base de forma variada, en cuya superficie se halla grabado un motivo cualquiera que sirve para imprimir; y por otro lado, tenemos los sellos que consisten en un cilindro hueco o sólido, a manera de rodillo, en cuya superficie se halla grabado el dibujo en relieve que sirve para imprimir.

Con esta técnica fueron realizados los primero grabados en el Valle de México.



Sello Divinidad Quetzalcoatl anónimo.

### 1.2.1 XILOGRAFÍA EN LA ÉPOCA DE LA COLONIA

A partir del descubrimiento del Nuevo Mundo, el continente se presentó a los europeos con magníficas perspectivas para lanzarse en pos de una fácil fortuna. La Corona Española estimuló las exploraciones que durante el siglo XVI permitieron descubrir, colonizar y conquistar la mayor parte de América.

Tal disposición dio a la conquista de las nuevas tierras el carácter de una cruzada, y con ese propósito se fundaron las primeras colonias españolas en América.

Con la llegada del Virrey Antonio de Mendoza a la Ciudad de México y por iniciativa del primer obispo Fray Juan de Zumárraga, se estableció un acuerdo para implantar el arte de la estampa. Los misioneros y frailes, como Fray Pedro de Gante quienes eran los que le enseñaban a los indígenas las artes y el oficio del grabado.

Al principio las placas del grabado eran traídas de Europa, siendo Carlos V quien decretó que los grabados que enviaran a la Nueva España fueran hechos ahí, con un sentido religioso.

Con la llegada de la imprenta a México se utilizó como instrumento para la conversión de los indígenas al evangelización, por ello los primeros impresos son en su mayoría doctrinas cristianas, vocabularios y confesionarios en las lenguas indígenas.

Con el arte de la estampa es como llegó a México la imprenta bajo la concesión de Cromberger; al morir asegura el monopolio de la imprenta a sus descendientes en la Nueva España, mediante gestiones con la casa Cromberger de Sevilla, Juan Pablo logró adquirir los derechos de la imprenta en la Ciudad de México.

Más tarde, la necesidad de fortalecer la imprenta propició el rompimiento de los privilegios con que contaba Juan Pablo, hecho que se hizo oficial con la Real Cédula expedida en Valladolid el 7 de Septiembre de 1558, por el Virrey Luis de Velasco I.

Los impresores traían cierto número de tablas grabadas de Europa, pero éstas no pudieron satisfacer las crecientes exigencias de la producción.

Los grabadores de Europa se sumaron entonces a los realizados en la Nueva España, pues era necesario decorar los libros que salían de la prensa recién establecida.

De estos nuevos talleres se destacaron Pedro Ocharte, impresor, y Juan Ortiz, grabador, impresor y fundidor de caracteres, quienes se vieron envueltos en un proceso de la Santa Inquisición.



Hombre y perico sello plano anónimo.

A la muerte de Pedro Ocharte, su hijo, Melchor Ocharte continuó el trabajo de su padre, de cuyas prensas salieron obras notables de desempeño tipográfico y contenido.

A principios del siglo XVIII la imprenta se encontraba ya consolidada y floreciente, tanto en México como en Puebla, produciendo solo publicaciones de tipo religioso. En cuanto a publicaciones periódicas, de Don Carlos de Sigüenza y Góngora hizo el primer, periódico que tuvo la Nueva España.

En el Mercurio Volante se publicaban hojas volantes, de uno o varios pliegos que contienen noticias de España y de Europa en general y frecuentemente se hallaban ilustrados con toscos grabados.

Al principio estas hojas aparecieron con títulos sobre los asuntos que trataban, pero con el tiempo llegaron el nombre fijo de gacetas, convirtiéndose en los primeros periódicos Verdaderos, los impresores se dedicaban a redactar los periódicos convirtiéndose en los primeros periodistas que hubo en la Nueva España.

De los temas utilizados en los grabados en madera, durante la Colonia destacan frontis, estampas religiosas, retratos, escudos de armas, planos y vistas, funerales, alegorías y otros. Puede decirse que toda la corte quedó representada en los grabados mexicanos de la época colonial.

Todavía en el siglo XIX, las estampas religiosas y escudos de armas se repetían incesantemente y casi no hay impreso que no tenga un grabado de éstos en madera.

La práctica del grabado en la época colonial corrió al parejo de los diversos estilos artísticos que imperaron, en Europa.

No sólo se ejecuto, el grabado en madera en la Nueva España, sino que también se hizo grabado en lámina de cobre a final del siglo XVI y durante el siglo XVII, el grabador Samuel Stradamus impulsó la práctica del grabado en metal. A él se debe la ejecución de algunas portadas de libros y retratos, con claras influencias renacentistas.

La Biblioteca Mexicana continuó durante el siglo XVIII la labor de la producción de grabado en cobre, por 1757 empezaron a circular en la capital muchas láminas que no llevaban más suscripción que la imprenta de la que salían.

## 1.2.2 XILOGRAFÍA EN LA ÉPOCA INDEPENDIENTE

El cambio, orgánico o violento, y la transformación en el orden político, social, económico y cultural está en la propia naturaleza del siglo XIX y su dinámica es la que rige los grandes movimientos de la época, la sucesión de enfrentamientos ideológicos y generacionales, el triunfo de uno de los bandos, y la consiguiente toma del poder, originaba fatalmente un cambio radical en la vida del país y por tanto, en el campo de la cultura.

La historia, la política y otros intereses vitales acompañan al arte en nuestro país. La historia de la época independiente se puede resumir como la lucha entre un sentido filosófico-liberal y otro tradicional-religioso, que a su vez se expresa en el arte. La crítica social corre a lado del sentido político, a lo largo del siglo XIX, en periódicos, revistas, panfletos y hojas populares, se produce un arte complejo, innovador, que revela la realidad social y por la liberación en las hojas populares.

En la Nueva España escaseaban los grabadores preparados, por lo que se tomó la decisión de mandar un maestro grabador que estableciera una escuela de grabado similar a la que existía en Madrid en 1771. Gerónimo Antonio Gil llegó a la Nueva España con el puesto de Grabador Mayor de la Casa de Moneda de México junto con dos jóvenes avanzados de la Academia de San Fernando de España: José Estebe y Tomás Suría. A pesar del éxito de la escuela de grabado, la necesidad de grabadores calificados era urgente, que no fué posible depender de la producción normal y lenta de la escuela. De esa manera empezaron los primeros movimientos para la fundación de una escuela pública de Bellas Artes, que enseñara algo más que dibujo y grabado en este momento se concibe la idea de una academia de arte.

La Academia en su constante afán por asegurar el buen gusto reglamentando el arte de acuerdo con una norma estética única, que preservaba una doctrina que pertenecía a los siglos pasados. Se puede decir que frenó la expresión artística, aunque promovió ampliamente la técnica. Su método de estudio era la copia de dibujos hecho por los maestros y de modelos de yeso, estudio del natural, copia en claroscuro y de cuadros.

Al comenzar el levantamiento contra España, los insurgentes descubren el poder del manejo de la formación y publican el primer periódico insurgente *Despertador Americano*. Hidalgo fué quizá el primero en sentir la necesidad de un periódico que combatiera las ideas de los españoles y que sirviera para difundir la ideología propia de la Revolución. Los insurgentes para sostener el periódico llegaron incluso a fabricar los tipos de imprenta y la tinta necesaria. A partir de la liberación económica lograda con la independencia, proliferó la gráfica popular, con la publicación de periódicos en todas las ciudades importantes, marcando una época de auge en la ilustración popular." \* 2

\* 2 Cfr. *El Grabado y Trascendencia* Rodríguez Cristina y Rodríguez Mánoca P. 53-64

# 2 CAPITULO

## DESARROLLO DEL CARTEL

### 2.1 LA GRÁFICA POPULAR

"Con la Independencia, se inició tempestuosamente la secularización de la producción gráfica entre las clases cultas sin embargo, la imaginaria siguió dándose. Esta producción la componen los retablos o exvotos, escenas domésticas o públicas y los retratos familiares o de personajes notables, en los que la población más humilde fué reflejando sus creencias su forma de vivir.

México ha tenido arte popular, pero no siempre ha existido el intercambio entre lo popular y lo culto, este intercambio se logró por las conquistas políticas y los avances sociales del siglo XIX.

Durante este siglo continúa la tradición de los exvotos, cuyo origen se debe a una antigua costumbre de la nobleza europea en la que se obsequiaba a los templos imágenes milagrosas a las que el artista agregaba el retrato del donante. Estos retablos o exvotos constituyen la expresión pictórica más genuina del pueblo de México, especialmente de las masas campesinas.

En 1824 la Academia de San Carlos abre sus puertas, después de haber permanecido cerradas desde el año de la Independencia, al estallar las luchas libertarias el ambiente no era propicio para el cultivo de las Bellas Artes y se inició un periodo de decadencia para la Academia.

Fuera de la Academia de San Carlos, el grabado continuo desarrollándose especialmente en el grabado en "talla dulce" como el de madera, que fueron practicados con un carácter académico y con sentido espontáneo y popular, en imágenes que eran consumidas por el pueblo tradicionalista y religioso.

En este mismo año Guadalupe Victoria fué elegido presidente. El problema más importante para entonces una vez consolidada la Independencia, fué liquidar el régimen colonial. En el cual no se podía organizar una educación laica, dictando leyes de libertad de cultos o modificar el régimen de la propiedad sin que las fuerzas más poderosas del país se pusieran en pie de lucha." \* 1



Doña Cara Limpia Mondango  
de José Guadalupe Posada 1889.

\* 1 El Grabado Historia y Trascendencia  
Cfr. Rodríguez Cristina y Rodríguez Mónica  
P. 70-71



**EL PUEBLO DE MEXICO  
DEFIENDE LA PAZ**  
SALUDO DE LOS ARTISTAS DEL  
TALLER DE GRAFICA POPULAR

El Pueblo de México, de A. Garcia Bustos 1943  
Linóleum.

## 2.1.1 MOVIMIENTOS POLÍTICOS Y GRÁFICA

“Las publicaciones de carácter periódico surgen en México, al igual que en otros países de América a la par del sentimiento de independencia.

Al calor de la lucha por la Independencia adquiere la forma de controversia escritas, sostenidas por dos bandos opuestos que desde entonces se van a perpetuar con diversos nombres y actitudes.

Puede definirse al periodismo de la época colonial como burocrático y oligárquico, por la clase social a la que era destinado y no popular, debido al analfabetismo de la mayoría.

Según Romero de Terreros, al empezar la Guerra de Independencia decae el arte del grabado en México el grabado en láminas de cobre, pero empiezan a hacerse más frecuentes los grabados en madera.

El año de 1843 Santa Anna, expide el decreto para la reorganización de la Academia de San Carlos, abriendo una nueva etapa de influencias despojadas del feudalismo colonial. A partir de entonces, las artes plásticas participaron del empuje de una burguesía de su misión histórica. Al reorganizarse la Academia, se vincula con el arte europeo, los estudiantes siguieron copiando a los grandes maestros, sobre todo a Murillo, las clases se reiniciaron en 1847 en este mismo año, cuando aparece el periódico local satírico (en Yucatán), Don Bullebulle, y en donde surge Gabriel Vicente Gahona "Picheta", como grabador extraordinario por sus ilustraciones en el periódico.



La Republica, de Francisco Moreno Capdevilla  
1945, Linóleum.

En Yucatán el grabado en madera tuvo una gran importancia, ya que fué el medio para expresar la agitación política provocada por la guerra civil entre Mérida y Campeche, más tarde por la guerra de castas, los 33 números que aparecieron hasta su prohibición fueron ilustrados por Picheta. Las 86 ilustraciones que hizo para Don Bullebulle son el total de su obra gráfica.

La publicación de periódicos importantes de la primera mitad del siglo XIX, influyó para que fuese empleada la madera en la ilustración, entre éstos puede citarse El Diario de los niños (1839) en el que se advierte el primer trabajo grabado en madera de pie realizado en México. Después tenemos las publicaciones de Don Ignacio Cumplido, grandes ejemplos de arte tipográfico.

En 1854 el inglés Agustín Periam ocupó la cátedra de grabado en lámina y con él empieza a resurgir la enseñanza. Había traído consigo

todos los elementos necesarios para el aprendizaje de los alumnos los temas presentados eran de asuntos religiosos, paganos o ilustraciones literarias, pero ninguna composición original, sino copias tomadas de pinturas de la época.

En general, la producción artística de la Academia de San Carlos estuvo auspiciada por las personas "decentes y de buen gusto" que formaban parte del gobierno y de una nueva aristocracia nacional. Así los artistas de la Academia producían obras que satisfacían los nobles sentimientos y la "elevada moral" del selecto público que lo apoyaba. Se exigía a los artistas que pintaran con el mayor realismo posible pero dejando al margen la vulgaridad, reflejando la elegancia de la burguesía.

Al llegar Peregrin Clavé a la dirección de la Academia de San Carlos, se caracterizó por la rigidez de sus normas expresiones forzadas que no permitían dar la calidad que podría haber desarrollado el artista.

A pesar de ello, esta época de la Reforma provocó el surgimiento de un gran número de artistas importantes, quienes a través de las hojas gráficas que circulaban, tuvieron la oportunidad de expresarse, espiritual, política y socialmente. Entre ellos tenemos a: Constantino Escalante, Santiago Hernández, Picheta, Manilla y Posada.

Estos artistas recurrieron al periódico con lo que aseguraron una amplia divulgación de sus trabajos. Las revistas en que colaboraron fueron La Orquesta, La Patria, El Jicote y El Ahuizote.

El grabado se dio como parte de una estructura nacionalista que reclamó el derecho a usar temas del país académicos o culturales por eso, los caricaturistas Escalante Iriarte, Joaquín Heredia, José Ma. Villasana, y Plácido Blanco, reaccionaron ante los ires y venires del poder y trazaron los prototipos de una sociedad que crece y sobrevive mientras espera constituirse en nación.

Ya no se trataba de representar fielmente a la naturaleza y a los objetos, ni la belleza ideal clásica, sino de expresar la realidad con un sentido claramente subjetivo y de manera sintética, aboliendo el detalle y simplificando todo, para dar realce al carácter.

Julio Ruelas participó en la Revista Moderna, órgano de expresión de un conjunto de intelectuales como son Amado Nervo, José Juan Tablada y Manuel José Othón marcando una gran importancia en la historia literaria y artística en México

Más tarde estallaría el enfrentamiento revolucionario que marcaría una nueva etapa en el grabado popular." \* 2



El Hijo del Ahuizote. Portada anónimo.

## 2.1.2 LA PRENSA EN LOS TIEMPOS DE DON PORFIRIO DÍAZ

“Las confrontaciones políticas y sociales, que caracterizan a finales del siglo XIX y principio del XX, la estampa dejó su huella grabada en múltiples planchas de madera, piedras litográficas y placas de metal, los grabadores se forjaron durante el Porfiriato y la Revolución armada de 1910.

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

En el último tercio del siglo pasado, José Guadalupe Posada realizaba sus primeras litografías de carácter político para El Jicote (1871), dicha publicación estuvo al mando de su editor José Trinidad Pedroza.

Pedroza y Posada reciben sus primeras lecciones en el arte de la estampa y sus primeras obras fueron llenas de delicadezas, pronto cedieron a formas más sustanciales y vigorosas plásticamente, elementos clave para la elaboración de un mensaje claro directo y natural, capaz de llegar a un público masivo e iletrado.

Un contemporáneo de Posada fué Santiago Hernández, excelente litógrafo creador de las calaveras que anticipaban la muerte de célebres personajes. Manuel Manilla retomó el movimiento y Posada lo llevo a su máxima expresión través

de las Calaveras se introdujo un humor como un punto de fusión entre la realidad y la fantasía.

Finalizaba el primer periodo presidencial de Porfirio Díaz y la situación social no estaba del todo bien. Se desató una violenta campaña contra indígenas yaquis y se intensificó el despojo de tierras a las comunidades indígenas mediante el decreto de Colonización. Mientras tanto, se concesionaba a compañías extranjeras el impulso del ferrocarril hacia 1884, con la primera reelección de Díaz, se centralizó y consolidó el poder, al tiempo que la inversión extranjera se incremento.

De manera magistral, Posada nos ofrece algunas imágenes de aquella sociedad a través de las sensacionalistas hojas volantes de la Gaceta



La Gaceta Callejera # 1 Molin Estudiantil 1842  
José Guadalupe Posada.



Calavera Cupletista  
José Guadalupe Posada.

Callejera, del editor Vanegas Arroyo. Las hojas callejeras transformaban todo en noticia y cuento, en relato y comentario, en información y crítica. Acordes al género sensacionalista de la noticia, se realizaron grabados de grandes dimensiones, tipografía espectacular y un relato pormenorizado y crudo con clara intención moralizante.

Casi paralelamente a la producción editorial que con gran acierto realizaban Vanegas Arroyo y José Guadalupe Posada, sobresalían por sus características políticas, un interesante periódico: *Regeneración*, fundado en 1900. *Regeneración* fue una publicación editada por los hermanos Jesús y Ricardo Flores Magón.

La conciencia antiporfirista de las masas se iba cristalizando y sistematizando en torno a las denuncias, la propaganda y las posiciones políticas, alrededor del cual giraron decenas de periódicos de oposición, tales como *El Diablito Rojo*, *El Satanás* o *El Malcriado*, entre otros.

Esta época fue de las más prolíficas en la producción gráfica de Posada en 1901, *Regeneración* fue clausurado y sus editores encarcelados bajo amenazas de muerte. Un año después Ricardo Flores Magón, recién salido de la prisión, adopta y edita *El hijo del Ahuizote*. Este periódico propiedad de Daniel Cabrera, se encontraba en crisis y con fondos obtenidos por *Regeneración* se vuelve a editar un tiraje de 250 ejemplares, se elevó a 20 mil en esta etapa de la publicación editando caricaturas de Posada.

*Regeneración*, es el órgano del Partido Liberal Mexicano, que continuó su labor hasta 1913 orientándose a las fuerzas del Estado Porfirista, también a las corrientes revolucionarias, que representaban una traición a los auténticos intereses populares.

Publicaciones contemporáneas a *Regeneración* como *El Hijo del Ahuizote*, *El Ojo Parado* o *El Vale Ponchito* siguieron una línea afín y con una mayor riqueza plástica lograron un enorme poder de penetración entre la gran masa analfabeta. En *El Hijo del Ahuizote* y *El Ojo Parado*, José Clemente Orozco publicó sus primeras litografías, mientras que en *El Vale Ponchito*, Posada publicó uno de sus últimos grabados. Estas caricaturas criticaban por igual a un nuevo poder que se dejaba venir, para desgracia de sus protagonistas: "la bola". \* 3



Calavera con Chistesa y Puro  
José Guadalupe Posada.

### 2.1.3 EL MACHETE

"EL Machete realiza una intensa actividad de estampa, que con gran acierto asimiló la experiencia de la gráfica multiejemplar de épocas pasadas.

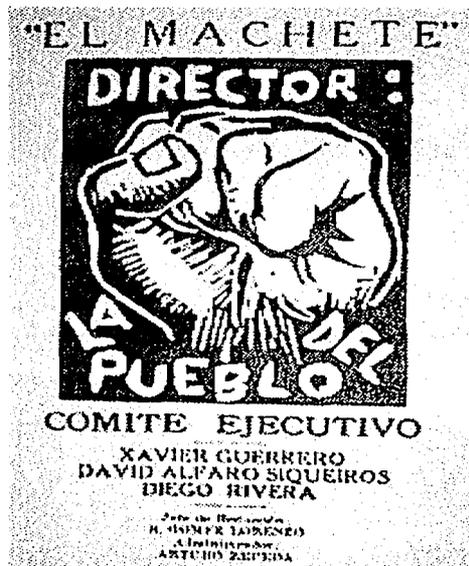
Surgió cuando a fines de 1923, Adolfo de la Huerta desconoció al gobierno del general Obregón y cuando se creó paralelamente el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos.

Lanzaron su primer número a inicios de marzo de 1924. Originalmente fué una publicación al mando de artistas gráficos y por tal motivo, la imagen era predominante sobre el texto.

Orozco, Siqueiros, Xavier Guerrero y en ocasiones Diego Rivera, lo ilustraron con dibujos o grabados que abarcaban frecuentemente, páginas completas o la mitad de éstas cuando menos. Guerrero se destacó por sus grabados ricos en arte debido a su auténtico primitivismo. Por ser un periódico de grandes dimensiones era utilizado a la vez como cartel; para esto se imprimía de derecha a izquierda, es decir, con la primera plana en la derecha y la segunda en la izquierda y de esa forma el resto.

Cuando el sindicato logró una de sus principales propuestas, que era conseguir muros y subsidiado por el gobierno para la realización de sus murales, El Machete sufrió la baja de varios de sus miembros. Sólo Siqueiros y Xavier Guerrero, entre otros, siguieron publicándolo en la semi-ilegalidad al ser censurado por José Vasconcelos.

Las posiciones expresadas a través de El Machete, se caracterizaron por llevar una línea radical en contra del Estado y este fué uno más de los factores que contribuyó a su efímera existencia como órgano del mencionado sindicato. Hacia 1925, fué adoptado por el recién creado Partido Comunista como su órgano de difusión. Su estrecha relación con la Tercera Internacionalidad lo hizo víctima de persecuciones, que se agudizaron en 1930 al romper México sus relaciones con la Unión Soviética. El Machete se le había quitado ya gran parte del deleite artístico lleno de tipografía." \*4



El Machete Hoja Volante, anonimo.

\* 3 Ibid. P. 83-88  
\* 4 Ibid. P. 91-92

## 2.1.4 TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR



Monogramas de la sigla del Taller de la Gráfica Popular fundado en 1931, anónimo.

"Una de las organizaciones que se centraron en la práctica del grabado, en función de las demandas sociales, fué el Taller de la Gráfica Popular (TGP), que se fundó en 1937 a raíz de la lucha contra el fascismo.

Sus antecedentes más cercanos se remontan hacia el año de 1928 cuando el grupo de pintores 30-30 editó su órgano informativo con el mismo nombre. Leopoldo Méndez, Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Fernández Ledesma y Fermín Revueltas, fueron los creadores de dicha publicación que se dio en forma de cartel mural y en la que expresaban sus ideas." \* 5

"El Taller de la Gráfica Popular (TGP) es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura.

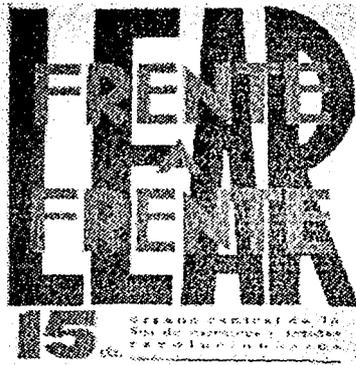
En 1937-38 se disolvió la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), algunos miembros de su "Sección de Artes Plásticas", por iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, y con la opinión favorable de David Alfaro Siqueiros y Gabriel Fernández Ledesma, decidieron crear un nuevo centro de producción artística, que se debía poner a disposición del movimiento revolucionario de México. Nace entonces, la organización con el nombre de Taller de Gráfica Popular (TGP) se unen a los iniciadores Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Angel Bracho, Mariano Paredes, Alfredo Zalce, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol y Gonzalo de la Paz Pérez.

Publican una revista llamada Frente a Frente órgano de propaganda de la LEAR creada en 1934 por miembros del Partido Comunista al inicio del periodo que refleja la postura del partido Comunista." \* 6

"Las constante huelgas que sucedían en el país, proporcionaron la creación de un grupo de tendencias nazi-fascista con el nombre de Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM) y el surgimiento de las fuerzas paramilitares llamadas "Camisas Doradas", que combatían a los trabajadores. Leopoldo Méndez realizó algunos grabados en madera de hilo produciendo algunos carteles con la temática de denuncia contra el enfrentamiento de las "Camisas Doradas" y de los miembros del Partido Comunista." \* 7

"El primer cartel realizado en el TGP fué para felicitar a la Confederación de Trabajadores de México, a éste siguieron otros en apoyo a la República española y contra del franquismo, con figuras caricaturizadas del generalísimo. Durante la expropiación petrolera llevada a cabo por Cárdenas, hubo una generosa producción de carteles, llamando al pueblo a colaborar y criticando a los Estados Unidos." \* 8

"En los últimos meses de 1938 los muros, de las calles de la capital se cubren con la primera colección de ocho carteles antifascistas lito-bicolo-



Frente a Frente, la LEAR. Contó con un órgano de divulgación político-cultural de gran calidad y bajo precio, anónimo 1935.



Frente Soviético es nuestra primera línea de defensa. Litografía para cartel 1942 de Pablo O'Higgins.

res de un marcado ingenio y poderosa ironía. Poco después con motivo de la propaganda de 16 conferencias organizadas por la "Liga de Cultura Alemana" enemiga de Hitler se realizaron 32,000 carteles.

Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins al crearse el TGP, conocieron al maestro Litógrafo Don Jesús Arteaga quien tenía un taller de litografía, ahí trabajaron José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida.

El grabado, tiene una cualidad estratégica funcional en lo social-político, es la multirreproducción que ha ganado beligerancia, en el pasado, en el presente y en el futuro lo será más, cuando las máquinas sirvan al arte y no el arte a las máquinas." \*9

El TGP tiene la finalidad de la producción y el estudio de las diferentes ramas del grabado, la pintura y los diferentes medios de producción, el TGP se realiza una producción con intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, en la lucha por la Independencia nacional.

"El medio técnico para cumplir los propósitos de la declaración fué la estampa, se adopta el grabado en relieve en madera de hilo y al linóleo, las limitaciones del material exigieron la sencillez del dibujo en el cual lleva un mensaje claro y sencillo la línea realista en temática y la utilización del blanco y el negro en la imagen, permito una mayor aceptación por parte del público.

Una enorme producción de grabado el TGP se desarrollo en el marco de la Segunda Guerra Mundial y por tal motivo en su momento, la temática gráfica giró en torno a la satírica antifascista." \*10

"Desde 1947 la Editorial "La Estampa Mexicana", es un órgano independiente económicamente, bajo la dirección del arquitecto Hannes Meyer, cuyos miembros figura Leopoldo Méndez como representante del TGP a cargo de la editorial están las publicaciones propias



Cartel contra el Fascismo. obra de Ángel Bracho 1938, TGP.



A LOS HUELGUISTAS DE PALAU, NUEVA ROSITA Y CLOETE

Los Huelguistas, de Escobedo, Mexiac y Mendez grabado.

del TGP el servicio de venta, el arreglo de cuentas con los artistas, la organización de exposiciones en el extranjero y en parte el servicio de prensa. La venta de obras sueltas se tramita directamente por el TGP. El Balance de Producción de los dos últimos años y medio de actividad de "La Estampa Mexicana" es la siguiente Producción total 1,500 copias de Litos. 24,000 tarjetas 61,375 copias de Grabados.

El TGP ha difundido Carteles de 1938, Portafolio de La España de Franco. Carteles de la Segunda Guerra Mundial, La Expropiación Petrolera en México 1938. Calaveras 1939, Calaveras 1942, El libro Negro del Terror Nazi en Europa, Contra la Guerra y el Imperialismo, Carteles para el movimiento Obrero, Contra la Reacción Mexicana, Contra la Carestía de la Vida. La Campaña de Alfabetización, Memoria del Comité

Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, 1944-1946, Carteles para los Campesinos 1949 Ilustraciones periodísticas y volantes populares que tuvieron gran difusión.

El TGP ha recibido la intervención de varios artistas extranjeros: Koloman Sokoll, maestro de grabado en Checoslovaquia, Max Kahn y Coney Conh, profesores de artes gráficas en Chicago, Illinois, Jaen Charlot, pintor y grabador francés." \* 11

"Al término de la Segunda Guerra Mundial la actividad gráfica se centró en lo nacional, proliferando los temas sobre la Revolución Mexicana, posteriormente el TGP tuvo una seria fragmentación, cuando las discrepancias políticas con el resto de los integrantes se separaron.

Con el tiempo las referencias a la realidad del momento histórico fué cada vez menor, la prohibición de pegar carteles en las calles junto con la separación paulatina de sus miembros, agotaron la presencia del Taller de la Gráfica Popular." \*12

\* 5 Ibid. P. 93

\* 6 Cfr. Grabado Contemporáneo Cortes Juárez Erasmo. P. 20

\* 7 Cfr. El Grabado Historia y Transcendencia Rodríguez Cristina y Rodríguez Mónica P. 95

\* 8 Cfr. Revista México en el Tiempo #32 El Taller de la Gráfica Popular Tex. Roura Alma Lilia. P. 19-20

\* 9 Cfr. El Grabado Historia y Transcendencia Rodríguez Cristina Y Rodríguez Mónica P. 21

\* 10 Ibid. P. 97-98

\* 11 Cfr. Grabado Contemporáneo Cortes Juárez Erasmo. P. 22-24

\* 12 Cfr. El Grabado Historia y Transcendencia Rodríguez Cristina y Rodríguez Mónica P. 99-100

## 2.2 MURALISMO

“Después de la guerra de la Reforma y la Guerra contra la intervención francesa hubo dos fases de un mismo proceso de consolidación de la República como entidad independiente. En esos episodios, México sólo vivió para su propia salvación. Estuvo largamente ocupada la nación con las armas las leyes y poco pudo entenderse con las letras y las artes.

La expresión artística de esos años es vaga pintaban pequeños cuadros para iglesias o casas particulares, la imaginería popular se refugió, en los retablos y en obras de miniaturas.

El arte plástico en boga era, pobre y rígido, muy pocos pintores mexicanos de aquel tiempo pintaban lo que veían, imaginaban la realidad que los circundaba con los ojos puestos en Italia, España o Francia, empleando formas y técnicas totalmente ajenas.

Con el siglo XX se pone a debate en el terreno de las ideas y de las armas, los viejos y los nuevos problemas de la nacionalidad la tendencia y la explotación de la tierra, los derechos de los trabajadores, el dominio sobre los grandes recursos naturales, la educación de las mayorías y la formación cultural de México.

En su primera fase la Revolución se enfrenta al régimen del pasado y continuando después la lucha entre las diferentes facciones revolucionarias para definir el carácter del nuevo orden que habría de establecerse, las diversas tendencias revolucionarias que habrá de influir en la transformación de la cultura.

En las artes plásticas de la época de la Revolución surgió José Guadalupe Posada quien conquistó con su obra el arte popular se enaltece y alcanza una dimensión nacional en los grabados, sus temas, sus personajes, el llanto en el fulgor de sus escenas, son similares a los episodios nacionales de su época.

La gran pintura mural venía gestándose en una actividad artística desde principios del siglo; pero fué la Revolución Mexicana la que hizo posible el surgimiento y el esplendor de la expresión artística.

La Revolución Mexicana al destruir al viejo régimen y sentar las bases de un nuevo orden democrático, hubo de dar también un impulso al desarrollo cultural. La cultura tenía que reconstruirse y asumir una nueva orientación, acorde con los principios y los objetivos revolucionarios ante esta necesidad histórica se inició un proceso de nacionalización en la cultura.



Detalle del mural, "La Trinchera" de José Clemente Orozco, patio principal planta baja de la Escuela nacional preparatoria.

La pintura mural mexicana de este siglo aparece en el momento en que un grupo de artistas con una visión revolucionaria del arte y de la vida social, comienzan a pintar bajo los auspicios del poder público. Esos pintores habían realizado su aprendizaje en las academias, en museos y en la observación directa del pueblo de México. De ahí que incluyeran en su concepción de un arte nacional elemento de las artes plásticas populares.

Llevar la pintura a la calle, introducirla en la vida nacional, pintar biblias, interpretar a México son los propósitos de la pintura mural mexicana que tiene un mensaje de la Revolución Mexicana, la temática de los muralistas mexicanos son agrario y la justicia de las masas rurales que se levantaron al grito de "tierra y Libertad".



Detalle del mural, "Campesina con mazorcas" de Diego Rivera, de la capilla de la Escuela Nacional de agricultura Chapingo.

La pintura mural se considera como una expresión genuina del espíritu mexicano, como una pintura nacional, incluso se aparta de lo estrictamente mexicano para dar temas de contenido universal.

El movimiento muralista pretendió dar un trabajo artístico con una producción de un Arte Público, los muralistas buscaban una alternativa con algunas condiciones específicas, el movimiento muralista conforma un proyecto de transformación cultural que se enfrenta, en la etapa correspondiente al arranque de los regímenes.

En las pinturas murales con las que se inició el movimiento muralista comenzó a concretarse en una crítica a los modelos de belleza de procedencia académica y la búsqueda de nuevos moldes en las culturas subordinadas en lo popular, en lo prehispánico lo indígena, lo campesino etc."

\* 13

"Se creo un manifiesto que fué lanzado el 9 de Diciembre de 1923 en relación con un acontecimiento de importancia política ocurrido en la sublevación de Adolfo Huerta, con un levantamiento que obliga a los miembros del sindicato que acababan de fundar los pintores"\* 14 analizar y delimitan los campos políticos del conflicto que se desata.

"Los pintores se organizan en un sindicato que implica una toma de posición frente al Arte y su ideología, pues ello se expresan a sí mismos y a su trabajo, no en los términos que se ha dado en el intento por dilucidar las condiciones históricas.

De esa experiencia surgió la idea de fundar el Taller Cooperativo Tresguerras de Pintores y Escultores, en el cual el taller impulsa el aprendizaje del trabajo artesanal y colectivo.

El sindicato publica el periódico "El Machete" a partir de la primera Quincena de marzo de 1924, en ese mismo año se convirtió en el órgano informativo del Partido Comunista Mexicano.

\* 13 Cfr. Cimet Shojiet Esther. Movimiento Muralista Mexicano. P. 13-46  
\* 14 Jean Charlot, El Renacimiento del Muralismo Mexicano. P. 280

## 2.3 CARTEL CINEMATOGRAFICO

Durante los últimos años del siglo XIX, llegó a nuestro país el fenómeno del cinematógrafo proveniente de Europa, que venía acompañado con las características publicitarias de la época.



Bugambilia, Director Emilio Indio Fernández  
1944, cartel anónimo.

"En 1896, a partir de la llegada de Gabriel Viere y Ferdinand Bon Bernard, que eran enviados de los hermanos Lumière para dar a conocer el cinematógrafo en América Latina, para promover la proyección de las películas se realizó una serie de programas en los que se mencionaban las vistas y el teatro en que éstas serían exhibidas, las paredes de la ciudad de México estaba repleta de mini-carteles en forma de pasquín que en aquella época se utilizaban como carteles, en esas fechas en México para anunciar las funciones de teatro se utilizaban las imágenes en los afiches de promoción semejantes a los realizados por Toulouse Lautrec en Francia para eventos similares.

El auge del cartel en el cine mexicano vendrá a partir de 1917, cuando Venustiano Carranza decidió impulsar la producción de cintas que ofrecieran una visión totalmente diferente de los mexicanos. Para tal realización se decidió adaptar los melodramas italianos e imitan sus formas de promoción entre las que se incluyeron únicamente, el dibujo de un póster en el que se privilegiaba la imagen del personaje." \* 16

"Las primeras películas exhibidas en México se realizaron en carpas o jacalones improvisados siguiendo las rutas del circo y de ambulantes por todo el país, los carteles publicitarios eran tipográficos, que se desarrollaban en los mismos lugares de proyección las funciones del cartel eran netamente informativo.

En este periodo el cartel de cine empieza a experimentar una composición no solamente con tipografía sino con fotografía y la utilización de algunas escenas espectaculares, los primeros años del cine se reducen a películas con temas de la vida cotidiana." \*17

Al convertirse el cine en un arma propagandística desde Díaz hasta Carranza, se puede hablar de un cartel "periodístico" que más que intentar vender una idea o espectáculo, busca vender a través de la divulgación de los sucesos heroicos.

"A medida que se van inaugurando las primeras salas de cine nacen las primeras productoras y el cartel empieza a tomar un rumbo más formal hacia la promoción de los eventos, las leyendas se vuelven más espectaculares, las composiciones fotográficas empiezan a ser más selectivas y

\* 16 Cfr. México en el Tiempo, El cartel en el Cine Mexicano Montero Toscano Alejandra P. 41

\* 17 Cfr. Archundia Pineda Roberto El Entorno del Cartel Popular en la Ciudad de México P. 92



Detalle del mural, "La clase trabajadora" de José Clemente Orozco, patio principal segundo piso de la Escuela nacional preparatoria.



Detalle del mural, "Destrucción del viejo orden" de José Clemente Orozco, patio principal de la planta baja de la Escuela nacional preparatoria.

La pintura mural ubicada en sitios públicos implica la opción de un Arte Público y monumental, dando por sí solo un conjunto de cambios que el mural puede transformar las relaciones de distribución, ubicación en sitios públicos y tiene como efecto la limitación de su circulación mercantil y su integración a la arquitectura.

El muralismo tuvo un conflicto que no correspondía a una revolución proletaria, por que no tuvo un efecto sobre la sociedad, por lo tanto al muralismo se le ha objetado como "Arte para el pueblo" no como acontecimiento social.

La participación popular se dio dentro del constitucionalismo cuya dirección era burguesa, pero por la presencia y la presión de un sector radical en la oficialidad, en ella formaron parte Siqueiros y Orozco como colaborador en el periódico La Vanguardia Mundial.

En los inicios de los veinte Siqueiros y Orozco radicalizaron sus posiciones hasta quedar cerca del Partido Comunista, Diego Rivera permaneció en Europa a su llegada se incorporo al Grupo Solidario del Movimiento Obrero, una organización de captación de intelectuales hacia la Confederación Regional Obrera Mexicana, Promovida por Vicente Lombardo Toledano.

Entre el "Manifiesto del Sindicato" y los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva, redactado por Siqueiros mediante un espacio de nueve años en el cual ocurren varios acontecimientos, el manifiesto repudia a la pintura de caballete, la proclama como socialización del arte y de la necesidad de que se convierta en una finalidad de belleza para todos, para teorizar la técnica pictórica del periodo de ilegalidad revolucionaria y las experiencias de la lucha subversiva.

Siqueiros realiza una serie de cambios en el programa del muralismo, al cual visualiza como instrumento de una lucha de las masas antagonica en primer momento del Manifiesto expresa una oposici3n indiferenciada respecto al Estado de la burguesía mexicana.

Siqueiros redacta "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", para dar a conocer la experiencia obtenida por los equipos de pintores, la necesidad de pintar sobre muros de concreto y al exterior en lugar de las materiales arquitectónicas tradicionales, que conformaron la experiencia muralista de los años veinte en México que se convierte en la transformaci3n radical de la técnica pictórica que reclama la utilizaci3n de materiales e instrumentos de trabajo de origen industrial.



Hitler, Cultura nazi, Diego Rivera, Fresco/panel transportable.

Con esto se crea la elaboraci3n te3rica de la experiencia obtenida del pintor desarrollando una crítica a las formas de producci3n pictórica predominante en el capitalismo, se analiza la creaci3n artística en un proceso de trabajo, es decir de un proceso de transformaci3n de la materia que se ubica en un momento histórico.

En el manifiesto que realiz3 Siqueiros hace una jerarquizaci3n de los diversos medios para superar las limitaciones de la obra de caballete.

1.- Supremacía de la pintura monumental sobre la pintura de caballete, dentro de este rubro, "la superioridad de la directamente aplicada sobre los muros, sobre la llamada pintura mural transportable".

2.- Supremacía de la pintura monumental al aire libre, o sea hacia la calle, sobre la pintura mural "oculta" en el interior de los edificios que se había realizado hasta ese momento.

3.- Supremacía de la pintura transportable sobre la pintura multiejemplar se refiere al cartel reproducible en serie por medios fotomecánicos, y denominada pintura matriz fotogénica a lo que hoy lo llamamos original y a otro tipo de cartel "subversivo" de que por medio del uso de plantillas o "sténciles" conservables de metal, de celuloide o de caucho sobre tela, sobre madera o sobre papel.

Siqueiros no contextualiza los medios enumerados en la situaci3n histórica en que se produjeron, esta jerarquizaci3n articula su punto de vista frente a la experiencia histórica del movimiento mural, en el primer inciso corresponde la primera etapa del movimiento muralista en México, durante los años veinte.

El segundo inciso nos da a conocer, la experiencia obtenida por Siqueiros y sus equipos en la ciudad de Los Ángeles, en el tercer inciso es la última etapa del movimiento muralista que nos muestra una crisis



Detalle del mural, "Nueva democracia" de David Alfaro Siqueiros, muro central del Palacio de Bellas Artes.

de la propuesta de utilizar el cartel y por presentar las posibilidades de circulación de un periódico de ilegalidad revolucionaria.

De esta manera a partir de la experiencia desarrollada del movimiento muralista, aparecen nuevas rupturas la proposición de la "pintura multiejemplar" ataca el mito de la obra única e irreplicable desde el espacio de la práctica pictórica aunque la existencia de la imagen multirreproducible, no era nueva, su artisticidad estaba en tela de juicio.

El punto de ruptura con la primera proposición del muralismo es la de arte público hacia el planteamiento de una plástica dialéctica-subversiva fue, según Siqueiros la publicación del periódico El Machete, convertido en el órgano del Partido Comunista Mexicano.

Inicialmente los muralistas se proponen la tarea de producir un arte público dentro del contexto de un régimen que ellos consideran popular, que posteriormente se modifica y propone las alternativas de una plástica dialéctica-subversiva dentro de una situación social cuyos rasgos burgueses y represivos se dibujan.

Es evidente que en la historia del muralismo no todas las obras murales realizadas son conjunto de una temática social-político, es en este caso se trata del programa de un grupo de productores, que sufren una serie de modificaciones sobre la base de la reflexión crítica y de la experiencia obtenida en elabora un contexto asumido por el Partido Comunista." \*15

\* 15 Cfr. Cimet Shojjet Esther Movimiento Muralista. P. 55-87

## 2.2.1 RELACIÓN DE LA LITOGRAFÍA, XILOGRAFÍA Y EL MURALISMO CON EL CARTEL

A mediados del siglo XIX se realizó una rebelión contra la pintura de caballete, desde entonces el grabado tiene una mayor difusión que la pintura y nace como técnica artística. El grabado a partir de entonces se empleó como medio de expresión y de reproducción en masa, al grabado se le dio un sentido artístico y artesanal.

La técnica de reproducción gráfica que revolucionó la técnica como los elementos expresivos en el campo de la comunicación fue la litografía y la xilografía que adquirió un impulso como un instrumento de reproducción para la estampa y la realización de carteles.

Con la técnica de la Litografía y la Xilografía se empieza a practicar el cartel en color, principalmente con la técnica de la Litografía, lo cual generó una verdadera revolución que llevó a modificar completamente el mundo visual en las calles. El hecho de que el cartel pudiera reproducirse un número infinito de veces, provocó un cambio de actitud respecto a la valoración de un trabajo original, ya que los carteles no eran considerados como obras de arte, los primeros carteles realizados fueron considerados como pinturas, grabados, litografía y serigrafías con un sentido artístico.

A partir de la introducción de la Litografía a México se empezó a desarrollar una nueva técnica de impresión junto con la Xilografía, realizando en algunas ilustraciones que se imprimieron en algunos periódicos, panfletos, hojas volantes y algunas ilustraciones que se publicaban y se pegaban en las paredes.

La prensa era utilizada con un sentido político e ideológico a favor de la revolución, los grabadores fabricaban los tipos de imprenta y la tinta prolijerando la gráfica popular con la publicación de carteles, panfletos y periódicos.

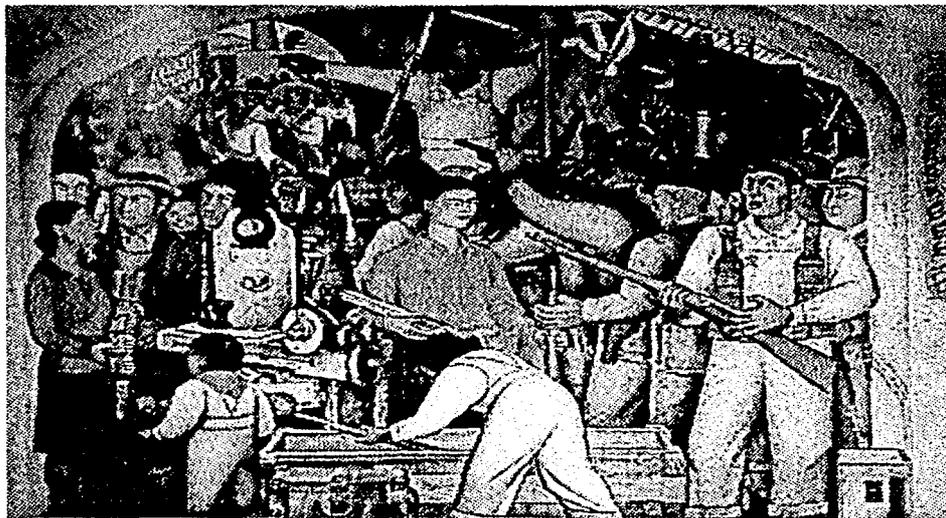
El taller de la Gráfica Popular toma como técnica de impresión la Xilografía realizando varios carteles con la temática de denuncia contra el franquismo y el antifasismo, el TGP, tiene como finalidad la producción y estudio de las diferentes ramas del grabado para la impresión de carteles, panfletos, periódicos, revistas y hojas volantes.

En los primeros periódicos eran realizados en Litografía o en Xilografía por ser una producción en masa, los periódicos se utilizaron a la vez como carteles por tener grandes dimensiones y por imprimirse de derecha a izquierda, los periódicos se publicaban con muy pocas hojas y se podían confundir con gacetas o hojas volantes el contenido eran noticias, relatos, cuentos, y comentarios e información crítica, realizando grabados de grandes dimensiones conteniendo tipografía definiéndose como cartel.

La relación que tiene el cartel con el muralismo, es una forma de expresión conjuntándose el espacio con la arquitectura, el muralismo se puede definir como un cartel mural por las dimensiones del soporte gráfico en el que está constituido, los carteles por lo general se colocan en muros, paredes o algún otro soporte como mamparas o marquesinas.

Los murales son permanentes están colocados en lugares públicos, y dan a conocer e informar al público la situación social y política que se presenta en un momento histórico determinado, teniendo como temática lo agrario y la justicia de las masas rurales que se levantaron en armas.

El muralismo es un producto de arte público y critica los modelos de belleza y busca nuevos modelos en la cultura popular, prehispánica e indígena.



Detalle del mural "En el arsenal" de Diego Rivera  
Secretaría de educación pública.

toman un sentido especial, el cartel utiliza dos elementos principales que son la fotografía y la tipografía en jerarquías visuales es el tamaño, el color y las formas son las que comienzan a determinar el uso de las herramientas visuales.

De principios de siglo hasta los años 20, el cartel se reproduce en papel revolucón con las herramientas visuales ya mencionadas, el cartel se va desarrollando en base a frases y juegos de tamaño y formas de tipografía, en esta etapa el cartel mexicano toma un rumbo definitivo en cuanto a la manera de comunicar la información y de jugar con el espectador" \* 18.



Así se quiere en Jalisco, Director Fernando de Fuentes, cartel anónimo.

"Para anunciarse, los empresarios recurrieron a cuanto medio, tenían a su alcance: gacetillas en los periódicos, volantes, cartelones. " Los con-vites eran una manera ruidosa de llamar la atención" se alquilaban músicos o grupos de muchachos gritones para recorrer las calles al compás de la música o del estruendo de cohetes y cencerros; invitaban de viva voz asistir al espectáculo y repartían programas de mano." \* 19

El auge del cine, desde sus primeras exhibiciones estuvo acompañado de varias formas de publicidad, como eran los títeres, tiples, payasos, variedades, actores y músicos.

"Los empresarios comenzaron a anunciarse en las paredes por medio de carteles que contenían una detallada descripción del programa, los horarios, precios y recomendaciones, los recursos del cartel eran solamente la tipografía y eran realizados en litografía, el auge del cartel en los muros fué motivo de realizar una reglamentación en 1913 para ubicar en lugares autorizados la pega de los carteles." \* 20

En 1906 se realizó un programa hecho a mano el cual marca el inicio de la participación del artista gráfico de México en la publicidad cinematográfica. El programa fué realizado por Guadalupe Posada, el programa anuncia la obra titulada "La gallina de los huevos de oro" que se presentó en el teatro Guillermo Prieto el 1º de abril de 1906.

"Posada realizó otro programa para el mismo teatro en 1909 el cual anuncia "El vesubio de Nápoles o los últimos días de Pompeya", para la publicidad de la película se utilizaron anuncios pintados en mantas que se podría considerar como antecedentes de los "grandes anuncios murales para la publicidad cinematográfica" diseñados como "novedad" en El Universal de mayo 12 de 1920." \* 21

"Los diseñadores populares de las hojas volantes del siglo XIX que trataban de las huidas de criminales tienen un paralelo estilístico en las des-venturas ilustradas por los primitivos exvotos que se llevaban a las iglesias italianas de la misma época. Todas estas imágenes impresionantes se reunieron en un todo con la notable obra gráfica de José Guadalupe Posada (1951-1913), quien añadió al carácter dramático del género la tremenda fuerza expresiva del arte mejicano" \* 22

\* 18 Ibid. P. 93

\* 19 Cfr. Reyes Aurelio de los Cines y Sociedad en México 1896-1930. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cineteca Nacional 1981 P. 38.

\* 20 Cfr. Felix Romandía Cristina y Larsor Guerra Jorge. El Cartel Cine Matográfico Mexicano P. 12-13

\* 21 Almoira Helena. Notas para la Historia del cine Mexicano (1896-1925). Filmoteca de la UNAM, México, 1980 (Colección documentos de Filmoteca 1)

\* 22 Barnicoat, John. Los carteles : su historia y su lenguaje. Gustavo Gilli, Barcelona, 1976. (Colección de comunicación Visual). P. 1850

Se conoce poco sobre el cartel en México desde el movimiento revolucionario hasta 1930, la evolución del cartel fué pareja al surgimiento y la consolidación de la industria del cine.

La revolución trajo cambios importantes, en la realización de películas en el lugar de los hechos, los primeros realizadores de las películas son: Salvador Toscano, los hermanos Alva, Julio Lamadrid y Enrique Rosas.

“La sobriedad de los anuncios se prestaba a confusiones para el estreno de la película Conspiración, en 1927 los carteles que llegaban a las calles enunciaban la película causaron fuerte impacto entre los ciudadanos, pues en medio del clima de tensión política que vivía el país, la propaganda decía. Hay una conspiración en México. Se descubrió una conspiración el cine de documento.” \* 23



Santo contra los zombis, Director Benito Alazkaki, cartel anónimo.

### 2.3.1 EL CARTEL DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

“Las primeras exhibiciones de cine se anunciaron con carteles formados con la tipografía de las diferentes imprentas que utilizaban una familia específica y de distintos tamaños, para destacar lo más importante y a veces se imprimía los carteles con alguna fotografía, el diseño artístico en el cartel se fué desarrollando hasta los inicios de los años 30, realizado en litografía a color.

A mediados de los años 20 hasta 1935, se realiza un tipo de publicidad donde intervienen artistas gráficos y son realizados en pequeñas cartulinas impresas en grabados a dos tintas y recortadas, en esa misma época se inicia la trayectoria publicitaria cinematográfica de Juan Antonio Vargas Ocampo y de Ernesto García Cabral.” \* 24

Vargas Ocampo fué pionero de la publicidad cinematográfica en México, realizo la promoción de la película Santa (19319) fué la primera película realizada con sonido Vargas publicidad realizó la mayor parte de la publicidad del cine mexicano.

Vargas publicidad conjugo un grupo de artista que se fueron formando como publicistas y diseñadores como son: José y Leopoldo Mendoza, José Luis Palafox, Roberto Ruiz, Eduardo Urzáiz, Juan Antonio y Armando Vargas Briones entre otros.

En 1940, Vargas Ocampo se asoció con Ángel Alcántara Pastor y Luis Cruz Manjarrez, para fundar la Sección 46 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), dedicada a la publicidad, la mayor parte de los carteles hechos después de 1944 fueron producidos por la agencia de publicidad, Ars-Una, propiedad de Salvador Elizondo y era manejada por Luis Cruz Manjarrez.

\* 23 Barnicoat, John. Los carteles : su historia y su lenguaje. Gustavo Gilli, Barcelona, 1976. (Colección de comunicación Visual) P. 1850  
\* 24 Cfr Felix Romandía Cristino y Larsor Guerra Jorge. El Cartel Cine Matográfico Mexicano P. 12-13



El signo de la muerte, Director Chano Urieta, cartel anónimo.

"La aparición de los caricaturistas en el cartel mexicano fué la respuesta de la publicidad al cine cómico en los años 30 y 40 realizado por Audifferd, Freyre, García Cabral Guasp y Puga, posteriormente en los años 60 fueron realizados por Carreño Isaac, Kiki, Naranjo, Quezada, Rius, Vadillo, Héctor Valdés Vic entre otros.

Durante los años 40 la publicidad cinematográfica fué realizada por Joseph, Juanino Renau y José Spert, quienes llegaron a México en 1939, con una basta experiencia en España y teniendo una influencia de las corrientes que predominaban en esa época, Joseph Renau desarrolló trabajos en España realizando carteles políticos con una nueva técnica el fotomantaje.

Los hermanos Renau y José Spert adoptaron una nueva tendencia del cartel europeo al gusto de la publicidad cinematográfica en México, el contenido del cartel fué la importancia de la imagen de los protagonistas más que el contenido de la película." \* 25

El tema central de los carteles en la época de los años 30 y 60, es la utilización de los rostros de los artistas y un exceso de información tipográfica que estorban el lenguaje visual, lo cual indica que el diseñador estaba limitado por el criterio del director de las películas.

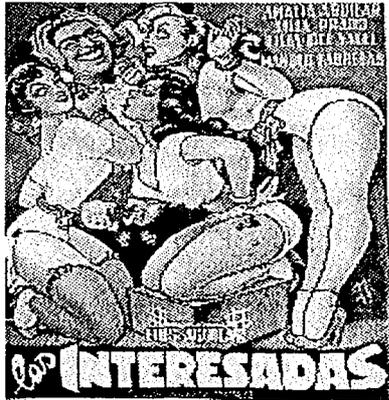
"Las producciones de los carteles se establecen partiendo de entrevistas con los productores para la realización de la promoción:

- 1.- La agencia contrata al dibujante para realizar un boceto.
- 2.- Al aprobar el boceto el diseñador realizaba la versión final del cartel.
- 3.- Se establecía un tiempo determinado para terminar el cartel.
- 4.- El diseño final se enviaba a la imprenta.

El diseño del cartel en la época de oro logró ser consistente en su lenguaje a pesar de no establecer un orden definitivo para el diseño de los carteles, los diseñadores seguían tendencias comunes para alcanzar los objetivos de una promoción espectacular, estos carteles pueden ser analizados desde el punto de vista del manejo gráfico y del manejo del contenido.

El manejo gráfico de la época de oro se caracteriza por una distinción entre el texto y la imagen, los textos más importantes se colocan en la parte superior, la imagen se coloca central, y la información de menor importancia se coloca en la parte baja de la composición, en la parte superior izquierda se colocaba la información más importante del cartel.

El manejo comercial del contenido se puede identificar en dos tendencias:



Las interesadas, Director Rogelio A. González, cartel anónimo.

La primera tendencia es establecer la figura cinematográfica como sujeto principal, este manejo establecía el comportamiento de las figuras en el público cinéfilo y la evolución que su imagen tenía como elemento de venta.

La segunda tendencia es resaltar los valores morales y sociales que existían en México de los años 30 a 60, que eran el reforzamiento de las ideas nacionales, el establecimiento de símbolos culturales y la identificación de moda por medio de la imagen.

“El manejo del contenido formal se realizaba en base a diferentes técnicas visuales, una de ellas era el manejo de sugerencias genéricas a través del uso de iconografía típica y de símbolos escénicos propios de la atmósfera de la película.

La contribución del cartel de la época de oro del cine mexicano radica en que fué el primer fenómeno gráfico comercial en el país, a través de las películas realizadas en esa época y sus carteles que establecieron la pauta de los que entenderíamos como los elementos de nuestra identidad, fué también el primer fenómeno de exportación de nuestra gráfica y el paso del dibujo hacia el diseño gráfico.” \* 26



Canoa, Felipe Cozals 1975. Ilustración Rafael Lopez Castro.

### 2.3.2 NUEVO CARTEL CINEMATOGRAFICO

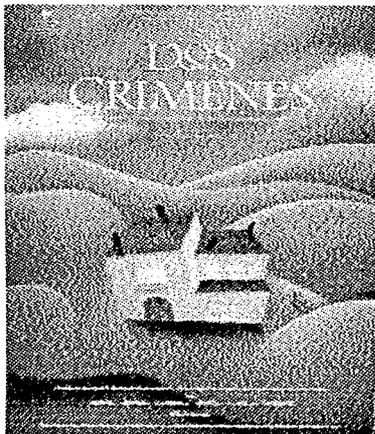
El principio de la década de los 70 incide de manera definitiva en la historia del cartel mexicano con la reestructuración de la industria cinematográfica nacional.

Posterior a la época del esplendor y a la par de lo que vive en el panorama de la industria fílmica en gran parte en los años 60 el diseño del cartel de cine en México vive una mediocridad, el diseño cayó en una apatía y en un amarillismo realizando unos diseños pródigos en rojo sangre, caligrafía escandalosa y figuras estravoluptuosas.

A finales de la década se fué gestando una nueva generación de diseñadores, junto con la integración de artistas plásticos, renovaron el concepto del diseño del cartel al atreverse a utilizar una serie de novedosas formas y conceptos.

Se realizaron varios carteles utilizando el estilo minimalista, para llegar a una concepción final se necesitaba combinar una serie de ideas y conceptos concernientes a los temas, teniendo en cuenta los lineamientos mercantiles que permiten ofrecer un cartel atractivo, atraer a la gente a los cines.

En 1969 fué creada una institución publicitaria Procinemex, que estableció una clara influencia del cartel cultural polaco y europeo, con un



Dos Crimenes, IMCINE, Ilustración de Manuel Monroy, serigrafía 1995.

mensaje que presenta la obra anunciada a veces de modo crítico o propositivo, en este periodo realizaron algunos carteles Rafael López Castro, Carlos Palleiro, Rafael Hernández y Alvaro Yáñez, y paralelamente se da la participación de Helmut Bernhardt, Alberto Castro Leñero, Bruno López, Germán Montalvo, Francisco Moreno Capdevilla, Abel Quezada Rueda, Vicente Rojo y Armando Villagrán entre otros.

Se podría decir que el desarrollo del cartel cinematográfico en México muestra un paralelismo con los altibajos que ha sufrido la industria del cine, en los últimos años el cartel se encuentra desligado de los importantes movimientos plásticos como la pintura, el grabado y la fotografía que se ha dado en México." \* 27

Salón México 1995, Televisión  
Ilustración y diseño de Dante Escalante.



\* 26 Cfr. Archundia pineda Roberto  
El Entorno del Cartel Popular en la Ciudad de México. P. 97  
\* 27 Cfr. Felix Romandía Cristina y Larsor Guerra  
Jorge. El Cartel Cinematográfico Mexicano  
P. 22-24

## 2.4 CARTEL POPULAR

El cartel popular en México se desarrolló por medio de las primeras obras gráficas del arte popular mexicano que corresponde a los litógrafos y grabadores del siglo XIX, que ha influido en la gráfica de nuestro país.



Los Cacarizos 1990, Bruno López serigrafía, 60x90cm.

La tradición del cartel popular se manifiesta a través de la comunicación gráfica desde la caricatura política del siglo XIX hasta el surgimiento de la gráfica popular.

El medio impreso que se conoce como cartel popular es aquel que decora los muros y bardas de las calles, el cartel popular es aquel que promueve eventos de carácter religioso y tradicional, espectáculos y actividades ligados a la cultura popular, los carteles anuncian y promueven funciones de lucha libre, box, peregrinaciones religiosas, bailes de salón fiestas, corridas de toros, espectáculos de teatro de revistas y las fiestas regionales.

### 2.4.1 CARTEL MANTA

"El cartel que se identifica como prototipo del género popular se le conoce como manta, sábana o mural, es un cartel de proporciones verticales en el que se aúna un programa de lucha libre o una función de teatro de revista.

El cartel manta está impreso en prensa plana que es un medio cuyo proceso se hace manualmente con letras en bloques de metal y madera, el cartel se imprime en tres partes cada una de 80 x 60 cm.

La estructura del cartel está constituido por la tipografía o letras de diferentes tipos o formas, para su elaboración se usan las letras mayúsculas y la composición se enriquece con ornamentación de líneas, plicas, estrellas y grabados en madera, linóleoum o metal.

El formato del cartel manta es horizontal, su composición de una palabra es común que tenga diferentes familias tipográficas, esto es para tener una calidad gráfica, los colores que se utilizan son rojo, azul, negro y verde algunos colores se mezclan para obtener esfumados.

El cartel manta se ha hecho popular por anunciar funciones de box, lucha libre fútbol y darle un gran colorido a las calles y pueblos el cartel manta se ha convertido en un sello distintivo de los barrios populares y de pequeñas poblaciones." \* 28

\* 28 Cfr. México en el Tiempo Tex. de Bruno López El Cartel Popular P. 43-46



Peregrinación, anónimo.

## 2.4.2 CARTEL FESTIVO

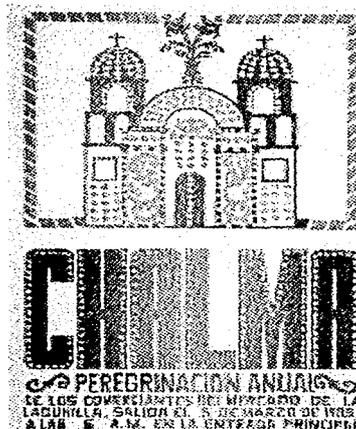
“El cartel festivo se conoce como medio impreso que tiene como fin de dar una información a alguna conmemoración pública o celebración religiosa que tienen lugar como motivo de las fiestas patronales de los diferentes pueblos y barrios.

El mensaje del cartel festivo está destinado a receptores de todo los niveles sociales, el diseño del cartel está constituido con elementos tipográficos y con alguna fotografía en color o en blanco y negro teniendo algunas, ornamentación con estrellas, placas, puntos o viñetas el formato es siempre horizontal.” \* 29

Otro tipo de información que transmite el cartel popular es de menor variedad en tamaño y forma, pero que a cambio hace uso de íconos nacionales y religiosos, el cartel de eventos religiosos aparece en zonas determinadas, hace uso de la imagen de la virgen o algún patrono para identificar algún evento religioso.

“El ícono guadalupano se ha convertido en la imagen predilecta de la ciudad aparece en todo cartel religioso que pueda hacer uso de la imagen, el cartel religioso no necesita del ícono para ser identificado, el cartel festivo tiene varias imágenes o varios íconos que caracterizan las fiestas, por ejemplo las festividades del día de muertos se identifica por las imágenes de calaveras, con la muerte que está muy lejos del fenómeno del cartel popular en la ciudad de México.” \* 30

Chalma Peregrinación Anual 1990  
Bruno López, serigrafía 61x90cm.



La riqueza de los eventos religiosos, de los días del pueblo, que la mayoría de las fiestas baña por entero el recurso de la publicidad, el cartel popular hace uso de todas las técnicas para transmitir sus mensajes, enriquece fiestas tras fiestas con el proceso empírico de realización.

En la ciudad de México se realizan ferias, palenques que son parte del fenómeno socioreligioso que realizan cuando hay alguna festividad religiosa, estos eventos sean reducido a festividades locales de algunos pueblos.

“A diferencia de otros fenómenos masivos traen una enorme carga de tradiciones respeto y esencias culturales en su conjunto, en ellos se recurre a la difusión a través de paredes y muros de la ciudad, en realidad este fenómeno es mucho más distinguible en todos los pueblos que rodean a la ciudad.

Los elementos que componen el cartel es el uso del color y la constante proposición tipográfica, el

uso que dan a la foto, imágenes e íconos, se puede hablar de dos tipos de cartel de feria:

El cartel de feria del pueblo que enuncia el palenque y el cartel de feria de colonia que anuncia alguna festividad religiosa.

“El cartel de feria que anuncia el palenque se utiliza la foto, las imágenes de los artistas que participan en esas ocasiones, en los carteles se identifica la fecha y nombre del artista.



El Son Huasteco 1993, Bruno López  
serigrafía, 64x92cm.

La composición del cartel utiliza en jerarquía visual en primer lugar la foto de los artistas, en segundo lugar el juego de tipografía con diferentes familias, se utilizan colores llamativos, como el rojo, amarillo, azul, negro y la combinación de estos colores, el cartel tiene demasiada información que rara vez queda espacio para los grafismos característicos del cartel gruperero o para distinguir a los artistas que se presentaran, el cartel es más representativo en el interior de la ciudad, forma parte de la estética producida en los talleres de diseño popular.

El cartel de feria de colonia tiene un carácter religioso, el santo patrono de las procesiones termina siendo acompañado por varios carteles que tienen la función de confirmar las fechas y eventos involucrados con las fiestas del Santo Patrono, cuando las colonias tienen más de una fiesta religiosa por años, el cartel cumple la función de recordar el evento.” \* 31

El cartel de feria urbana recurre al ícono que identifica la fiesta, la fuerza del ícono religioso es tan inmediata para el público que se dirige que rara vez necesita de exceso de información, estos carteles en su mayoría manejan la información de una manera más concreta que otro tipo de cartel popular por dirige a un grupo muy identificado de la población.

El uso de los íconos, la tipografía se realiza una composición mucho más libre y menos rebosante de información se entienden como los mayores aportes del cartel de feria al fenómeno de las estéticas popular actual.

El cartel religioso nos demuestra como la cultura popular puede ser perfectamente concreta en su mensaje, como puede definirse espacialmente de la manera más sencilla posible, si el cartel no fuera acompañado de los sonidos, los colores y flores, los cantos y la gente todos ellos con su riqueza inaudita en formas y aromas saturado de color y palabras entonces casi seguramente el cartel religioso estaría saturado de color y ornamentos gráficos de formas y fotos.

\*29 Ibid P. 46-47

\* 30 Cfr. Archundia Pineda Roberto El Entorno del Cartel Popular en la Ciudad de México P. 85

\* 31 Ibid.



Salón Colonia, anónimo.

### 2.4.3 CARTEL MUSICAL (GRUPERO)

"El cartel grupero tiene muy claro que las masas populares son el objetivo de los eventos del baile.

La composición de los carteles gruperos recurren a colores brillantes y llamativos, expresivos y variados, que lleven de un lado a otro del cartel haciendo bailar al ritmo visual que el evento requiera: las formas, que diferencian a unas topografías de otras, que juegan un papel de jerarquización en el evento y el tamaño, ese particular desarrollo de la información en el que la importancia de una frase a otra en una combinación de las tres, pero en el espacio visual es determinada por esta característica.

El cartel grupero es un juego de composición, las tipografías compiten en tamaño, en color y en forma, por tanto los mensajes no tienen jerarquías definitivas, toda la información acompaña cada uno de los lugares, no puede faltar decir que no solo son gigantescos, sino forma de traducirlo gráficamente de estos artistas es acompañar de toda información referente al grupo, el lugar, el evento y los regalos.



Bybys, anónimo.

La fecha del evento no tenía lugar definitivo, ahora tiene una definitiva posición compositiva en el ángulo superior izquierdo, así como el grupo principal compite en tres aspectos, los recursos de los carteles recurren a las grecas, las estrellas, el marco de color, las grecas cargadas de íconos garigoleados, estos ornamentos se podría decir que eran solamente decorativos pero ahora en un elemento gráfico insustituible, es importante manejar todos los elementos que tradicionalmente se han utilizado al realizar los carteles gruperos.

El cartel grupero lo podemos encontrar en paredes y postes de todas las carreteras de la república, los eventos promocionados por el cartel popular son en general productos u organizaciones de consumo masivo." \* 32

## 2.4.4 CARTEL DE LUCHA LIBRE Y BOX

"La lucha libre nace en septiembre de 1933 con el programa de lucha libre que aparece en el diario periodístico "La afición" del monosabio Fray Nano, inmediatamente algunas personas se dedicaron a la labor de publicar la propaganda en los diferentes puntos de la ciudad de México." \* 33

El contenido del anuncio era demasiado elocuente su carácter tipográfico era muy llamativo por su tamaño, el mensaje era demasiado interesante ya que la gente al leerlo se mostraba curiosa por conocer y presenciar el encuentro de la lucha presentado por primera vez.

La imagen gráfica en los carteles luchísticos comenzó a ser utilizada mediante lo llamados "cliches" elaborados de zinc montados sobre madera, un cliché se obtiene después de haber realizado un grabado en medio tono, línea o alto contraste de la imagen requerida.

"El cartel luchístico esta constituido por un programa que debe ser presentado por la Empresa que lo promueve ante la H. Comisión de Box y Lucha Libre, el programa debe ser presentado por lo menos 5 días de anticipación a la fecha en que se vaya a presentar el evento.

El cartel luchístico debe contener los siguientes datos:

- 1.- Lugar donde se efectuará la función.
- 2.- Fecha y hora del evento.
- 3.-Nombre de los luchadores comenzando de arriba para abajo desde las estelares hasta los preliminares.
- 4.-Tipo de lucha que se llevará a cabo.
- 5.-Si está de por medio algún campeonato, apuesta de máscaras, cabelleras, trofeos etc.
- 6.-Número de caídas (de dos a tres caídas.)

Los primeros carteles de luchas se realizaron horizontalmente se llegaron a imprimir muy pocos carteles ya que el tipo de papel que se utilizaba para la elaboración fué menos económico que el papel que actualmente se imprimen, en el primer cartel que se imprimen y utilizaron 6 clichés que se distribuyeron tres en tres en los extremos del espacio del papel indicando el tipo de lucha que se llevó a cabo." \* 34

Los carteles de la lucha libre generalmente están acompañados con un degradado manejado por la jerarquía básica de color, tamaño y forma, las marquesinas juegan un papel fundamental, varían en la intensidad de sus elementos gráficos para demostrar con estrellas y matices estridentes la importancia de su lugar en el mensaje para el evento. Así la GRAN LUCHA SUPER ESTRELLA, siendo la primera tiene una marquesina moteada y más pesada visualmente que la siguiente donde los nombres sólo son reforzados con plecas, pero no son suficiente visualmente debido al número de peleas, las siguientes van perdiendo tamaño, así la composición se va reforzando por varias particularidades visuales y a medida que la vista baja



Contra portada del libro 100 carteles mexicanos Ed. Trama visual.

\* 32 Ibid. P 81-83

\* 33 Ibid. P 87

\* 34 Cfr. Zambrano Miguel María Olga, El Cartel Popular y los Medios de Comunicación de la Lucha Libre. P. 50-51

DOMINGO ★ 24 ★ OCTUBRE 1982	<b>CALIFORNIA DANCING CLUB</b> Col. Tlalpam 1189 PROGRAMA MONSTRUO SENSACIONAL!		
<small>FOR PROMINA VIL JANTEN LOS 7 GRUPOS LOS MAS DESTACADUM ONDAPKE 1981-1982 FOR SUU ESTOS MICHALIS Y FOR SUU RECONOCIMIENTOS TORNICOS EN EL ZONA</small>			
<b>LUZ ROJA DE ACAPULCO</b>			
<b>EL TIM DEL ROCK</b>		<b>LOS FIVE FINGER'S</b>	
<b>PUERTO ESCONDIDO</b>	<b>GRUPO EDEN</b>	<b>LOS 7 VAGABUNDOS</b>	<b>BENNY CONTRERAS</b>
<b>5 A 12 P. M. ★ 7 HORAS DE BOILE</b>		<b>CABALLITOS</b> 6 2 # A 3	\$ 100.00 \$ 50.00
<small>DOMINGO 7, NUEVAMENTE LA SENSACION TROPICAL "COSTA MAR" y 6 Grupos más</small>			

Californi Dancing Club, anónimo.

los mensajes van perdiendo el poder visual de las primeras luchas, ahí se cierra el círculo visual.

“La importancia del cartel luchístico radica en que es una muestra prototípica de la producción gráfica que anuncia eventos con características similares que tienen lugares en todos los territorios de nuestro país, el cartel de lucha libre por se un cartel popular de gran transcendencia en México, es necesario examinar y analizar la función económica de los hechos culturales, ser instrumento para la reproducción social, la función política que abarca una misma hegemonía, las funciones psicosociales, neutralizando y elaborando simbólicamente toda una identidad.

El cartel luchístico forma parte en las tareas de difusión y comunicación desde el punto de vista del cartel comercial como también el tradicional o popular que es el reflejo de un lenguaje de un determinado sector del público, aunque este tipo de cartel en su competencia con los demás medios de comunicación gráfica, se ha querido ver como secundario considerando que contrariamente a lo que se cree.” \* 35

El boxeo es un combate en el cual dos adversarios se acometen a puñetazos, el cartel de box la gráfica es igualmente sencilla, la tipografía los nombres se enfrentan cada pelea, cada cartel y los nombres espectaculares sacuden con color y tamaño los papeles denotando un enfrentamiento legendario entre los hombres.

El cartel de box, tiene la misma característica que el cartel de lucha libre por tener los mismos recursos económicos lo que no utiliza es la fotogra-

\* 35 Id. P. 52-52



Cartel Taurino Plaza de Toros I Merida Yuc. anónimo.

fa y tiene un carácter tipográfico, se utiliza el mismo papel que el cartel de lucha es impreso a una tinta con la jerarquía de arriba abajo, con tipografías y tamaño diferenciando una pelea de otra destacando la pelea principal.

“En cuestión de espacio el cartel de box es el que respeta una composición más definida dando lugar a tramos visuales blancos, a diferencia de otros carteles, el cartel de box no tiene una lucha entre los espacios blancos, la información está justificada al centro de la pelea principal el resto de las peleas se colocan a la izquierda y a la derecha, el orden visual es más preciso por tener menor juegos de tipografías que en otros carteles populares, el tamaño de la tipografía es más constante, los anuncios de la pelea a la otra son presentados con una placa distinguiendo una pelea de otra.” \* 36

Es de notar que a diferencia de otros carteles populares, el de box y el de la lucha libre son realizados con tipografías logotípicas (la palabra en el modo en que está escrita se convierte en forma) únicamente a la característica del evento y al nombre de lugar.

La característica principal de ambos carteles es que se remiten más a comunicar la información concretamente definitivamente esto no sucede por casualidad, el público es mucho más reducido que en otros eventos populares y la audiencia tiene información de dónde y cuando se dan los eventos de lucha libre y de box.

#### 2.4.5 CARTEL TAURINO

“La fiesta de toros ha sido uno legado de la cultura española de la conquista, la fiesta de toros se estableció durante el siglo XVI y XVII en nuestro país, teniendo como finalidad el festejo de importantes acontecimientos sociales y políticos.

Desde el principio fué una fiesta identificada con las altas cúpulas sociales, pero abierta a la muchedumbre se convirtió en una fiesta popular, de esa manera podríamos entender que en la actualidad los toros se consideran eventos de clase y tradición.

En España los carteles anunciados de toros surgen en 1737, en la Nueva España los primeros avisos taurinos se publicaron durante la temporada de 1760, en 1815 es cuando adquieren la formalidad de cartel.” \* 37

El cartel es un documento impreso que se convierte en un anticipo del espectáculo taurino, los carteles se realizaban con ilustraciones, grabados, pinturas o fotografías, al paso e los años el cartel taurino se entronizó como parte de las fiestas taurinas, ya que se utilizaba como documento de información masiva.

\* 36 Cfr. Archundia Pineda Roberto El Entorno del Cartel Popular en la Ciudad de México P. 90  
\* 37 Ibid. P. 105



El Torero Galea 1904. José Guadalupe Posada.

"En México los carteles taurinos tuvieron un desarrollo con características particulares. No solo se han anunciado corridas, sino también han descrito sucesos históricos y políticos. En nuestro siglo, su función ha sido publicitaria apoyada sobre todo las imágenes, a pesar de que el espectáculo tiene actualmente otros medios de promoción." \* 38

En España, la serie de grabados de La Tauriomaquia del pintor Francisco José de Goya y Lucientes (1746), creó el ambiente del que surgen los primeros grabadores y dibujantes taurinos: esta serie de grabados comprenden la historia del toreo desde los tiempos primitivos hasta la embestida y muerte del torero Pepe-Hillo, en 1801." \*39

"Un siglo después, la obra de José Guadalupe Posada (1852-1913), imprime temas entre los que destacan las corridas." \* 40

Las obras de José Guadalupe Posada y de Manuel Manilla enriquecieron estéticamente el cartel taurino de finales del siglo XIX, estos artistas populares, después de brindar las gestas taurinas del momento.

"La parte más extensa de la cartelística taurina incluía las reproducciones de las imágenes de la escuela de pintura taurina que surgió en México bajo la influencia del español Carlos Ruano Llopis, ejerce con su obra pictórica una influencia decisiva en la plástica mexicana del tema taurino. La obra de Ruano Llopis y Roberto Domingo crea escuela y abastece el mercado nacional e internacional durante varias décadas." \* 41

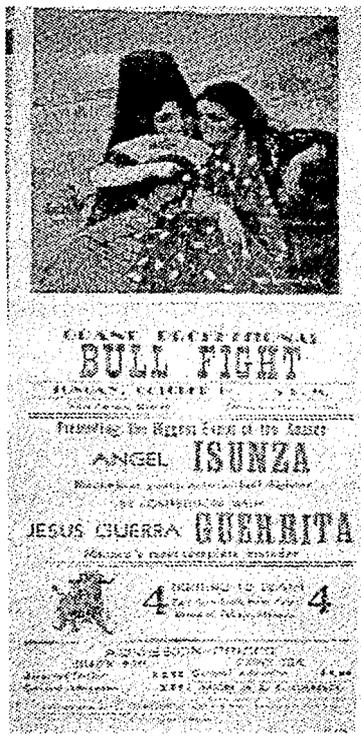
\* 38 ARTENCIÓN, fundación cultural A.O. op.

cit. p.21

\* 39 Ibid.

\* 40 Ibid.

\* 41 Ibid. P. 14-15



Cartel Taurino, obra de Carlos Roano Llopis

Entre los alumnos más destacados de la escuela taurina de Llopis estuvieron Antonio Navarrete, Pancho López.

“En los años cincuenta, la cartelística taurina cuenta con las aportaciones del mexicano Pancho Flores, que logra imprimírle a la imagen un realismo casi fotográfico. Desde los años sesentas hasta los ochentas, abundando los carteles con reproducción de sus cuadros.” \* 42

“Durante el siglo XIX las corridas se anuncian en México por medio de carteles de composición sencilla y variada tipografía que incorporan orlas vegetales o geométricas en el diseño. La información resaltaba el antes practicado espectáculo de medio tiempo.” \* 43

“Las litografías producida en México fueron de gran calidad desde su inicio. En algunos carteles se han incluido los elementos gráficos del estilo art nouveau, de moda en México a principios del siglo XX.” \*44

“La influencia del llamado art decó se hace presente en los carteles de Luis Gómez Gutiérrez y Ernesto García Cabral. Entre los años treinta y principios de los cuarenta se propagó en México esta corriente originada en 1919, cuyo objetivo era reunir las disciplinas artísticas e integrarlas con las técnicas de la construcción, sin diferenciar entre la funcionalidad y la decoración.” \* 45

“La ilustración popular incluye en su composición el conjunto de imágenes que muestran las distintas actividades de la feria.” \* 46

Los autores del cartel taurino decimonónico manejaron un lenguaje coloquial, dos de las plazas de toros, la de San pablo que funcionó de 1788 a 1821 y de 1833 a 1867, año de la prohibición que se impulsó a las corridas de toros en la ciudad de México, se convirtió en un sitio de reunión muy concurridos.

Las 30 o 40 escenas que se conocen en los carteles realizados de 1855 a 1867 aparecen reproducidas en su mayoría sin firma, es muy probable que hayan sido recreadas por el trazo de dibujantes como son Ignacio Cumplido, Alejandro Casarín, Santiago Hernández, Constantino Escalante José María Villasana, Campillo, Iriarte y Luis G. Incán.

El cartel taurino ha seguido la misma evolución que los demás carteles populares, la distribución de los elementos y la tipografía han sido conformada en base a conocimientos tradicionales y empíricos.

El cartel de toros no debe de ser tratado de popular, pues como hemos visto, la "fiesta Brava" es hoy un fenómeno más elitista, el día hoy de hay una enorme separación entre el cartel de toros y lo que consideramos el cartel popular. Por que sería difícil considerar hoy la fiesta brava como un fenómeno popular inclusive como espectáculo.

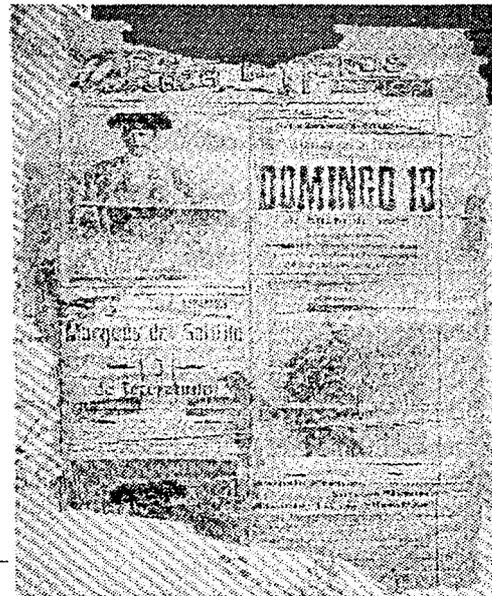
\* 42 Ibid. P 35  
 \* 43 Ibid. P 18  
 \* 44 Ibid. P 28-29  
 \* 45 Ibid. P 29  
 \* 46 Ibid. P 36



Hacia 1866 el Cartel de toros era una muestra de arte tipográfico y afición taurina. anónimo.

El cartel de toros siempre ha sido una manufactura más artística y cuidada que el cartel popular común, además ha sido afectado recientemente y probablemente de manera definitiva por las formas "modernas" de diseño, sin embargo se puede decir que el cartel taurino ha estado presente desde los inicios del cartel popular, por lo mismo se encuentra en zonas de la provincia, el cartel taurino mantiene características comunes con la cultura popular.

El cartel taurino es un testimonio histórico que nos permite acercarnos a anticipadamente a la corrida venidera, pero también es una evocación del pasado que no sólo se limita a informar quienes participaron en tal o cual evento sino que permanece como evidencia de las hazañas y cúmulo de las añoranzas para los amantes de la fiesta brava.



Plaza de Toros, anónimo.



# EL CARTEL EN LA MODERNIDAD

## 3.1 LOS AÑOS CINCUENTAS

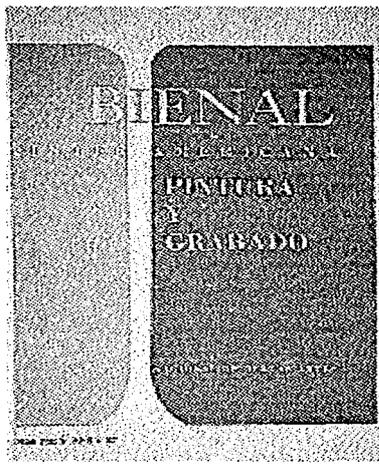
"En los años cincuentas empezaban a cambiar el rumbo del país, afirmando los derechos de la mujer que les garantizaba la participación en la vida política y productiva del país.

El muralismo estaba en auge nacional y los pintores extranjeros pintaban casi en todos los centros cívicos del Distrito Federal, América Latina pertenecería a un bloque llamado "Tercer Mundo".

Las dictaduras y el liberalismo constitucional parecían las opciones para Latinoamérica que caía en manos de dictadores, muchos políticos intentaban la continuidad de un statu-quo de terrible marginalidad para los menos favorecidos.

El Distrito federal vivía un insuficiente desarrollo urbano, en el mundo de los espectáculos vivía un gran auge provocado por el cine de Oro y la gran producción de la televisión, las grandes producciones norteamericanas empezaban a promover mundialmente el premio del Oscar a lo mejor del cine mundial.

Para la segunda mitad de la década de los cincuentas en la Ciudad de México era una ciudad que se descubría como una ciudad cosmopolita, las distintas clases sociales convivían en diferentes lugares públicos, la década vio el surgimiento de la figura del individualismo y dónde se plantó la semilla de la conciencia masiva-social." \* 1



Bienal interamericana, Vicente Rojo 1958  
22.5x17cm.

### 3.1.1 LAS BIENALES EN LOS AÑOS CINCUENTAS

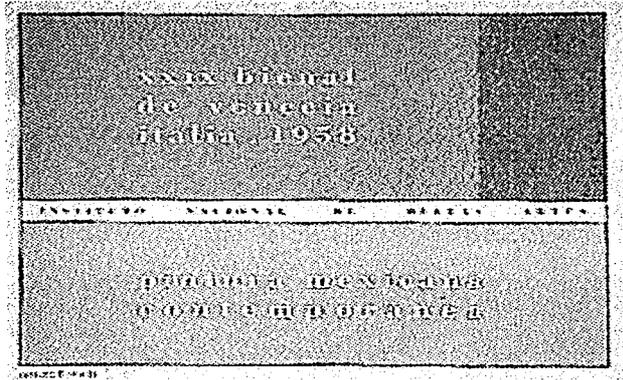
"A partir de la política del régimen de Miguel Alemán, y con el desarrollo del sistema capitalista en México se crearon las condiciones para que la producción artística dejara de ser patrimonio del Estado.

La producción gráfica entró en una fase de circulación y consumo, a través de galerías y museos entendiendo que el arte es una mercancía de consumo, por ello la pintura de caballete se convirtió como prestigio social a quien la adquiriera.

En la mitad de la década de los cincuentas, se planteó una corriente entre el arte figurativo y el abstraccionismo, eso generó una fuerte

censura a la obra del Taller de la Gráfica Popular, ya que el grabado que se practicaba rechazaba cualquier cambio de lenguaje y objetivos, su temática era de tipo realista y nacionalista que chocaban con las tendencias modernistas.

Dentro de la sociedad de grabadores, había gente que estaba interesada en una renovación visual del grabado, este espíritu renovado fué lo que caracterizó las Bienales Internacionales de pintura y grabado, por ello el grabado se enfrentó a la renovación junto con otros movimientos de vanguardia.



XXIX Bienal de Venecia, Vicente Rojo  
1958, 18x25cm.

En el transcurso del periodo de 1950 y 1970, se estimuló a los artistas latinoamericanos a que cambiaran de un pensamiento crítico, en respuesta de los generosos premios y al prestigio que daban todos los eventos y concursos internacionales que se organizaban.

La primera Bienal se llevó a cabo el 6 de junio al 20 de agosto de 1958, convocada por el INBA realizada en el Museo Nacional de Artes Plásticas de Bellas Artes.

La primera bienal es considerada como el inicio de una "internacionalización" continental, de los grabadores mexicanos.

Si embargo esta Bienal fué precedida de violentas discusiones y protestas por el temor de los artistas al posible ridículo y desprestigio que podría acarrear al arte mexicano, ciertas organizaciones de artistas como el Frente Nacional de Artes Plásticas, la Sociedad Mexicana de Grabadores y el Taller de la Gráfica Popular, lucharon por definir sus posiciones frente a la Bienal.

La segunda Bienal se realizó en 1960, en el cual se presentó un cambio de la tendencia del arte simbolizado, debido al interés que despertó la obra de Rufino Tamayo, a quien se le rindió un homenaje y se le dio un premio internacional de pintura.

Las Bienales Internacionales se terminaron en 1962, como respuesta del gobierno ante la negación de 79 artistas de participar en la tercera Bienal, debido a su inconformidad por el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros.

En los años setentas algunos grabadores empezaron a participar en las Bienales Internacionales de grabado en diversos países algunos participantes son: Susana Campos, José Luis Cuevas, Carlos García y Carlos Olachea, entre otros." \* 2

\* 1 Cfr. Archundia Pineda Roberto El Entorno del Cartel popular en la Ciudad de México. P. 47-48

\* 2 Cfr. Rodríguez Cristina y Mónica Rodríguez El Grabado Historia y Transcendencia. P. 102 104

### 3.1.2 LA IMPRENTA MADERO

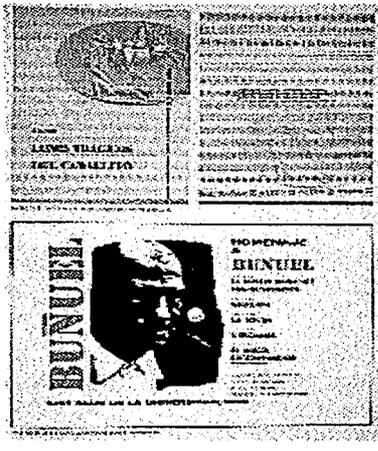
"A principios de los años cincuentas Don Tomás Espresate y Don Eduardo Naval, propietarios de la Librería Madero, había creado una imprenta en donde trabajaban José Azorín , Jordi y Francisco Espresate.

El taller empezó a funcionar con una sola máquina de 50x70cm, y estaba situada en la calle de Amberes, y con cuatro máquinas más la imprenta se trasladó a la calle de Aniceto Ortega, en la colonia del Valle posteriormente se trasladaron en la calle de Avena en la colonia Iztapalapa, donde la Imprenta Madero continúa trabajando hasta 1998.

En la Imprenta comenzaron a trabajar Hipólito Galván, Roberto Muñoz, Antonio González, Carlos Maldonado, Pilar Ríos, Candelario Montiel, Efraín Morales, Rafael López Castro y otros. Vicente Rojo comenzó a trabajar en la imprenta en 1954 al principio asesoró la selección de tipo de letras, con la cual trabajó con la familia Bodoni y Egipcio.

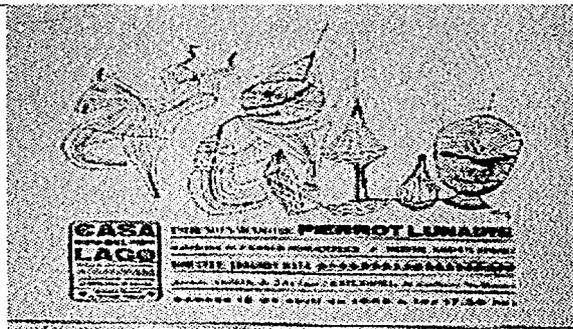
Vicente Rojo participó en toda clase de experimentos para dar a conocer el diseño gráfico con mayores posibilidades de expresión como fueron la utilización "moderna" de grabados, viñetas, marcos, orlas, plectras y otros elementos tipográficos como son las manitas indicadoras y los asteriscos, las fotografías en alto contraste, los barridos de color, el recurso de representar obras de artistas famosos, y complicados suajes y dobleces de papel.

A la experimentación que realizó Vicente Rojo pudo publicar el primer libro realizado en selección a color, hecho en placas de metal, la aplicación del barrido de color en la impresión de carteles fue otra aportación de la Imprenta Madero, logrando un rescate de tradición de los anuncios de la lucha libre y el boxeo, así como la utilización de pantallas fotográficas ampliadas y propuestas como lenguaje expresivo en la composición de imágenes." \* 3

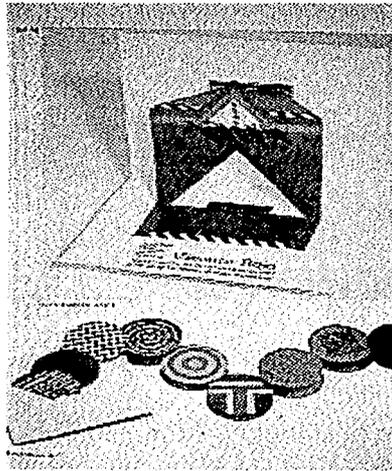


Técnica de impresión de la Imprenta Madero.

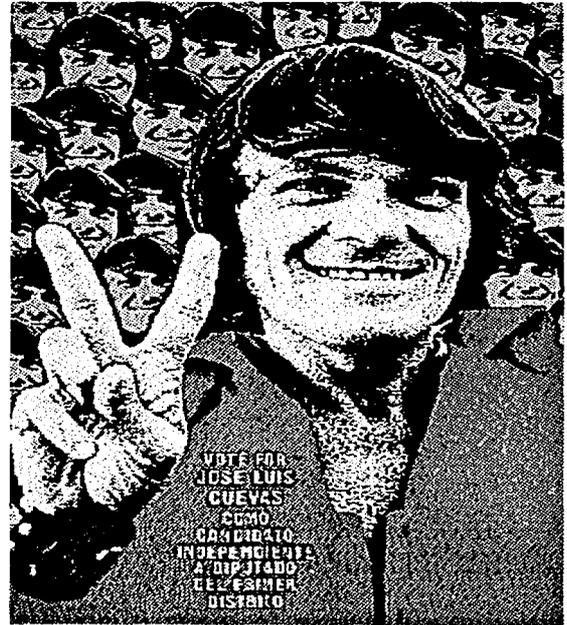
Técnica de impresión de la Imprenta Madero  
dibujo de Paul Klee, 1965 35x47cm.



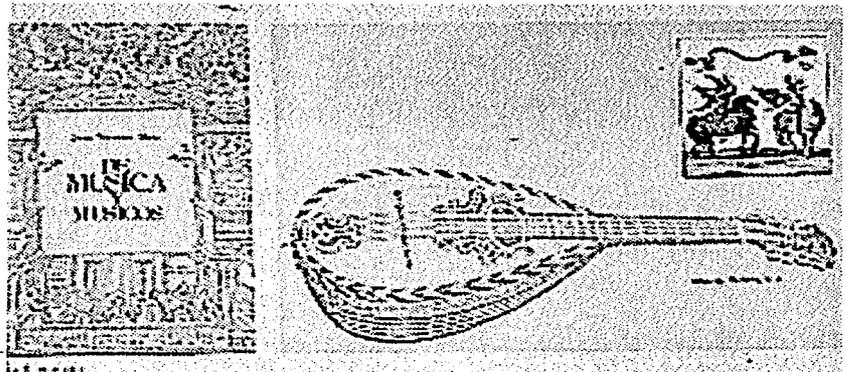
\* 3 Cfr. México en el Tiempo. Tex. Almeida Luis Del Grupo Madero al Salón Rojo. P. 36



Técnica de impresión de la Imprenta Madero  
Cerrado 1967 16x21.5cm y Cada círculo 1972.



Técnica de impresión de la Imprenta Madero  
cartel José Luis Cuevas, Vicente Rojo  
1970, 55.5x39cm.



Técnica de impresión de la Imprenta Madero  
Portada de libro 1967 28x18.5cm.

### 3.2 LOS AÑOS SESENTAS

"El modelo de desarrollo económico que se llevó a cabo durante el periodo de Miguel Alemán, llamado el "Milagro mexicano" por tener una actitud optimista, progresista y llena de esperanza en una ciudad cosmopolita, dio sus primeros signos de fracaso en la década de los sesentas, por que llevo al país a un crecimiento endeudado con la banca internacional, concentrando la riqueza en la industria transnacional capitalista y la burguesía nacional. Ello generó gran pobreza, marginación y brotes de descontento en los sectores obreros, y estudiantes universitarios, que se vieron en la necesidad de organizarse independientemente del estado para transformar sus condiciones de vida y exigir un marco de libertades democráticas." \* 4

La Ciudad de México se enfrentaba a la inmigración, el desempleo, la pobreza, el nacimiento de miseria y el crecimiento de ciudades satélites convertían al Distrito federal en una Ciudad con grandes problemas sociales.

"En los sesentas "La juventud" se encontraba con un concepto nuevo que era una conciencia social provocada por la Revolución Cubana y algunos héroes que promovían sus ideales como fueron El Che Guevara, Gandhi, Martín Luther King, Fidel Castro que eran figuras de índole socio-política.

En esta década, en el mundo destacaba el cartel polaco, el arte pop norteamericano, el cartel cubano de la revolución, estos acontecimientos culturales y sociales influyeron en las nuevas generaciones, en nuestro país surgieron diseñadores gráficos como Vicente Rojo, Rafael López Castro entre otros.

El año de 1968 fué un año de fragmentación y del nacimiento de una conciencia social, la juventud de todo el mundo toma un rol de participación económica y política con movilizaciones estudiantiles en países como Argentina, Estados Unidos, Chile, Alemania y otros países. El mundo despertaba a la realidad del poder represivo y opresivo característico de las dictaduras, al enfrentamiento de los pueblos, a una sobre población y a una injusta de distribución de riquezas con una consecuencia como la hambruna en el tercer mundo." \* 5

A finales de 1968 México vivía bajo el gobierno de Díaz Ordaz, quien con medidas políticas severas y sensacionalismo político convirtió su poder en un régimen de represión y totalitarismo su mandato. En el año de 1964 el gobierno se enfrento al movimiento médico reprimiéndolo y disolviéndolo.

"El movimiento estudiantil de 1968 nació de una pequeña pelea callejera entre dos centros de educación superior pública de la UNAM y el INP, las protestas por los estudiantes encarcelados por la riña fueron poco a poco llevando a los estudiantes a manifestarse cada vez más." \* 6

\* 4 Cfr. Rodríguez Cristina y Mónica Rodríguez  
El Grabado Historia y Transendencia P. 105  
\* 5 Cfr. Archundia Pineda Roberto  
El Entorno del Cartel Popular en la Ciudad de México. P. 50

Y mostrando apoyo a los estudiantes algunos institutos de educación superior pública del Distrito Federal se fueron a huelga y la represión comenzó a afectar el movimiento, las demandas de los estudiantes empezaron a incluir mensajes sociales, desacuerdos políticos, exigencias culturales y la demanda principal era la participación política, económica de los jóvenes.

“La Ciudad de México se vio superada por el control y por mantener una buena imagen y una economía para tener oportunidades para los extranjeros que era uno de los objetivos para tener unos Juegos Olímpicos en el país, sin embargo el gobierno prefirió utilizar la violencia y la represión contra una juventud propositiva. La persecución silenciosa, la descalificación, el desvirtuar al movimiento con falsa información, la intimidación que se intentó dar para desalentar a los estudiantes a través de los medios de comunicación culmina para llevar al gobierno a tomar medidas contra los estudiantes durante una manifestación realizada el 2 de octubre en la plaza de Tlatelolco.” \* 7

El año de 1968 fué fundamental para el desenvolvimiento de la gráfica en México, que fueron lo gráfico del movimiento estudiantil y por otro lado la gráfica de las Olimpiadas.



Tlatelolco 68, Portada del Libro La gráfica del 68, Homenaje al movimiento estudiantil, Grupo MIRA.

### 3.2.1 LA GRÁFICA DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

La gráfica del movimiento estudiantil estaba cargada con un gran contenido temático pro-izquierda con una gran capacidad de innovación llena de una fantasía y un gran sarcasmo, la gráfica del movimiento logró llevar a la tipografía a un plano expresivo donde lograba colocarse como parte fundamental del mensaje con la intensidad de trazos que la caracterizaba.

“La importancia de la producción gráfica del movimiento radica en un carácter testimonial y de responder a las necesidades de propagación para difundir con imágenes la decisión de lucha y llamar la participación, de las brigadas de producción gráfica estableciendo un precedente de trabajo colectivo del movimiento estudiantil-popular.

El edificio de la vieja "Academia de San Carlos" se convirtió en un gran taller en el que los alumnos, profesores y algunos activistas del IPN, la UNAM, la Normal, la Escuela de Chapingo y otras escuelas funcionaron como centros en donde se elaboró el material gráfico necesario para difundir las consignas, interpretaciones y demandas del movimiento pintadas en mantas, pancartas y carteles.” \* 8

\* 6 Ibid P. 51

\* 7 Ibid P. 52

\* 8 Cfr. La Gráfica del 68, Homenaje al Movimiento Estudiantil. P. 15

El contenido de la gráfica fué político, característica no gratuita, ya que a falta de fusiles se optó por denunciar, a través del panfleto gráfico, el ambiente de intolerancia institucional y disolución social.

Las consignas del movimiento fueron a la vez las temáticas de la gráfica, hasta las que optaban por los desesperados extremos de la lucha armada. Entre otros motivos destacan aquellos que estaban contra la represión, por la liberación de los presos políticos, contra el autoritarismo y la democracia, contra la prensa vendida y tergiversadora del movimiento, por la libertad y por las demandas diversas.

"Los acontecimientos políticos en la ciudad de México durante 1968 dejaron un testimonio gráfico, realizados al calor de los hechos, el carácter del material es la intención de manejar un lenguaje popular y de crítica social, con el fin de transmitir la ideología del movimiento.

Durante la segunda mitad de los años sesentas, nuevas generaciones de artistas plásticos cuestionaban el estancamiento de la llamada "Escuela Mexicana" que fué producto de la Revolución cuya labor del grabado era la creación y difusión que estuvieron destinada a los grandes sectores del pueblo, con un lenguaje sencillo, esta es una de las razones por las cuales los nuevos artistas plásticos empezaron a experimentar otras expresiones." \*9

La gráfica del movimiento tiene un carácter urbano popular, producto de las condiciones económicas, con una tendencia a la crítica social de la hoja volante característica del grabado Mexicano desarrollado por el Taller de la Gráfica Popular que se puede advertir en la propaganda del movimiento, que de alguna manera continuó la tradición gráfica de México.

"La labor de las brigadas de producción plástica se inicio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos) prestigiada por su participación en diversos movimientos sociales, en el mes de julio de 1968 el ambiente en San Carlos así como la situación de las Artes Plásticas era una búsqueda de nuevas formas de expresión, experimentación técnicas y desarrollo de otros medios de trabajo en grupo o individuales. Al estallar el movimiento de descontento por la represión policíaca en los centros de estudios de la Universidad y el Politécnico los estudiantes de Artes Plásticas suspendieron las actividades académicas, superaron su antagonismo, organizaron el comité de lucha declarando la huelga y se incorporaron al movimiento estudiantil, que empezaba a desarrollar su organismo representativo: el Consejo Nacional de Huelga (CGH), que reunieron a los representantes de las escuelas declaradas en huelga, electos en la asamblea general.

A la medida en que avanzaba la organización general del estudiantado, otras escuelas de artes se sumaban a la lucha como fueron la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda" que se incorporo aportando una producción de material gráfico, montando talleres improvisados en varios centros de estudio." \* 10



¡LIBERTAD  
DE EXPRESIÓN!

MEXICO

Libertad de Expresión, grabado en linóleum  
Adolfo Mexiac.

\* 9 Ibid. P. 17  
\* 10 Ibid. P. 18



La Paloma Ensangrentada, anónimo.

La actividad política no se hizo esperar, las brigadas de información se dirigían al pueblo en busca de apoyo moral y material, la respuesta fue favorable y la colaboración de algunos maestros permitió contar con fondos para realizar la producción.

"Algunas de las imágenes realizada en los talleres de San Carlos fueron la bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada y otras imágenes que fueron los primeros símbolos de denuncia utilizados desde los primeros días de lucha, en contra posición de los símbolos oficiales de la paz de las Olimpiadas y la imaginería patriota.

En las calles, en los camiones, en las escuelas y en lugares públicos aparecían las imágenes de Demetrio Vallejo, el Che Guevara, la V de la victoria, el puño y otras imágenes representativas del movimiento, enriquecidas con la simbología del CGH.

La gráfica del movimiento deja una constancia de las demandas sociales y de algunos organismos involucrados en la represión, así como la corrupción de los medios masivos de comunicación las Olimpiadas y los símbolos nacionales tratados en imágenes satíricas, la promoción de los eventos políticos y las consignas del CGH y de otras agrupaciones que hacían su labor dentro del movimiento.



México 68, grabado, anónimo.

La gráfica del movimiento retoma la simbología de los juegos olímpicos para decodificarlos y devolverlos con una carga de ideología contraria a la que se pretendió dar, esto es, se resemantizaron los símbolos y logotipos creados por la publicidad de las imágenes de los juegos para dar una falsa olimpiada de paz.

La blanca paloma traspasada por la bayoneta militar de la represión fué más que elocuente, a pesar de toda la aplastante parafernalia gráfica que se montó por parte del Estado para crear la imagen de la olimpiada." \* 11

Las prensas, los roles de prueba y todo tipo de medios de impresión fueron utilizados, en algunos grabados que se combinaban con tipografía realizadas a mano o se rayaban directamente sobre un estencil para mimeógrafo, también utilizaron la serigrafía y en menor producción se trabajó con el fotograbado y el offset, con las condiciones cada vez más difíciles para realizar pintas en las bardas y todo tipo de soportes debido a la constante represión hacia los brigadistas, varias posibilidades de comunicación fueron puestas en práctica; desde la reproducción de una pega en rollos de papel engomado o el volante-grabado, hasta carteles de diversas dimensiones.

El lenguaje utilizado en la gráfica del movimiento tiene un carácter didáctico popular, el tratamiento de la forma, la mayoría de las veces es



Cartel del Movimiento estudiantil del 68, El puño, grabado, anónimo.

figurativo con rasgos expresionistas, y en mucho de los casos son realizados en color negro y rojo y en el tono del papel, que fueron predominantes dando por resultado un nutrido conjunto de imágenes y símbolos.

A pesar de la violenta represión contra los estudiantes el pueblo seguía brindando apoyo a la producción del grabado, en el cual ya existía una vasta colección la cual se presentó en una exposición en el edificio de San Carlos, evento muy aceptado por la población hasta que un grupo paramilitar remitió el edificio llevándose la producción de grabados y destruyendo los medios de producción de las gráficas. El movimiento estudiantil no encontró otra alternativa de continuar la reproducción de la gráfica después de la represión, tampoco los productores gráficos encontraron formas de organización ni de avanzar en un lenguaje visual de carácter político, sin embargo con su trabajo en la realización de los grabados dejaron testimonio de un período de la historia de México.

En 1969 en las escuelas de artes siguieron su curso de estudio, cuestionando los sistemas de enseñanza, las especulaciones formales, así como la aplicación de técnicas nuevas, se incrementaron las actividades de grupos influenciados por las corrientes artísticas en boga, en cambio la unidad y la organización política del estudiantado decayó.

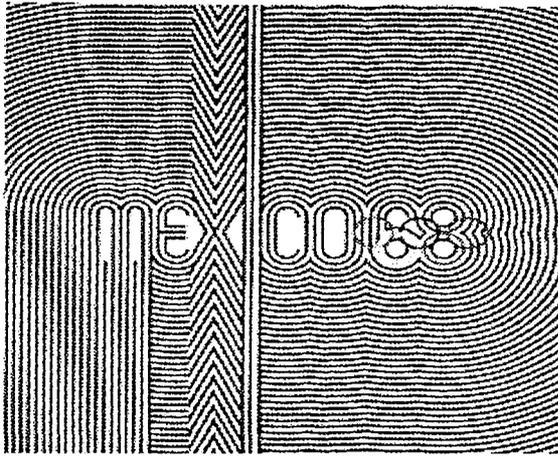
“Después de varios años de la experiencia del movimiento estudiantil se han desarrollado diversas organizaciones sindicales, estudiantiles y artis-

\* 11 Cfr. Rodríguez Cristina y Rodríguez Mónica  
El Grabado Historia y Transendencia, P. 106-108

tas plásticas con tendencias a vincularse con las luchas populares a través de la utilización de diferentes medios de comunicación, la gráfica tiene un sentido sistemático con una influencia del cartel cubano, la historieta política, el cine y otras tendencias, se puede considerar que antes del movimiento del 68 la propaganda política de oposición era prácticamente inexistente, y es a partir del movimiento que se abren canales populares de comunicación y dentro de ellos es la gráfica." \* 12

### 3.2.2 LA GRÁFICA DE LAS OLIMPIADAS

"A principios de los 60's México obtiene la sede de la XIX Olimpiada gracias al apoyo del Licenciado Adolfo López Mateos, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez es designado en 1966 como presidente del Comité Organizador del magno evento.



Cartel México 68, realizado por Pedro Ramírez Vázquez, Eduardo Terraza y Lance Wyman.

La XIX olimpiada fué el inicio del Diseño Mexicano, el arquitecto Pedro Ramírez integro un grupo de destacados diseñadores tanto nacionales como extranjeros para realizar la identidad gráfica de la olimpiada.

Se logró la conjugación estilística internacional de la época, con las raíces del diseño mexicano sin sacrificar la funcionalidad de los espacios y objetivos diseñados.

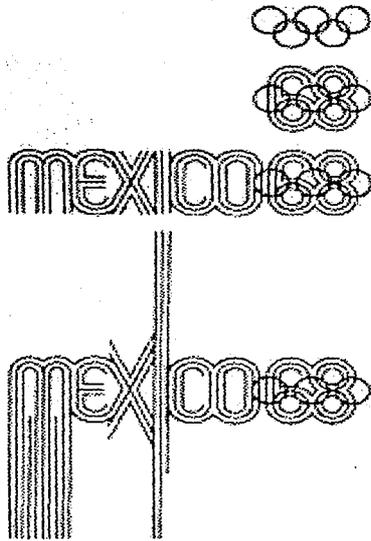
Los eventos realizados en los juegos olímpicos destacan las olimpiadas culturales, que se celebran al mismo tiempo que los eventos deportivos, se creó un programa Cultural el cual tuvo un impacto en la vida cultural de México, las olimpiadas Culturales fueron el inicio de del Festival Cervantino y del Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Para finales de los sesentas el diseño gráfico en el mundo había descubierto la identificación corporativa y la idea de sistemas completos de un diseño que era fomentado constantemente.

Eventos internacionales como las Ferias Mundiales y los Juegos Olímpicos fueron los primeros en empezar a ejercer el diseño "integral" como consecuencia de un público internacional y multilingüe, uno de los diseños sobresalientes fué el de las olimpiadas de 1968 realizadas en la Ciudad de México.

Pedro Ramírez Vázquez, como presidente del comité organizador, se dio cuenta de que México necesitaba de un sistema de información que abarca instrucciones ambientales, identificación visual y publicidad, la consecuencia fué el ensamble de un equipo nacional e internacional de

\* 12 Cfr. La Gráfica del 68, Homenaje al Movimiento estudiantil. P 24



Logotipo de México 68, Pedro Ramírez Vázquez, Eduardo Terrazas y Lance Wyman.

diseñadores, destacando Lance Wyman y el inglés Monford.

Lance Wyman se inspiró para realizar la gráfica de las olimpiadas en la corriente artística del Op Art, es vibración de líneas concéntricas o convergentes de ahí surgió la imagen de México 68.

Lance Wyman realizó la identidad gráfica de las olimpiadas del 68 tomando como base la herencia cultural de México, realizando un estudio de arte popular y utensilios que provocaron el director de arte dos ideas esenciales que incorporan al sistema gráfico, el primero es el uso de líneas múltiples repetidas para formar patrones y el segundo, los colores y matices brillantes que constituían el entorno nacional.

Los cinco aros olímpicos fueron traslapados y fusionados con el numeral 68, este símbolo emblemático se combina después con la palabra México. El modelo de rayas repetidas observado en el arte tradicional mexicano era usado para realizar la tipografía.

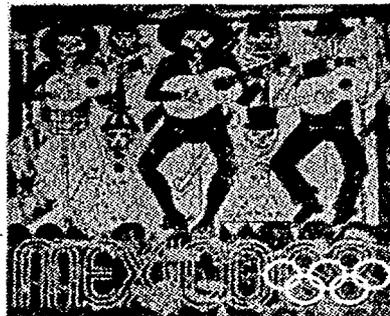
Partiendo de este logotipo, Lance Wyman amplió la tipografía que eran aplicables a los gráficos. El sistema innovaba al contemplar símbolos pictográficos para eventos atléticos y culturales, formados para el Departamento de Publicaciones, identificación de parajes signos y direccionales, carteles, boletos, estampillas postales, películas, cortos en fin toda una gama de productos que se contemplaba en un alfabeto gráfico.

El color es fundamental ya que no sólo buscaba decorar, sino que se utilizó para identificar rutas principales que se pintaban por toda la ciudad.

El propósito de Lance Wyman era crear un sistema de diseño que estuviera completamente unificado, y que fuera fácilmente comprendido por la gente de todos los idiomas y lo suficientemente flexible como para ser usado en una vasta gama de aplicaciones, medido en términos de originalidad gráfica, aplicación funcional innovadora y su valor para miles de visitantes de las olimpiadas, el sistema de diseño gráfico desarrollado en México por Lance Wyman y sus socios debe ser considerado como uno de los más exitosos en la evolución de la identificación visual.

Se realizó un concurso para el diseño de palomas, que representara el símbolo de la paz para motivar a la gente a que se integre a los eventos realizados en los juegos olímpicos.

El diseño gráfico en México tiene su punto de partida en el diseño de las olimpiadas, creo un diseño comercial que tuvo una difusión nacional y extranjera, el diseño fué basa-



Portada del Boletín México 68 con Mural de Diego Rivera, anónimo.

do en un contexto universal más que nacional, básicamente fué un proyecto que surgió por las técnicas formales que constituyen hoy el diseño gráfico." \* 13

Programa de identificación de los deportes olímpicos, utilizados para información y orientación para los participantes.  
Diseñado por D.I. Jesús Virchiez Alanis.



\* 13 Cfr. Creación y Cultura Tex. Rivera Conde Sergio, El Diseño en las XX Olimpiadas. P. 12-38

### 3.3 LOS GRUPOS DE LOS SETENTA

“Durante el movimiento estudiantil del 68, se dio una respuesta gráfica a la agresión del aparato represivo del estado, se realiza un análisis de las circunstancias en las cuales se da el mensaje, de los centros de producción, del carácter de los productores, del tipo de soporte empleados y de la circulación del mismo.

Es el medio estudiantil un importante detonador del fenómeno colectivo desde 1968, los estudiantes denunciaron el academicismo y la falta de apertura hacia la realidad del mundo intelectual.

En 1973 es el año en el que aparece la primera agrupación de trabajo colectivo en Tepito, “Arte Acá” con la meta de establecer un nexo de características culturales de su barrio y ciertas formas de arte y la arquitectura, como la pintura mural y el urbanismo. Daniel Manrique, Alfonso Hernández y Carlos Plascencia fueron promotores del movimiento mural tepiteño, que se realizó sobre los muros de las casa del barrio.

Surge otro movimiento en la Universidad Autónoma de Puebla durante los años de 1973 a 1974, donde se dio una producción significativa de cartel como parte de una lucha que buscaba instrumentar una educación democrática y popular.

El fundamento teórico de los grupos que se inclinaron al arte público y al marxismo se inició en la Universidad Nacional Autónoma de México bajo la influencia de Alberto Híjar, que busco la vinculación entre la historia de las luchas populares, estéticas marxistas y la producción de obras vinculadas al arte político.

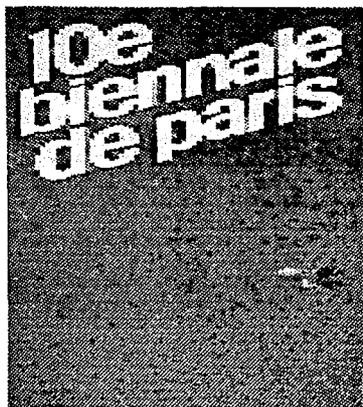
En 1974, Híjar participó en la creación del Taller de Arte Ideología (TAI) en el Instituto de Investigaciones Estéticas, como experiencia de pedagogía alternativa para colmar los huecos del sistema de educación, durante los primeros meses el “TAI” se concentró en el análisis y la difusión de textos de estética vinculados con el marxismo.

En 1976 principia un fenómeno de agrupaciones, para muchos de los grupos se relacionan con la fase de ideas sembradas durante los acontecimientos del 68.

En esa época se realizaron varios encuentros con los grupos realizando varias juntas y las discusiones en las que se analiza la relación arte política, arte sociedad y arte lenguaje, durante los tres años el paso de la teoría a la práctica se hizo lenta y de manera confusa, se puede distinguir tres campos de actividades vinculados a problemas sociales, el primer es el crecimiento desmedido de la capital y los problemas del entorno relacionados con las condiciones de vida, el segundo, las fallas del sistema educativo y el tercero abarca la situación político social de México y América Latina.



América fascismo en Latinoamérica, cartel realizado por el grupo TAI.



Cartel de la X Bienal de Jóvenes de París 1977.

Todos estos aspectos eran considerados problemáticos por los artistas, los grupos se formaron con relación a una u otra de esas situaciones, el surgimiento del grupo "Arte acá" tiene como propósito encontrar formas de expresión artística adecuadas alas características de su medio urbano.

Se generaron otros tres grupos: "Suma" (1976), "Mira" (1977) y "Germinal" (1978) que fueron creados por artista plásticos, que pertenecían a la Escuela de Artes de San Carlos y la Esmeralda, los talleres de la escuela fueron para "Suma", "Mira" y "Germinal" la primera etapa hacia el trabajo colectivo.

Para el grupo "Germinal", formado por estudiantes de la Esmeralda, la labor colectiva fué guiada por la búsqueda de formas plásticas experimentales, realizaron enormes mantas pintadas en las que, con estilo relista, las imágenes retomaron la figuración de los medios de comunicación masiva a la que transformaron mediante la ironía o la denuncia, en objeto subversivo y de protesta.

Para el grupo "Suma" se originó en el taller de "Experimentación visual y pintura mural" en la Escuela de San Carlos, la calle fué el determinante principal de una serie de experimentaciones plásticas de índole social, el trabajo de "Suma" no estuvo ligado a ningún movimiento político.

El grupo "Mira" se desarrolló en el ambiente estudiantil, "Mira" se formó en 1965 en un taller de la Escuela de San Carlos pero se dio a conocer en 1977, los integrantes del grupo "Mira" han creado obras gráficas que encuentran su verdadera culminación en el proceso de transformación social.

En estos grupos la colectividad de trabajo es asumida fácilmente y fué en cierta forma la prolongación de las estructuras educativas.

En 1976 se produjo un acontecimiento que llegó a convertirse de manera casual en un importante proceso, en la medida en que fortaleció el espíritu de varios artistas, se trata de un acontecimiento denominado "La Coalición", que determinó la formación de dos grupos "El Colectivo" y "Proceso Pentágono".

Los miembros del grupo "Proceso Pentágono" experimentaron formas de expresión capaces de llamar la atención de un público acostumbrado a la contemplación pasiva de las obras bidimensionales, las obras de este grupo concebidas y realizadas en común partieron de un análisis de la realidad política.

Los objetivos del grupo "El Colectivo" se impusieron al principio como la inevitable síntesis de las diferentes experiencias anteriores: reafirmar las actividades de Tepito en otros barrios populares multiplicando las acciones artísticas en las calles.



Cartel América en la mira.



Los grupos "TAI", "Proceso Pentágono" y "Suma" realizaron una propuesta de difusión colectiva ya que cada grupo colectivo de artistas se estableció como un sistema de producción independiente, con su propio estilo, su nombre, lema y logotipo hasta que se creó en 1978, el Frente Mexicano de grupos de trabajo de la Cultura (FMGTC), integrado por catorce grupos culturales.

Para los grupos la creación artística es un instrumento de transformación social, por lo tanto la producción artística era integrada a la fuerza obrera a fin de compartir la lucha contra la alineación que produce el sistema capitalista, por esa razón, rechazan el calificativo de artistas, prefiriendo el adjetivo de "trabajadores de la cultura".

En 1979 los integrantes del Frente se desintegraron y volvieron a realizar trabajos más individualistas. Sin embargo se formaron otros grupos al margen del Frente uno de los grupos más representativo fue el "No-Grupo", "Fotógrafos Independientes" y "Popeye y la Compañía". Los artistas de los años ochenta volvieron hacia formas de creación individuales que favorecen la búsqueda de expresiones personales.

La unión de varios artistas para crear las agrupaciones fueron para crear varios carteles de difusión para la cultura y para promover varios movimientos artísticos, sociales y obreros, el grupo "Mira" realizó una recopilación de la gráfica del 68 con el fin de dar a conocer los sucesos del movimiento estudiantil y la gráfica producida por el movimiento." \* 14

Logotipos de diferentes agrupaciones constituidos en la década de los 70's.

\* 14 Cfr. El grabado historia y trascendencia  
Cristina Rodríguez, Mónica Rodríguez UAM  
Xochimilco México D.F. p 110-115

### 3.4 LOS OCHENTAS

Con la aparición de la enfermedad del SIDA en 1985 se implemento una gran campaña informativa para dar a conocer la enfermedad y la prevención de la misma.

En esta década el cartel informativo toma un gran auge para dar a conocer la prevención del SIDA, se realizan varias campañas para promover el uso del condón y de cómo protegerse de la enfermedad.

El cartel tuvo un papel muy importante en las campañas informativas por tener más espacios de promoción y por tener un mensaje más directo sobre la educación sexual.

"En Xalapa Veracruz se ha distinguido por ser un centro generador de ideas de la mayor importancia para el diseño gráfico y es pieza clave del nacimiento de la Bienal Internacional del Cartel, en 1988 surgió en esta ciudad la idea del origen de realizar la Bienal Internacional." \* 15

"El cartel cinematográfico "habrán de salir las propuestas de Rafael Hernández y Álvaro Yáñez entre otros diseñadores, cuyas obras han reflejado la renovación temática del cine mexicano." \* 16

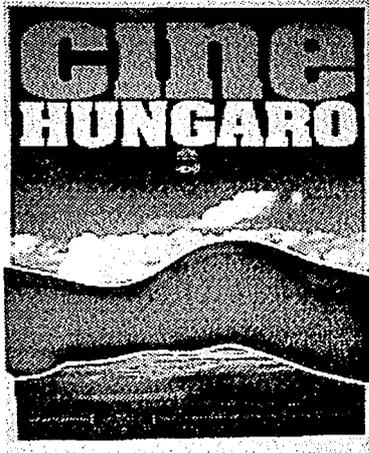
En la década de los ochentas se realizaron varios carteles con diferentes temáticas para diversa instituciones destacando Rafael López Castro, Luis Almeida, Eduardo Téllez, Alejandro Romero, Carlos Haces, Javier Bermúdez, Bernardo Recamier, Ricardo Salas, María Figueroa, María Eugenia Guzmán entre otros.

Los carteles desarrollados por los diseñadores mencionados tienen una gran propuesta, de recursos propios del diseñador, utilizando técnicas de impresión y procesos de fotomecánica que marcan parte del carácter formal y de estilo en sus carteles de cada diseño.

Apartir de 1989 se abre el concurso para realizar el cartel que representará cada edición de la Muestra Internacional de Cine, que anteriormente lo diseñaba la Dirección de Cinematografía.

Las bases para el concurso son que el cartel muestre el número de edición de la muestra con el nombre de la misma, el nombre y la dirección de la Cineteca Nacional y el logotipo de la RTC con las siglas del mismo, no existe un número específico de carteles por concursante, solo debe cubrir los requisitos ya mencionados.

El jurado se conforma por profesionales y especialistas en diseño gráfico y directores de cine, el ganador del concurso se hace acreedor de un premio económico además de imprimir el cartel.



Cine Hungaro, Rafael Lopez Castro 1984  
offset 46x68cm.

\* 15 Quinta Bienal Internacional Tex. Victor Arredondo P. 12

\* 16 Cfr. México en el Tiempo El Mensaje Fugaz del Cartel Cinematográfico Tex. Lozaya Jorge Alberto P. 22



Las manos de Orlac, María Figueroa  
1983, offset, 55x87cm.

En la década de los setentas y ochentas se encontro con la dificultad de que no hay mucha información sobre estos periodos, lo unico que se encontro es la creación de varios carteles para diferentes instituciones y trabajos para algunas agencias de publicidad, se recopiló información visual para sustentar la información documental.



Chicago Jazz Festival '85, Alejandro Romero  
1985, offset, 95x60cm.



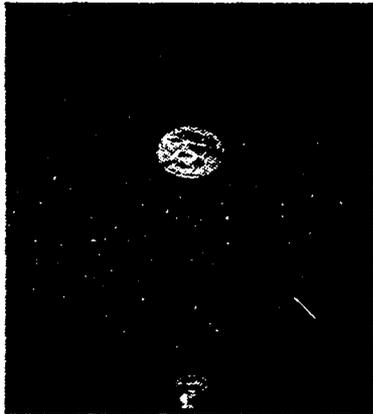
Librería de Europa, Alejandro Romero  
1986, offset, 95x70cm.



# EL CARTEL CONTEMPORÁNEO

## 4.1 SALÓN ROJO

"En la década de los noventas el Grupo Madero estaba ya casi desaparecido, con el motivo de la celebración del Centenario del Cine se conjuugo el Salón Rojo en honor a Vicente Rojo, algunos miembros del Salón Rojo pertenecían al Grupo Madero que son: Rafael López Castro, Luis Almeida, Bernardo Recamier, Germán Montalvo, Efraín Herrera, Azul Morris, Peggy Espinoza, Pablo Rulfo, Vicente Rojo, Carlos Palleiro, Rene Azcui, Eduardo Téllez, Rogelio Rangel, Patricia Ordóñez, Felix Bertrán, Carlos Gayou, Arturo Negrete, Martha Covarrubias, Martha León y Antonio Pérez.



Cine Cien Vicente Rojo, 1996, serigrafía,  
70x100cm.

El proyecto de Salón Rojo consistía en la participación desinteresada de sus miembros el cual patrocinada su propio trabajo, aceptando la crítica constructiva de profesionales, el tema de los trabajos es la conmemoración del Centenario del Cine, el trabajo consistía en la realización de varios carteles que se imprimiría en serigrafía a cuatro tintas, el formato es de 70 x 100 cm.

Se realizaron varias reuniones para elegir los carteles.

En la primera reunión fué para mostrar los trabajos.

La segunda reunión se realiza un análisis de los proyectos, las opiniones del jurado apenas se expresaban y las sugerencias eran verdaderas intrusiones

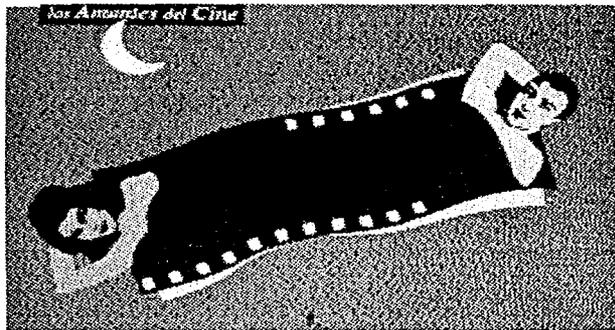
En la tercera reunión el grupo quedó reducido a 18 participantes, quienes continúan colaborando juntos hasta el final del proyecto.

En esta fase se empieza a fluir fuertes críticas constructivas y benéficas que pudieron romper la barreras del miedo a la opinión y a la aceptación del trabajo realizado.

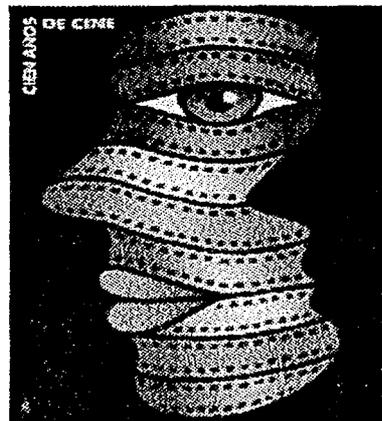
Se considera que este primer proyecto ha sido enriquecedor para los participantes que han aprendido a escuchar, expresar, corregir, desechar ideas y a desarrollar proyectos.

Se realizaron dos proyectos más que habrán de desarrollar y producir, el primer es una crítica sobre Acteal al conmemorarse un año de la matanza el segundo proyecto es la conmemoración del movimiento del 68, realizando un rescate de un lenguaje gráfico para poder comparar la visión de tres décadas." \* 1

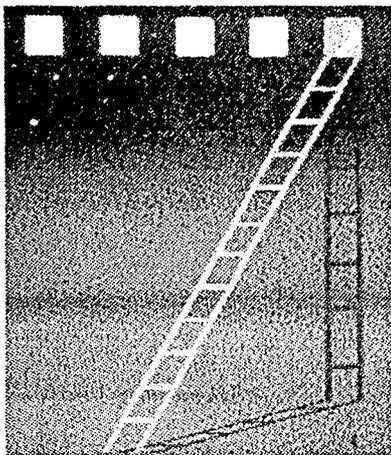
\* 1 Cfr. México en el Tiempo No. 32 año 1999  
Del grupo Madero al Salón Luis Almeida P.36-41



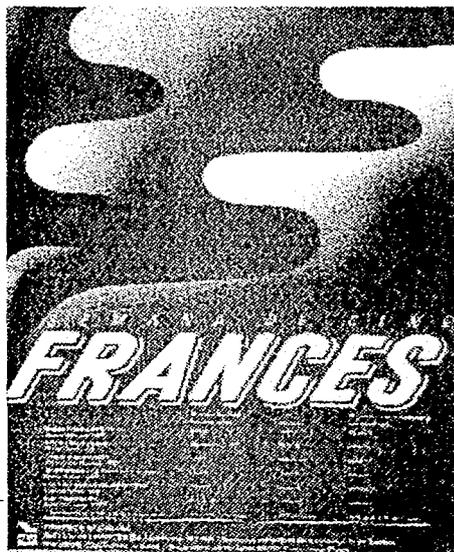
Los amantes del cine, Carlos Gayou  
Salón rojo, 1996.



Cine cien, Carlos Palleiro, 1996 serigrafía.



Para subir al cielo, Concepción Robinson  
Salón rojo 1996.



Semana de cine Frances, Luis Almeida  
Salón rojo 1996.

#### 4.1.2 BIENAL INTERNACIONAL DEL CARTEL

Hace una década un grupo de diseñadores gráficos se reunieron en la asociación civil Trama Visual, con el fin de evitar la competencia desleal y fomentar la colaboración entre los profesionales del diseño gráfico, bajo los auspicios de la asociación se presentó en 1990 la primera Bienal Internacional del Cartel en México, que se ha realizado cada dos años.

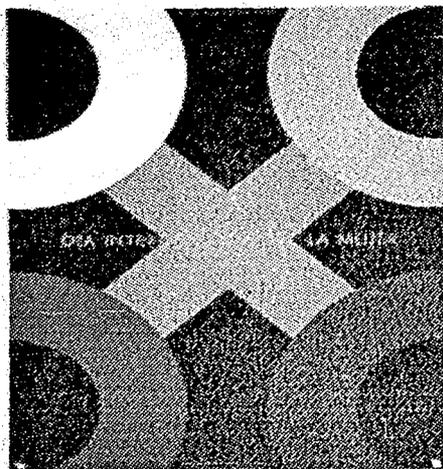
“Los espacios de colocación múltiples, tiene diferentes intereses políticos, comerciales, sociales y culturales, en dichas actividades tienen cabida a las fundaciones y fondos culturales, las personas interesadas en apoyar el desarrollo de esta práctica y también las instituciones que desean reafirmar y ampliar sus motivos de existencia.

La Bienal Internacional del Cartel se ha incorporado a un movimiento abierto a la cultura visual que permite exponer y contrastar diversos pensamientos con las propuestas de los diseñadores mexicanos.

El objetivo de la Bienal es consolidar una cultura del diseño entre empresarios, funcionarios gubernamentales, estudiantes, profesionales y al público en general. Las exposiciones que se presentan es posible encontrar formas de expresión y lenguajes visuales que se traducen en varias propuestas visuales.

La Bienal Internacional es un espacio para quienes han encontrado en su propia forma de aportar y de contribuir con la experiencia en la formación de nuevas generaciones de México y en el mundo.

Hoy día la Bienal Internacional de Cartel en México no sólo es un espacio de encuentro de propuestas, sino también una plataforma para que los diseñadores latinoamericanos presenten sus trabajos relacionado con el diseño gráfico” \* 2



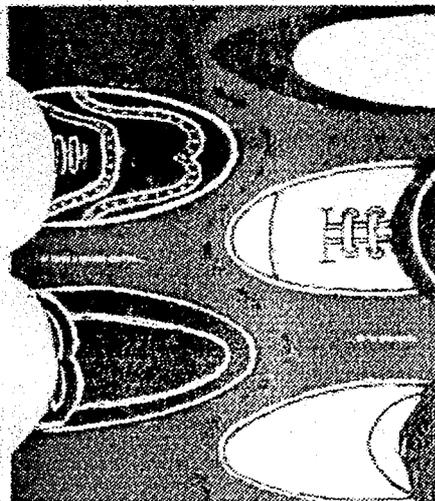
Día internacional de la mujer, Eric Olivares  
79x95cm.

#### PRIMERA BIENAL

“El cartel además de ser una de las manifestaciones más antiguas del diseño gráfico, es una forma de creación artística, un medio de difusión de la cultura y de promoción de acciones políticas y sociales, es un excelente medio didáctico para la formación en las artes gráficas.

La primera Bienal Internacional (1990) reúne el trabajo de artistas para ver la historia visual de las culturas tan diversas y plurales como las de los países participantes en el evento.

\*2 Cfr. México en el Tiempo No 32 año 1999  
La Bienal Internacional del Cartel en México Tex.  
Xavier Bermúdez. P. 50-55



El largo camino de la tolerancia, Fabricio Vanden Broeck, Ignacio Peón, 60x90cm.

El trabajo proveniente de cuarenta países nos hablan de lugares remotos y cercanos con sus colores, formas y tipografías, manejados con la habilidad y sensibilidad de sus autores.

Los cursos, talleres, conferencias y encuentros que se realizaron como elementos constitutivos y medulares de la Bienal, gracias al entusiasmo y tenacidad de los jóvenes organizadores, se convirtieron también en oportunidad para experimentar imágenes en la difusión de las actividades y los espectáculos que la ciudad patrocina.

Los carteles marcan el tiempo, dan el tono del gusto de la época y mantienen referencias directas a otros tiempos. Son parte de lo que hace a la ciudad de México tan rica y tan diversa de combinaciones de color." \* 3

## SEGUNDA BIENAL

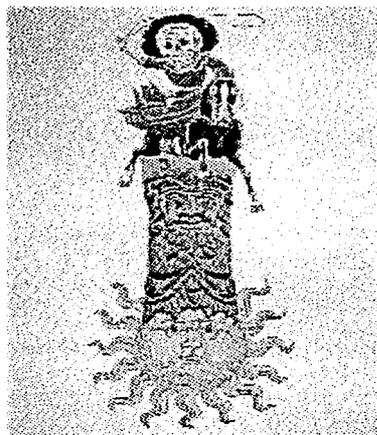
"La segunda Bienal Internacional del Cartel en México (1992) reunió lo más significativo e interesante de la producción de diseñadores consagrados y noveles de todo el mundo, sin limitarse a exponer exclusivamente las obras de los diseñadores participantes, sino ha iniciado un movimiento de integración entre los jóvenes diseñadores mexicanos.

Realizar una Bienal Internacional de Cartel llevarla a cabo en la ciudad de México comparte ideas y objetivos diversos, encaminados a contribuir al desarrollo de un lenguaje visual contemporáneo en nuestro país y en el resto del mundo. La bienal es un espacio de encuentro y opinión, que seguirá convocando el intercambio de experiencias de las culturas de todo el mundo.

El cartel continúa siendo un medio de opinión del que se vale el diseño gráfico para expresar sus ideas para integrar lo estético con una manera directa de comunicar.

Cultivar nuestra sensibilidad, saber mirar conocer los recursos propios, proponer nuevas formas de educación visual que vinculen las posibilidades de recrear arte y con el afán de aumentar su presencia en calles y avenidas a esta tradición gráfica centenaria del cartel.

En la segunda Bienal se realizó una serie de carteles con la temática de América 500 años, conmemorando los 500 años del encuentro de América.



América hoy, 500 años después, Bienal Internacional de Cartel en México, Felipe Covarrubias, 1992, Serigrafía, 60x90 cm.



América, Vicente Sarracoret, 1992, serigrafía  
90x60cm.

América 500 años después muestra 40 carteles elaborados por diseñadores de 20 países, en el cual nos muestran sus reflexiones y el sentido que tiene el encuentro de dos culturas." \* 4

## TERCERA BIENAL

"La tercera bienal (1994) ha servido como espacio creativo, de reflexión e intercambio, estos son los propósitos y objetivos que tiene el encuentro de los diseñadores.

La bienal constituye un importante y amplio foro para las propuestas de los creadores cuyo trabajo configura el panorama del diseño gráfico en el mundo.

El cartel constituye un lenguaje universal, las imágenes son significativas para lograr una síntesis de sorprendente claridad y elocuencia, cuyo poder de penetración puede ponerse al servicio de toda clase de mensajes, la tradición en el diseño gráfico que cuenta nuestro país hace de este evento dedicado a él un acontecimiento de gran relevancia, que constituye a la difusión de expresiones de la más alta calidad y permite constatar la entusiasta acogida que esta convocatoria ha tenido entre los artistas del diseño de más de cuarenta naciones representadas en la bienal.

La gráfica es el arte de la comunicación visual. Símbolo síntesis y simbolismo comparten la estrategia del resultado final. El símbolo representa el elemento cultural del significado tradicional y constituye el factor tiempo que se plasma en un momento determinado, la síntesis representa el

\* 3 Primera Bienal Internacional del Cartel en México. Trama Visual. 1990  
\* 4 Segunda Bienal Internacional del Cartel en México. Trama Visual. 1992  
\* 5 Tercera Bienal Internacional del Cartel en México. Trama Visual. 1994

proceso emotivo intelectual que reúne a una imagen determinada, el simbolismo exalta la instancia del brote creativo, estableciendo la asociación idónea que hace una combinación." \* 5

## CUARTA BIENAL

"Las bienales de carteles son espacios de reflexión sobre las diversas actividades humanas, la bienal recorre dos años de propuestas creativas plasmadas en el cartel que permite a los participantes de estos eventos aprender de otras culturas.



Tu firma tu voz. Victor Hugo Garrido 60x90cm.

México cuenta con una de las más prestigiadas de las bienales de cartel la cual ha contado con la participación de importantes culturas y con grandes diseñadores del mundo, para los diseñadores mexicanos la Bienal Internacional tiene como objetivo mantener un diálogo gráfico con otros diseñadores de diversos países, también ofrece a las nuevas generaciones la vinculación con el diseño internacional.

La cuarta Bienal Internacional resulta una aportación de los diseñadores gráficos participantes a la cultura visual contemporánea, lo cual habilita su continuidad y desarrollo.

El diseñador debe establecer un compromiso personal con su trabajo, nuestro menaje impacta el medio en el que nos desenvolvemos, juega un papel importante en las mentes de la gente a quien se dirigen, muchas miradas se posan en lo que producimos, lo juzgan, lo aceptan o lo rechazan.

Es en este punto donde debemos adoptar una actitud humilde y comprometida como profesionales y empeñarnos en un trabajo personal constante en un aprendizaje con todo lo que nos rodea, para realizar un cartel." \* 6



La mujeres pensamos, Eduardo Téllez 70x100cm.

## QUINTA BIENAL

"Existen grandes diferencias de materiales en las condiciones en que trabajamos los creadores de distintas latitudes del mundo, también lo es que existen coincidencias importantes en nuestro pensamiento creativo.

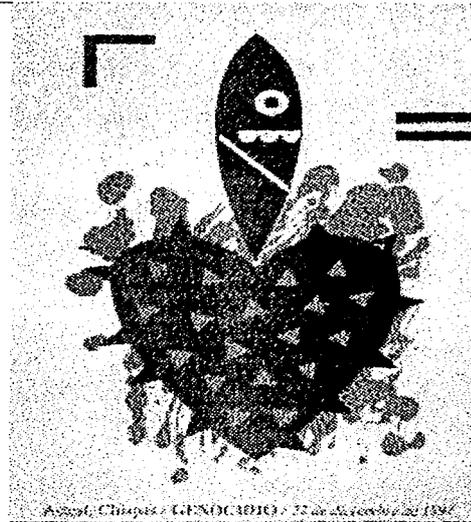
Estas coincidencias es común, son las que nos han permitido la apertura de espacios de encuentro e intercambio de ideas como en la quinta bienal internacional del cartel en México.

El espacio que tiene la bienal tiene como intereses políticos, comerciales, sociales y culturales, es a la vez un movimiento abierto a la cultura visual, que permite exponer y contrastar diversos pensamientos con las propuestas de los diseñadores mexicanos.

Es una iniciativa de un espacio de encuentro de propuestas del mundo entero, sino también una plataforma para que los diseñadores mexicanos presenten sus iniciativas en el campo del diseño gráfico.

Al hacer una reflexión a cerca de los diseñadores que hacen un trabajo inteligente, he descubierto que quienes han tenido la forma de diseñar un cartel siempre buscan el lenguaje se la síntesis. Hacer un cartel no es cualquier cosa, pues se trata de un mensaje visual instantáneo que sólo consistencia y oficio resulta algunas veces. " \* 7

Genocidio, Arnulfo Aquino, 1997.



\* 6 Cuarta Bienal Internacional del Cartel en México. Trama Visual 1996

\* 7 Quinta Bienal Internacional del Cartel en México. Trama Visual 1998

## 4.2 CARTEL EN LA ACTUALIDAD

El cartel es un medio de expresión que ha evolucionado con la sociedad y la cultura, por su formación de comunicación temporal y su uso ornamental puede ser considerado como un documento en donde quedan plasmados la historia y el desarrollo de la sociedad que lo gestó.

Con el desarrollo de medios de comunicación video, televisión, cine, radio, internet la función del cartel ha cambiado y pareciera destinado a desaparecer, sin embargo el cartel continúa experimentando cambios e introduciéndose en los museos, galerías, en la calle, en el metro, en los espacios disponibles para la, de autobuses afianzando sé de diversas maneras a su permanencia y mantenimiento un papel destacado en la comunicación gráfica contemporáneo.



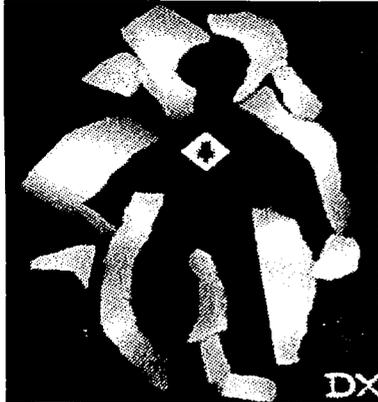
La agonía del difunto, Ruth Ramirez 70x95cm.

“El cartel ha recobrado un mayor auge con la publicidad que se realiza en las paradas de autobuses y en los propios autobuses y en algunas marquesinas para anunciar algunas películas exhibidas en los cines, por no tener espacios suficientes para colocar los carteles, las paradas de los camiones, los quioscos, puestos de periódicos sirven como espacio para colocar carteles y a la vez como espacios de publicidad.

En México se ha registrado una serie de acontecimientos en lo económico, político y cultural que ha influido que el diseño gráfico y particularmente en el diseño del cartel, y con el desarrollo de las computadoras la globalización de los mercados que demandan la promoción de los productos, la gran cantidad de eventos culturales y particularmente de arte y diseño la proliferación de publicaciones, la diversidad de jóvenes diseñadores egresados de las escuelas profesionales que se incorpora el campo de trabajo, así como el desarrollo de grupos de cartelistas que se reúnen a realizar producciones con temas específicos.

Algunos carteles tienen estética es decir son bonitos los carteles de este género son en su mayoría no están exentos de valoración por consiguiente cabe al diseñador contemplar el carácter estético del medio, aunque no siempre un cartel se da con características que podríamos llamar dentro de las categorías estéticas como bello. Algunas veces por el dramatismo o su forma de representación no provoca el goce en ese concepto de la belleza.

El diseño gráfico atraviesa por una gestación y una búsqueda que se logra en el diálogo entre distintas generaciones de diseñadores, planteando proyectos y eventos donde coincidan y confronten sus ideas.



Premio Carlos Lozano, Premio avalado por ICOGRADA, otorgado a Alejandro Magallanes Sexta Bienal Internacional.

Mediante el proceso de reflexión del diseñador y del trabajo colectivo se realiza el cartel con un sentido experimental y que sirva de propuesta futura para preservar y conservar lo artístico.

La generación de diseñadores nacidos en los años sesentas ha adquirido una madurez profesional que no puede ser ubicada como un grupo homogéneo (como lo dice Leonel Sagahón) sino como una generación de nuevos diseñadores mexicanos, con la búsqueda de un lenguaje con un estética diferente, y con una preocupación por poner al día la manera en que se pueden abordar los temas de interés nacional.

Los jóvenes retoman mucho de lo que se ha hecho antes, también plantean rupturas tecnológicas y estéticas, se vive una época donde los procesos se han acelerado y es necesario hacer un ajuste con la tradición y con lo contemporáneo.

Las nuevas generaciones de diseñadores se encuentran en la búsqueda de su propio lenguaje visual, en su constante trabajo en el análisis de la labor y en la promoción y difusión de su trabajo." \* 8

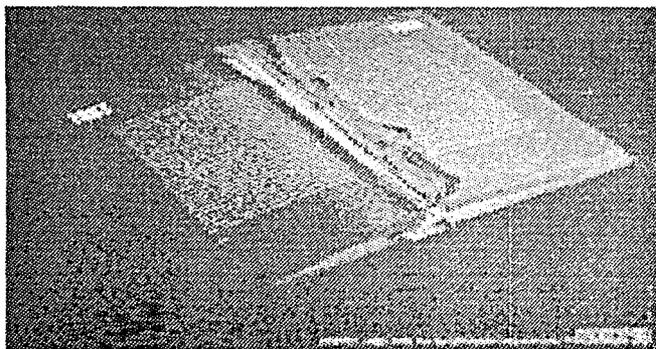


\* 8 Cfr. México en el Tiempo No 32 1999 No todos los Carteles son Bonitos Diseñadores menores de 35.

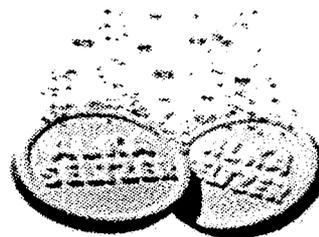


Medio ambiente, Javier Perez, Marco Perez  
1er Lugar categoría cartel inédito, Los derechos  
de la infancia. Sexta Bienal Internacional.

México 1968-1998 Eduardo Barrera  
3er Lugar categoría político-social  
Sexta Bienal Internacional.



**Bronco.**



**Límite.**

Bronco-Límite Agencia BBDO, Premio EUMEX  
Sexta Bienal Internacional.



# ANÁLISIS DE CARTELES

---

## ANÁLISIS DEL CARTEL

El desarrollo del cartel en México se ha gestado de acuerdo con algunos movimientos político, culturales y sociales, algunos carteles se van desarrollando de acuerdo al momento histórico, por eso no se puede tener una línea base para el análisis de todos los carteles, cada cartel se analizará de acuerdo con los siguientes parámetros con los siguientes pasos.

**1.- Técnica de representación:**

Realización del cartel de alguna la técnica, ya sea pictórica, gráficas, fotográficas, tipográficas etc..

**2.- Contenido temático:**

Descripción general de la composición del cartel.

**3.- Estudio semiótico:**

Análisis de los códigos y la gramática de la imagen.

**4.- Tipo de discurso:**

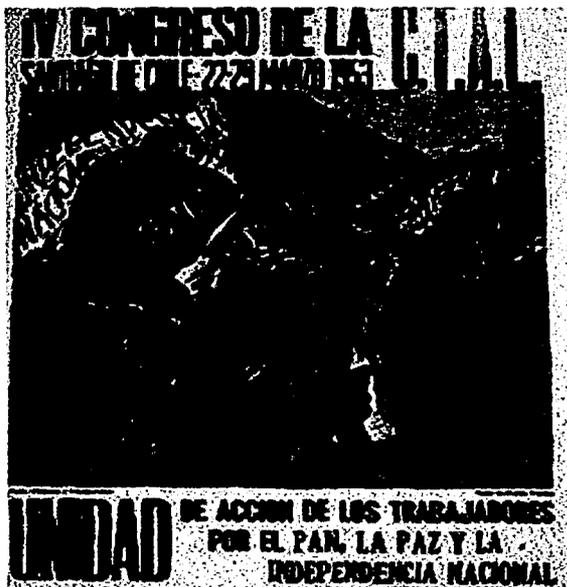
Sistema visual de comunicación a que sector va dirigido el mensaje de cada cartel.

**5.- Estudio de la retórica:**

Análisis de las figuras retóricas y funciones de la comunicación.

**6.- Percepción subjetiva:**

Análisis del cartel en su totalidad.



Congreso de la Confederación  
Pablo O'higgins  
Litografía a color

### 1.- Técnica de representación.

Es una ilustración realizada en la técnica de litografía a color.

### 2.- Contenido temático.

Es un cartel realizado para el cuarto congreso de la C.T.A.L ( Confederación de Trabajadores de América Latina).

En la parte central abarca casi todo el formato la imagen del grabado, en la parte superior e inferior del cartel se dejan dos espacios para la tipografía.

### 3.- Estudio semiótico.

En la composición del cartel tiene el código morfológico tiene elemento primordial, las expresiones de los personaje están muy acentuadas. El color rojo y negro le dan un tremendo dramatismo al cartel, sus luces son muy contrastantes, hay pocos grises, la tipografía contiene cambios de tamaño y tipo para darle una lectura ordenada y jerárquica.

### 4.- Tipo de discurso.

Se maneja el discurso propagandista su mensaje es para establecer una invitación al sector trabajador para apoyar al sindicato.

### 5.- Estudio de la retórica.

Se utiliza de la impricación, la frase de Unidad de acción de los trabajadores por el pan, la paz y la independencia nacional junto con la imagen nos connota que el pueblo trabajador tiene en sus manos la libertad y el dominio sobre el gobierno unidos bajo el domino de un sincato.

### 6.- Percepción subjetiva.

Es un cartel fácil de entender, el contenido nos dice que es para la unificación y el apoyo de un sindicato de trabajadores.



El hombre en la sociedad nazi  
Pablo O' Higgins  
litografía a color

#### 1.- Técnica de representación.

Es una ilustración realizada en la técnica del grabado en litografía a color.

#### 2.- Contenido temático.

Es un cartel realizado para 7ª conferencia, El hombre en la Sociedad Nazi. El cartel está compuesto de dos elementos que el la tipografía y la imagen que está en la parte inferior derecha, en la parte de lado izquierdo se coloca la tipografía para darle un balance visual al cartel.

#### 3.- Estudio semiótico.

El cartel tiene predominante el código morfológico, el hombre está atado a una ideología a un símbolo, la tipografía es diferente puntaje y tipo para dar una lectura ordenada, el color rojo de la tipografía le da un balance visual al cartel.

Es una imagen nos da a entender que el ser humano está atado a una ideología, y que hoy día todavía nos afecta la forma de pensar de los nazis.

#### 4.- Tipo de discurso.

El tipo de discurso es cultural y educativo.

En su mensaje que hace una invitación a una conferencia relacionada al nazismo.

#### 5.- Estudio retórico.

Se trabaja con la retórica de la información, nos anuncia una conferencia sobre el hombre en la sociedad nazi.

#### 6.- Percepción subjetiva.

El cartel nos habla sobre el nazismo, sus actos y consecuencias de la ideología de varios hombres, es un cartel informativo que invita a una conferencia.



La posesión  
 Director, Julio Bracho 1949  
 Cartel anónimo  
 offset

### 1.- Técnica de representación.

Es un fotomontage de varias fotografías relacionadas a la trama de la película.

### 2.- Contenido temático.

Es una composición de varias fotografías, la información fotográfica nos habla de la temática de la película, que es la pasión y lucha por un amor.

La imagen es la característica principal, el texto principal se coloca en la parte superior derecha, la imagen principal de los actores se coloca en la parte inferior izquierda por tener una carga visual, los textos secundarios se colocan en la parte inferior derecho con una tipografía más pequeña.

### 3.- Estudio semiótico.

El cartel cinematográfico tiene la temática de darle importancia a la imagen, teniendo mayor peso el código fotográfico. La imagen nos da una introducción a la trama de la película, y nos invita a ver a nuestro personaje favorito, la tipografía se maneja por jerarquías tipográfica y de puntaje, en la parte superior derecho se coloca el título de la película y las actuaciones principales de los actores, en la parte inferior derecha se coloca director y productora de la realización de la película.

### 4.- Tipo de discurso.

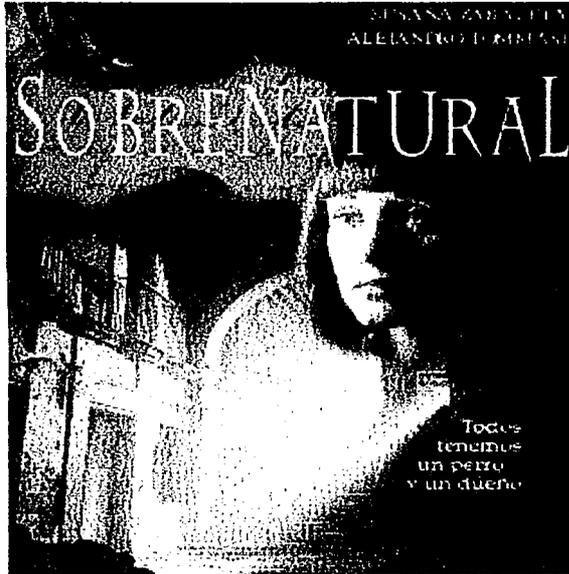
El cartel es publicitario, nos incita a asistir a una sala de cine para ver a nuestro actor favorito.

### 5.- Estudio retórico.

Las imágenes nos seduce y nos persuade para ver la película, llena de romanticismo con una trama de pasión y lucha del bien y del mal. El recurso que se utiliza es el de comparación la imagen nos reafirma el título de la película "La posesión".

### 6.- Percepción visual.

El cartel está dirigido para las personas amantes de los melodramas con grandes actuaciones de los artistas de moda, la fotografías están bien definidas y llaman la atención para ver la película.



Sobre natural  
Fotografía José Luis Trueno  
Televisine 1996  
offset

### 1.- Técnica de representación.

El cartel está realizado digitalmente, se fotomontaron varias imágenes para darle el efecto de misterio.

### 2.- Contenido temático.

Son varias imágenes superpuestas, en la parte superior izquierda se encuentra el rostro de un demonio, en la parte central de lado derecho se encuentra la fotografía de la protagonista de la historia, a lado de la imagen del personaje sale un destello de luz que sale de un túnel, la tipografía es de varias fuentes y puntajes, en la parte superior derecho se encuentran los nombres de los personajes en el tercer cuadrante en la parte superior se encuentra el título de la película en altas, en la parte inferior derecho se colocan una frase referida a la película, en la parte inferior se colocan los créditos de la película.

### 3.- Estudio semiótico.

Las imágenes que se encuentran en el cartel nos dan una evocación de misterio y de terror, el código que se utiliza es el morfológico por la disposición de elementos que nos llevan a seguir un movimiento en el campo visual, la imagen del rostro nos lleva la mirada hacia el título de la película, también se maneja el código fotográfico por las imágenes manipuladas.

### 4.- Tipo de discurso.

El tipo de discurso que se maneja es el publicitario, por que promueve asistir al cine para ver la película, las imágenes nos dan la referencia de que la película se refiere a la vida de ultratumba.

### 5.- Estudio retórico.

La forma retórica que se maneja en el cartel es la de persuasión, nos invita a ver la película por el misterio que nos invocan las imágenes, se maneja la forma de comparación visual, el título de la película "Sobrenatural" está reforzada por la imagen del rostro que esta llena de misterio.

### 6.- Percepción visual.

El cartel cumple con su contenido que es invitar al público para ver la película, tiene una buena introducción manejada con las imágenes para para intuir la trama central de la película.



Torneo de gallos  
Bruno López  
serigrafía

### 1.- Técnica de representación.

El cartel está realizado en serigrafía.

### 2.- Contenido temático.

Es un cartel popular, promueve un torneo de gallos y las festividades del pueblo, el cartel está impreso en serigrafía a dos tintas negro y rojo, los colores dan un análisis y un contraste visual, en la parte central se encuentran dos imágenes sintetizadas de unos gallos peleando peleándose, se maneja un tipo y varios puntajes para darle importancia gráfica al lugar nombre, día del evento, en la parte superior se coloca una placa de color negro con tipografía con el fondo del papel, en la parte inferior nos indica el evento y los días que se llevaron a cabo las festividades.

### 3.- Estudio semiótico.

El cartel va dirigido al público en general especialmente a la gente que vive en provincia, las imágenes están trabajadas para darle una síntesis de las imágenes de los animales, se maneja el código cromatico, se utilizan dos colores predominando visualmente el color rojo, el color negro le da un valor a la imagen, también se maneja el código morfológico por la utilización de las placas onduladas.

### 4.- Tipo de discurso.

En el cartel se maneja el discurso ornamental, por las placas y puntos para darle un toque de festividad y elegancia al evento.

### 5.- Estudio retórico.

Se maneja la retórica de lo lúdico por tener el cartel una tendencia contemplativa y por tener estética.

### 6.- Percepción visual.

El cartel no evoca a un concurso a un torneo de exhibición de la pelea de gallos, los gallos peleando no indica la agresividad de la lucha entre dos animales, los colores no son llamativos para referirse a una festividad popular, el cartel no me motiva para asistir a una fiesta popular y para ver las tradiciones de la región.



Rigo Tovar  
Cartel anónimo  
offset

### 1.- Técnica de representación.

Es una imagen realizada en offset a tres tintas utilizando la técnica del barrido o degradado.

### 2.- Contenido temático.

Es un cartel musical, de Rigo Tovar en la parte superior se encuentra la imagen de perfil de Rogo Tovar, en un rectángulo con unas flecas de estrellas, se utiliza varios tipos de letras y puntajes para resaltar el nombre del cantante, en la parte central se encuentra el nombre del cantante y abajo en nombre de la banda, en la parte inferior se informa el día, hora y lugar del evento.

### 3.- Estudio semiótico.

Se utiliza el código cromático, tipográfico y morfológico, se utilizan tres colores rojo negro y azul manejándose un degradado dándole un efecto de luz con el color azul, se colocan unas flecas en forma de estrellas para resaltar la grandeza del cantante, la palabra Rigo da un balance con la imagen.

### 4.- Tipo de discurso.

El tipo de Discurso que se utiliza es ornamental por las flecas que centran a la imagen, también se maneja el discurso publicitario, se promueve un evento popular.

### 5.- Estudio retórico.

Se maneja el recurso del convencimiento para asistir a un evento y ver al artista preferido.

### 6.- Percepción visual.

Es un cartel que invita al público para asistir a un evento popular, el nombre de Rigo a segura un éxito en el concierto.



El rodeo  
Cartel anónimo  
offset

### 1.- Técnica de representación.

La técnica utilizada es una fotografía de grupos musicales y se imprime en offset.

### 2.- Contenido temático.

Es un cartel popular, anuncia un evento musical de carácter grupero, en cartel se manejan dos fotografías de los gruperos que se presentara, la tipografía compite en tamaño, en color y forma, el patrocinador del evento tiene mayor importancia tipográfica, el nombre del grupo principal que se presenta tiene mayor importancia, los colores del cartel son llamativos y brillantes. En la parte superior se encuentra el nombre del patrocinador, abajo se encuentra el lugar y la fecha del evento, en la parte central se coloca la imagen y nombre de la banda principal que toca en la parte inferior del lado izquierdo se coloca la imagen, del lado derecho se encuentra el nombre de la segunda banda que toca.

### 3.- Estudio semiótico.

Se manejan los códigos cromático, tipográfico, morfológicos y fotográfico, el color juega un papel importante, los colores suelen ser llamativos, brillantes y especiales para captar la atención del receptor, la tipografía se maneja según la jerarquización que se le da al evento y a los grupos que tocaran, las plecas en forma de estrella resaltan para darle una emotividad de fiesta y de alegría, las fotografías reafirma la agrupación de la banda.

### 4.- Tipo de discurso.

Se utilizan los discursos publicitario y ornamental, promueve un evento popular que es en general un producto u organización de consumo masivo, se utilizan una pleca al rededor del cartel para darle mayor énfasis, se podría decir que las plecas eran de un carácter decorativo pero es un elemento gráfico.

### 5.- Estudio retórico.

Se maneja el recurso de convencimiento para las personas que les interesa la música grupera, presentando a las bandas de moda, también se utiliza el recurso de comparación, que afirma el nombre de las bandas con las imágenes de los integrantes de las bandas.

### 6.- Percepción visual.

Es un cartel que a migusto cumple el carácter informativo para anunciar un evento específico, el cartel es muy llamativo uno se detiene a observarlo para ver el día y hora que tocaran las bandas, el mensaje que transmite va dirigido a las personas que les gusta el baile y ese género de música.



Lucha libre  
Cartel anónimo  
offset

### 1.- Técnica de representación.

Técnica de representación grabado a dos tintas realizada en barrido o degradado.

### 2.- Contenido temático.

Es un cartel de lucha libre realizado a dos tintas rojo y negro con un degradado, en la parte derecha se encuentra el color rojo tomando un tercio del ancho del cartel, el cartel está dividido en tres partes, en la parte superior se encuentra el nombre de la arena día y hora del evento del lado derecho está la imagen de un luchador, en la parte central se encuentra anunciada la lucha titular destacando el tamaño de la tipografía, en la parte inferior se colocan las luchas secundarias que se presentaran ese día, el cartel es de carácter tipográfico destacando con jerarquía de tipo y puntaje el evento especial del día.

### 3.- Estudio semiótico.

En el cartel de lucha libre y box se manejan principalmente el código tipográfico.

La tipografía se maneja por jerarquía visual, la lucha principal tiene una marquesina pesada visualmente de las siguientes luchas donde los nombres sólo son reforzados con plecas, a medida que la vista baja los mensajes van perdiendo poder visual de las primeras luchas.

### 4.- Tipo de discurso.

Discurso publicitario, promueve un evento luchístico.

### 5.- Estudio retórico.

Se utiliza el recurso retórico de la tipografía el signo de texto o tipográfico se maneja se o se ofrece visualmente bajo la forma de los mismos signos.

### 6.- Percepción visual.

La función del cartel es informar al espectador para asistir a la función de lucha libre, esta dirigido a las personas fanáticas de las luchas, el cartel se puede colocar en bardas, fachadas postes etc...



Cartel taurino  
Plaza de toros Merida, Yucatán  
Cartel anónimo  
offset

### 1.- Técnica de representación.

Está realizado con la técnica del fotomontaje e impreso en offset.

### 2.- Contenido temático.

Es un cartel taurino, en la parte superior se encuentra una imagen de un toro que da la apariencia de salir del callejón, en la parte central se encuentra un manejo de tipografía jerarquizando la plaza y las corridas que se realizarán, en la parte inferior se encuentran dos imágenes en la parte izquierda se encuentra una amazona y del lado derecho están dos toros pelandose entresi, en los costados se encuentran unas flecos de flores.

### 3.- Estudio semiótico.

El cartel está manejado con los códigos morfológico, el cartel se integra con imágenes, flecos y tipografía, la imagen del toro se muestra agresiva dando una connotación de salir a torear y dar lo mejor de sí, las flecos de flores, representan el triunfo del torero y le da al cartel una imagen de belleza de femineidad a la fiesta brava.

### 4.- Tipo de discurso.

Se utiliza el discurso plástico el cartel está manejado lúdicamente y estéticamente, promueve la belleza la estética y la fuerza que tiene la fiesta brava, las flores y la imagen de la amazona muestran la sensibilidad y la fragilidad que está presente al momento de torear.

### 5.- Estudio retórico.

La retórica que se trabaja en este cartel es la de la estética, el cartel está manejado para exaltar la clase y tradición que tiene la fiesta brava.

### 6.- Percepción visual.

El cartel cumple su función informativa y está dirigido para personas fanáticas de toros, el cartel tiene una gran estética visual, que se puede utilizar en forma decorativa.



Por las libertades democráticas  
Raúl Cabello y Ana María Iturbide  
Taller gráfico espiral 1998  
offset

### 1.- Técnica de representación.

El cartel está realizado con varias ilustraciones a tres tintas, se imprimió en offset.

### 2.- Contenido temático.

El cartel está compuesto con varias imágenes, se hace una transformación de una paloma has sintetizarla, que dando el logotipo de la paloma de las olimpiadas del 68, el cartel está dividido en tres partes las dos primeras partes se encuentran las imágenes de las palomas, en la inferior se coloca la frases que dan pie a la temática del cartel.

### 3.- Estudio semiótico.

Se utiliza el código morfológico, se utilizan ilustraciones en formas de viñetas (círculos), cada imagen representan las diferentes represiones que se puede dar contra la libertad. La paloma sintetizada nos da una connotación que vuela hacia la libertad que se puede dar a entender es que en estos momentos no hay tanta represión. El código cromático es representado con un acento visual, que es el color rojo para captar al espectador y tener una reflexión sobre lo ocurrido durante el movimiento del 68.

### 4.- Tipo de discurso.

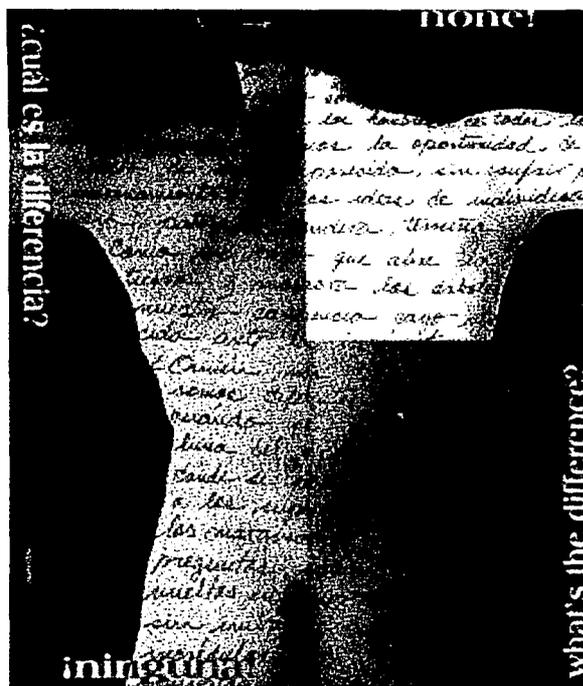
El cartel es de tipo propagandístico, las imágenes se manifiestan contra la represión de la libertad de expresión que es censurada.

### 5.- Estudio retórico.

Se manejan los recursos retóricos de la metonimia donde la paloma representa la paz, la retórica de la conmemoración, se recuerda lo sucedido en el movimiento estudiantil del 68, también se podría manejar el recurso de la comparación, donde las imágenes de las palomas reafirma el texto de la represión.

### 6.- Percepción visual.

Al observar el cartel nos entra una nostalgia por lo ocurrido en 1968, cada imagen representan las diferentes formas que hay para reprimir a las personas, el colorido le da un balance visual y que no resulte tan agresivo para la denuncia.



¿Cuál es la diferencia?  
Luis Enrique Batancurt  
offset

### 1.- Técnica de representación.

La técnica que se utiliza es una fotografía de un dorso está impresa en offset.

### 2.- Contenido temático.

En el cartel se presenta una fotografía de un dorso de un hombre de espalda, en la espalda están un texto, el fondo del cartel es de color negro, el cartel está dividido en cuadrantes cada cuadrante está de diferentes colores, en cada costado de los cuadrantes se encuentra se encuentra una frase, la tema central del cartel es no ser racistas y que todos estamos complementados.

### 3.- Estudio semiótico.

Se utiliza el código morfológico, la imagen nos da la representación de que no hay ninguna diferencia entre las razas que todos somos iguales, los colores representan cada raza (oriental, mulatos, blancos y negros) que están mezcladas entre si para crear una nueva raza.

### 4.- Tipo de discurso.

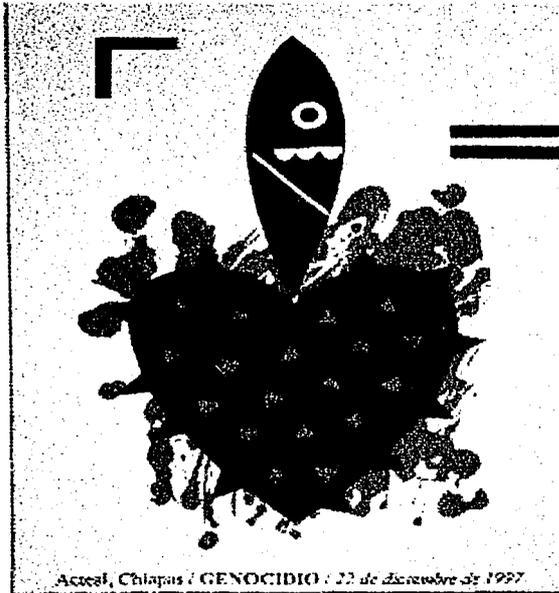
Se maneja el discurso educativo con la en enseñanza no formal, el cartel nos educa para no ser racistas y tener tolerancia con nuestros semejantes, y nos hace una pregunta para poder analizar sobre el tema ¿Cuál es la diferencia?

### 5.- Estudio retórico.

La retórica que se utiliza es la de formación, la temática del cartel nos hace tener comprensión, conciencia y tolerancia con las personas que nos rodean y sobre todo trasmite que todas las razas o personas estamos unidas y somos una misma raza humana.

### 6.- Percepción visual.

El cartel es estético y tiene un manejo muy claro sobre las diferentes razas, es un cartel que deja pensando que tanta tolerancia hay con las personas y ¿Cuál es la diferencia? que hay en cada persona y si estamos preparados para compartir con nuestros semejantes.



Genocidio  
Amulfo Aquino  
offset

### 1.- Técnica de representación.

El cartel es una imagen realizada en serigrafía a dos tintas (rojo y negro).

### 2.- Contenido temático.

El cartel representa un corazón lleno de espinas la mancha roja nos evoca la sangre de la matanza ocurrida en Acteal Chiapas.

La imagen abarca casi todo el formato del cartel, las formas geométricas le dan un sentido tradicional, en la parte inferior nos recuerda lo sucedido en Acteal.

### 3.- Estudio semiótico.

Se utiliza el código morfológico y cromático, la imagen que se representa es un corazón ensangrentado, manchado destruido por personas que no tienen tolerancia hacia los de más los triángulos representados en el corazón se puedan interpretar como las heridas traspasadas o como las personas tendidas, el manejo del color rojo denota agresividad violencia sangre, el color negro le da un contraste a la imagen, que tal vez pueda denotar el luto y la tristeza por los sucesos.

### 4.- Tipo de discurso.

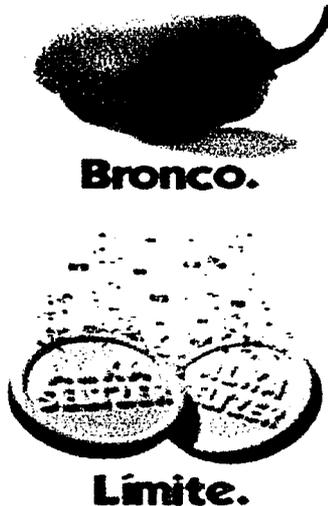
Se utiliza en discurso propagandista, denuncia la matanza que se llevo a cabo en el pueblo de Acteal Chiapas, la matanza tuvo un contenido político e ideológico.

### 5.- Estudio retórico.

Se maneja el recurso retórico de conmemoración, hace una remembranza de los acontecimientos en Acteal, se utiliza el recurso de la hipérbole está presente en el tamaño de la imagen que abarca casi todo el formato del cartel, se podría manejar también el recurso de la ludica o es estética, la imagen es muy agradable visualmente no representa agresividad, el manejo de los colores tienen un balance y no predomina el rojo que es el más llamativo.

### 6.- Percepción visual.

El cartel es estético, las imágenes no son agresivas la composición de los signos me remonta a la cultura prehispánica que es el símbolo de la muerte el sacrificio, el cartel es dirigido para un público específico que sepa leer los códigos y formas para entender lo que quiere transmitir la imagen por sí sola.



Premio a la agencia de publicidad  
BDO México sexta bienal Internacional  
offset

### 1.- Técnica de representación.

El cartel es realizado en fotografía e impreso en offset

### 2.- Contenido temático.

Es un cartel publicista, promueve unas pastillas efervescentes alka celtzer, que alivia la asides y el malestar en el estomago,

### 3.- Estudio semiótico.

Se utiliza el código fotográfico y tipográfico, las imágenes se reafirman con la tipografía teniendo una connotación de lo que es malo y es buenos en tu cuerpo.

### 4.- Tipo de discurso.

Se utiliza el discurso publicitario, promueve un medicamento para aliviar cual quier mal.

### 5.- Estudio retórico.

Se utiliza la retórica de la seducción, de la persuasión, invita al consumo del producto, también se maneja la comparación visual, la imagen del chile morrón la define como agresivo, fuerte y bronco que afecta la capa del estomago ocasionando malestares, la imagen de las pastillas efervescentes nos connota como la saltación, el alivio y el límite de nuestra salvación, también hacen una comparación con dos grupos musicales que son límite y bronco.

### 6.- Percepción visual.

La publicidad de la pastilla efervescente alka celtzer se me hace muy interesante ya que contrapone algunas frases e imágenes de lo que es bueno o lo malo para nuestra salud.

## CONCLUSIÓN

La preocupación principal por realizar la investigación, es aporta una base guía para que el diseñador, tenga de donde sacar información específica sobre el origen del diseño gráfico específicamente sobre el origen del cartel Mexicano.

El desarrollo del cartel en México se fué originando a la par con los movimientos sociales políticos y culturales que se fueron dando en el país, los primeros carteles que se desarrollaron fueron en la técnica de litografía y xilografía, estas técnicas de impresión era muy barata y práctica, los primeros carteles que se realizaron eran hojas volantes, con imágenes realizadas en grabado, las hojas volantes se utilizaban como cartel.

La gráfica juega un papel importante en desarrollo del cartel en México ya que maneja un contenido social y político denunciando los acontecimientos políticos ocurridos en nuestro país.

En México, por la situación de la Revolución, casi todas las tendencias artísticas eran importantes, los panfletos y volantes servían como anuncios del teatro y la ópera; el grabado permitió la salida de la propaganda alusiva a eventos populares como las corridas de toros, aniversarios nacionales y otras costumbres propia de la Capital.

Algunos grabadores trabajaron en pequeños panfletos que casi siempre incluían texto, los repartían mano a mano y a veces fijándolos en las paredes siendo estos los primeros ejemplos de lo que mas se ha acercado a los primeros carteles en México.

Uno de los principales grabadores fué José Guadalupe Posada quien trabajo como grabador en el periódico "El hijo del Ahuizote" criticando y satirizando al dictador y al limosnero, en su producción refleja un gran dominio y plasticidad en la técnica del grabado, casi toda su obra tiene un carácter moralizador, contiene un mensaje directo a través de la caricatura. La gráfica de Posada adquiere un matiz en el cual se plantea su difusión a las masas y en ella se integra un punto de vista del autor sobre el acontecimiento, estas características permitirán el nacimiento del cartel como tal en los años cincuentas.

Poco a poco los muros y las paredes se volvieron esenciales para que los comerciantes anunciaran todo tipo de productos con pequeñas propagandas, los promotores teatrales y el cine preferían las paredes a los gritones que iban de calle en calle anunciando los espectáculos.

El Taller de la Gráfica Popular realiza los primeros carteles que se dieron a conocer en el país, en los carteles predominan las imágenes casi no utilizan la tipografía a medida que van realizando carteles para denunciar el movimiento nazi los carteles se van manejando con una nueva composición tipográfica y fotográficamente.

El cartel ha evolucionado con nuevas técnicas artísticas que se fueron gestando con las nuevas corrientes que se desarrollaron en el resto del mundo. Con la llegada de nuevos diseñadores Españoles a México el cartel mexicano toma nuevos rumbos, los españoles Joseph, Juanino Renau y José Spert, introdujeron una nueva técnica que es el fotomontaje, esta técnica fué utilizada en los carteles principalmente en los carteles cinematográficos.

En los años treinta es cuando el cartel se define como medio público y artístico en nuestro país. Con el florecimiento del cine nacional en la llamada "Época de oro" el cartel juega un papel muy importante, ya no es sólo un medio de promoción también adquiere sus propias características, algunos artistas se dedican a realizar carteles para el cine nacional.

La industria del cine abre las puertas para que el cartel tenga un desarrollo importante.

Los artistas se fueron dando cuenta sobre el alcance que tenía el cartel por tener un mensaje que llega rápidamente a la gente y su producción es relativamente barata y su distribución se facilita en las ciudades.

El cartel se enriquece con nuevas técnicas provenientes de Europa pero poco se filtraron en el trabajo del TGP, Joseph Renau había sido director de Bellas Artes en España, la gran mayoría de sus carteles son de temas políticos, su importancia radica en trabajar una nueva técnica que fué el fotomontaje, abriendo una época en México y la gran mayoría de los carteles son realizados con esta técnica.

Los españoles Miguel Prieto, Vicente Rojo entre otros realizaron varias técnicas nuevas que se implementaron en el diseño mexicano, Vicente Rojo en uno de los diseñadores que evolucionó el contenido gráfico del diseño que se realizaba en los años cincuenta.

En la imprenta Madero se realizaron varios trabajos con diferentes técnicas y estilos, como son diferentes grabados, viñetas, marcos, orlas, plecas y elementos tipográficos, estas nuevas técnicas dieron un nuevo rumbo al diseño gráfico mexicano.

En el 1968 con el movimiento estudiantil se creó una nueva gráfica protestando los sucesos de violación de los derechos humanos, los creadores de la gráfica estudiantil, retoman la temática y la técnica del Taller de la Gráfica Popular, no crean una gráfica solo retoman de la gráfica de denuncia.

---

La gráfica del movimiento estudiantil estaba cargada con un gran contenido temático pro-izquierda, la importancia de la gráfica radica en un carácter testimonial, la gráfica del movimiento tiene una gran influencia del Talle de la Gráfica Popular.

El cartel en México ha tenido un gran desarrollo de técnica y estilo, el cartel se ha ido desarrollando a la par con las corrientes artísticas, en los últimos años el cartel no ha tenido ninguna innovación en cuanto al aspecto artístico, pero se ha desarrollado con las nuevas tecnologías

El diseño gráfico ha tenido un gran desarrollo en los últimos años por la nueva tecnología que se han implementado, con la utilización de las computadoras y las nuevas impresiones que sacan cada día, realizando nuevos efectos visuales para justificar la información que se quiere dar en el cartel.

El cartel en la actualidad ha recobrado un mayor auge con la publicidad en las paradas de los camiones y las marquesinas de los cines, por no tener espacios suficientes para colocar los carteles.

Los carteles realizados actualmente han tomado las técnicas de impresión y de ilustración que se han desarrollado anteriormente siguen las bases y temáticas que se han gestado con anterioridad, por ejemplo los carteles cinematográficos se realizan con varias fotografías montadas entre sí utilizando el fotomontaje, lo único que ha cambiado es la manera de realizarlo con nuevas técnicas que cada día salen para mejorar y facilitar el trabajo.

El cartel Mexicano no ha cambiado la técnica de representación las bases del desarrollo del cartel siguen vigentes, lo que ha cambiado es la temática que lleva cada cartel, el cartel sigue su desarrollo con los movimientos que se van dando en la actualidad.

# BIBLIOGRAFÍA

Agrasánchez Rogelio, Curador  
*El Cartel de la Época de Oro del Cine Mexicano*  
(Posters Art from the Golden Age of Mexican Cinema)  
Archivo Filmico Agrasánchez,  
Instituto Mexicano de Cinematografía,  
Universidad de Guadalajara  
México 1981

*Cien Carteles Mexicanos*

México D.F.  
Ed. Trama Visual  
Año. 1991  
P. 109

Cimet Shojjet Esther

*Movimiento Muralista Mexicano*

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Libros de la Telaraña División de Ciencias y Artes para el Diseño  
Año. 1992  
P. 183

Cortes Juárez Erasmo

*El Grabado Contemporáneo*

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Ediciones Mexicanas Enciclopedia Mexicana del Arte  
Año. 1951  
P. 79

Curiel Martha Eugenia, Prawda Juan, Pescador José Ángel, Duran Leonel

*México 75 Años de Revolución Educación Cultura y Comunicación*

Tomo #1  
1° Edición  
México D.F.  
Ed. Fondo de Cultura Económica  
Año. 1988  
P. 382

*1° Biental Internacional del Cartel*

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Trama Visual  
Año. 1990

**2° Bienal Internacional del Cartel**

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Trama Visual  
Año. 1992

**3° Bienal Internacional del Cartel**

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Trama Visual  
Año. 1994

**4° Bienal Internacional del Cartel**

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Trama Visual  
Año. 1996

**5° Bienal Internacional del Cartel**

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Trama Visual  
Año. 1998

Felix Romandía Cristina y Larsor Guerra Jorge Compilación e  
Investigación

**El Cartel Cinematográfico Mexicano**

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Cineteca Nacional  
Año. 1987  
P. 250

Fernández Justino

**Arte Moderno y Contemporáneo en México**

4° Edición  
México D.F.  
Ed. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas  
Año. 1993  
P. 230

Juárez C. Martha Guadalupe

**Catálogo de los Grabadores**

1° Edición  
México D.F.  
Ed. Trilas  
Año.  
P. 203

**La Gráfica del 68: Homenaje al Movimiento Estudiantil**

Recopilación Texto y diseño Grupo Mira.

2° Edición

México D.F.

Ed. Zurda, Claves Latinoamericanas

Año. 1988

P. 119

Medina Cuauhtémoc Curador de Arte Museo Carrillo Gil

**Diseño Antes del Diseño**

1° Edición

México D.F.

Ed. Museo Carrillo Gil, CONACULTA, INBA

Año.

P. 123

Mora María Elvira Colaboración

**La plástica de la Revolución Mexicana, Los Tres Grandes Grabadores**

1° Edición

México D.F.

Ed. Comisión Nacional para la Celebración del 75 Aniversario de la Independencia y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana.

Año. 1985

P. 103

O'Gorman Edmundo Recopilación y Estudiado por Fernández Justino

**Historia de la Litografía en México**

1° Edición

México D.F.

Ed. Imprenta Universal

Año. 1955

P. 113

Poniatowska Elena y Bosque Gilberto texto

**Pablo O'Higgins**

1° Edición

México D.F.

Ed. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana

Año. 1984

P. 166

**Prieto Miguel Diseño Gráfico**

1° Edición

México D.F.

Ed. CONACULTA, UAM, UNAM, Ediciones Era

Año. 2000

P. 109

Rodríguez García Cristina y Mónica Rodríguez

*El Grabado Historia y Transcendencia*

2° Edición

México D.F.

Ed. UAM-Xochimilco

Año. 1984

P. 141

Rojo Vicente

*40 Años Del Diseño Gráfico*

1° Edición

Ed. Era

Año. 1990

P. 77

Suárez S. Orlando

*Inventario del Muralismo Mexicano*

1° Edición

México D.F.

Ed. UNAM-Dirección de Publicaciones

Año. 1972

P. 41

Tibol Raquel

*Gráfica y Neográfica*

1° Edición

México D.F.

Ed. EP: UNAM

Años. 1987

P. 302

Westheim Paul

*Grabado en Madera*

1° Edición

México D.F.

Ed. Fondo de Cultura Económica

Año. 1954

P. 297

*La Pintura Mural Mexicana:*

1° Edición

México D.F.

Ed. Fondo de Cultura Económica

Año. 1967

P. 147

## Publicaciones

López Bruno

"El Cartel Popular en México"

México en el Tiempo

Revista de Historia y Conservación

México Desconocido-INAH

Año. 1996 No.

P. 42-49

Lozoya Alberto

"El Mensaje Fugaz de Cartel Cinematográfico"

México en el Tiempo

Revista de Historia y Conservación

México Desconocido-INAH

Año. 1995 No. 8

P. 15-24

México en el Tiempo

Revista de Historia y Conservación

México Desconocido-INAH

Año. 1999 No. 32

P. 10-60

Ramos Prieto Norma Araceli

"El Arte en el Siglo XX: el matiz revolucionario"

Bellas Artes Espejo en la Cultura

México D.F.

Año. 2001 No. 8 Vol. 11

P. 4-18

Rivera Conde Sergio Diseñador Industrial

"El Diseño en la XIX Olimpiada"

Creación &amp; Cultura

Revista Internacional de Arquitectura, Artes y Diseño

México D.F.

Año. 1 Número 1

Junio- Agosto 1999

"Vicento Rojo"

Lúdica Arte y Cultura

México D.F.

Año. 2 Número 6

Noviembre 1999

P. 14-31

---

## Tesis

Ángeles Sánchez Mayahin  
*"Análisis Sobre el Cartel Popular Urbano en México de los Salones de Bailes"*

Tesis para la Licenciatura en Diseño gráfico  
Universidad Simón Bolívar

Archundia Pineda Roberto  
Tesis para la Licenciatura en Diseño gráfico  
*"El Entorno del Cartel Popular En la Ciudad de México"*

Arroyo Morales Darío Alfonso  
*"Análisis Gráfica de las Corridos de Toros LA MAS BELLA DE LAS TORTURAS"*

Tesis para la Licenciatura en Diseño gráfico  
Universidad Nacional Autónoma de México

Espinóza Flores Abraham  
*"El Cartel del Taller de la Gráfica Popular durante los Años 50 's"*

Tesis para la Licenciatura en Diseño gráfico  
Universidad Nacional Autónoma de México

Zambrano Miguel María Olga  
*"El Cartel Popular y los Medios de Comunicación en la Lucha Libre"*

Tesis para la Licenciatura en Diseño gráfico  
Universidad Nacional Autónoma de México