

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**



**AREA ACADEMICA DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA
LICENCIATURA EN HISTORIA DE MEXICO**



**Carteles de
Seguridad
de las minas
de la Compañía Real del Monte y Pachuca**

Tesis

que para obtener el grado de
Licenciado en Historia de México

presenta

Eddy Salgado Cervantes

Asesora Dra. Thelma Ana María Camacho Morfín

Pachuca de Soto, Hgo. Septiembre 2011.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Licenciatura en Historia de México



MTRO. JULIO CÉSAR LEINES MEDÉCIGO
DIRECTOR DE CONTROL ESCOLAR UAEH
P R E S E N T E

ASUNTO: AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

El suscrito Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, comunica a usted que esta Dirección a mi cargo hace constar que, según documentos que obran en el archivo los CC:

Dr. Javier Ortega Morel	Presidente	
Dra. Thelma Ana María Camacho Morfín	Primer vocal	
Dr. Manuel Alberto Morales Damián	Segundo vocal	
Lic. Belem Oviedo Gámez	Tercer vocal	
Dr. Manuel Jesús González Manrique	Secretario	
Mtro. Gabriel Márquez Ramírez	Suplente	
Dr. Raymundo Monroy Serrano	Suplente	

Integrantes de la Comisión revisora de la Tesis intitulada: **Carteles de seguridad de las minas de la Compañía Real del Monte y Pachuca**, presentada por el alumno **EDDY SALGADO CERVANTES**, manifestaron su voto aprobatorio por unanimidad con fundamento en el artículo 120, del Reglamento de Control Escolar, para que proceda a su impresión.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo

ATENTAMENTE
"AMOR, ORDEN Y PROGRESO"
Pachuca de Soto, Hidalgo, 13 de junio de 2011

DR. EN D. EDMUNDO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Director

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I	
CARTEL MINERO Y EXVOTO	13
1.1. Análisis comparativo entre exvoto y cartel de minas.....	21
CAPÍTULO II	
EL CARTEL EN SECUENCIA	33
2.2. Análisis de un cartel minero por su similitud con la historieta.....	40
CAPÍTULO III	
EXPLORACIONES ENTORNO AL LENGUAJE DEL CARTEL	49
3.1. El cartel minero.....	58
3.2. Carteles norteamericanos.....	59
3.3. Carteles elaborados a mano.....	65
3.4. Carteles al modo de los impresores de la época.....	72
3.5. Carteles reciclados.....	76
3.6. Cartel fotográfico.....	83
3.7. Carteles del Consejo Interamericano de Seguridad.....	85
3.8. Avisos hechos a mano.....	87
3.9. Carteles de la Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad.....	92
3.10. Carteles de Promociones Serigráficas.....	95
3.11. Avisos prensa plana.....	101
CONCLUSIONES	107
BIBLIOGRAFÍA	114
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	117

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se ocupa del estudio de los referentes visuales de la colección de carteles que resguarda el Archivo Histórico y Museo de Minería, A.C., que sirvieron para la seguridad industrial en las minas de la Compañía de Minas de Real del Monte y Pachuca, situadas en Pachuca y Real del Monte, entre los años de 1920 a 1937. Debido a esta delimitación no es analizada específicamente la función, utilización o recepción de los carteles, tampoco se profundiza en sus referentes ideológicos o religiosos, solo se responde a un análisis formal.

El Fondo Gráfico, colección Carteles de Seguridad del Archivo Histórico de la Compañía Real del Monte y Pachuca (AHCRMYP) del Archivo Histórico y Museo de Minería, Asociación Civil (AHMM, A.C), comprende un acervo general dentro del cual se encuentran: mapoteca, fototeca y la denominada “carteloteca”¹. Es este último acervo el centro del análisis de la presente investigación. Se sabe que estos carteles se hallaron en un depósito en la Ex Hacienda de la Unión, entre las calles de Xicotécatl y Allende, en el centro de la ciudad de Pachuca y después fueron llevados al almacén de Maestranza, para terminar en el edificio de la calle de Mina, actual recinto del AHMM, A.C., aunque no se tiene una fecha exacta de cuando fueron encontrados estos documentos, si es posible determinar que fue el año de 1987, cuando el comienzo del rescate de los archivos históricos de la Compañía Minera Real del Monte y Pachuca y de otras empresas mineras de la región, da origen al AHMM, A.C.²

Los Carteles de Seguridad del Fondo Gráfico son el material con el que realicé el servicio social en el AHMM, A.C., quizás por preferencias hacia la historia del arte o posiblemente por la afinidad con Marco Antonio Hernández Badillo, subdirector del museo, y las artes visuales, ambas dadas dentro del contexto de la creación artística desde algunos años atrás. Esta condición fue determinante en la clasificación del acervo como parte de un proyecto global del AHMM, A.C. que comenzó con la estabilización del material haciendo limpieza, sellado de roturas, protección con guardas y almacenamiento adecuado; trabajo coordinado con el área de procesos técnicos para elaborar las fichas catalográficas correspondientes y hacer la digitalización de todos los carteles.

¹ Belem Oviedo Gámez. “Un Archivo de empresa, base para el rescate y conservación del patrimonio industrial: El Archivo Histórico de la Compañía de Minas de Real del Monte y Pachuca (1556-1967)”, ponencia presentada en el I Encuentro Nacional de Arqueología Industrial. Monterrey, N.L., 1999, p., 6.

² *Ibíd.*, p., 2.

Emprender un proyecto de investigación cuyo objeto es presentar los carteles al público especializado para su consulta, llevó a la pregunta de cómo se podría presentar este material gráfico, del cual aparece una pequeña selección, publicada en el catálogo del museo de Medicina Laboral.³

Carlos Ortiz Paniagua menciona la existencia de una clasificación previa de este material en el AHMM, A.C.,⁴ en donde se describe el inventario general sobre un registro de 272 carteles de seguridad, divididos en tres series y ocho subseries, “de principios de los años veinte hasta 1996”, según indica este autor. De esta manera se identifica la colección en tres series: *Norteamericano*, *Paraestatal* y *Primo Oliver*, como se muestra en la tabla.

La serie norteamericano aparece subdividida en: Anónimos; J. Ibarra; Arturo Pérez; National Safety Council, U.S. Gypsum Co., A. Camacho; y Letreros. La serie Paraestatal en: Anónimos; Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A.C. y Promociones Serigráficas, S.A. Finalmente la serie Primo Oliver.⁵ Ortiz Paniagua menciona que “la primera subserie de Norteamericano, Anónimos, se produjo alrededor de la década de los veinte; “los carteles fueron realizados casi todos a lápiz en blanco y negro por un dibujante hasta ahora desconocido”⁶; sobre la segunda subserie dice: “combina tinta negra con colores y fue dibujada por J. Ibarra. Los carteles de estas dos subseries combinan la ingenuidad, la sencillez y la belleza que tienen los exvotos, ya que a modo de narración se explica con ilustraciones y textos el motivo por el que sucedió un percance y la manera de prevenirlo; finalmente se agrega una moraleja”. Ortiz Paniagua menciona también la subserie “Arturo Pérez”, “de

Cuadro de clasificación de la sección
“Colección Carteles de Seguridad”

Fondo	Sección	Serie	Subserie
Gráfico	Colección Carteles de Seguridad	Norteamericano	- Anónimos - J. Ibarra - Arturo Pérez - National Safety Council, U. S. Gypsum Co. y A. Camacho - Letreros
		Paraestatal	- Anónimos - Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A. C. - Promociones Serigráficas, S. A.
		Primo Oliver	

³ Catálogo del Museo de Medicina Laboral, “*Los Carteles de Seguridad de la CRDMyP*”, Centro Cultural Nicolás Zavala, Archivo Histórico y Museo de Minería, A.C., CONACULTA, FONCA, Pachuca, Hgo., 2005, pp., 25-40.

⁴ Carlos Ortiz Paniagua. “*La seguridad en las minas*”. AHMM, A.C., en “Un recorrido por archivos y bibliotecas privadas II”, Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privadas, A.C.; Fomento Cultural Banamex, A.C.; Fondo de Cultura Económica, México, 1997, coord., Norma Mireles de Ogarrío, Fideicomiso Archivos Plutarco Elias Calles y Fernando Torre Blanca, México, 1997, pp., 147-150.

⁵ Compuesta por un rotafolio, algunos carteles sueltos y dibujos que el autor donó al archivo.

⁶ Ortiz Paniagua, *op.cit.*, pp. 147-150.

ilustraciones semejando a viñetas ricamente coloreadas”; y continúa con la siguiente subserie que la constituyen “los carteles que la administración estadounidense adaptó, con letreros en español, de los carteles creados por la National Safety Council, en Chicago, y la U.S. Gypsum Co.; mencionando también que “el dibujante A. Camacho reprodujo algunas de estas imágenes y realizó otras”. Para Ortiz Paniagua estos carteles “son los más estremecedores en cuanto a las consecuencias que un accidente o falta de seguridad pueden ocasionar a los trabajadores”, y esta misma subserie contiene “algunas muestras de los carteles en inglés”. La subserie “letreros”, de la serie norteamericano, la conforman “leyendas que también se colocaban en las minas y hacen alusión a la seguridad en las mismas. Algunos de estos letreros fueron elaborados durante la segunda Semana Nacional de Higiene y Seguridad Industrial, convocada por el Departamento Autónomo del Trabajo”⁷. Para la serie Paraestatal los carteles fueron elaborados por dibujantes anónimos en su primera subserie; la segunda subserie comprende a los trabajos de la Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A.C.; la tercera, Promociones Serigráficas, S.A., observándose en estas dos últimas, alegorías a normas de seguridad.

La United States Smelting, Refining and Mining Company, cambia oficialmente su nombre en 1920 al actual nombre de Compañía de Real del Monte y Pachuca, que había sido usado de manera informal en los últimos 30 años anteriores a esa fecha, la compañía comienza la introducción del proceso de cianuración desde 1906 en las plantas de Loreto y Guerrero. Este mismo año es señalado como el comienzo del periodo de explotación de la dicha empresa hasta 1947, año en que la United States Smelting, Refining and Mining Company, vende la compañía al gobierno mexicano.⁸ Este periodo entre 1906 y 1947 es clasificado por el AHMM, A.C., dentro del fondo documental norteamericano,⁹ y es el periodo en el que se sitúa la mayor parte de la información de la presente investigación.

Ortiz Paniagua menciona en su análisis que al tomar cargo de la compañía la United States Smelting, Refining and Mining Company, se registra la creación del Departamento de Seguridad, cuyos responsables “decidieron buscar medios alternativos de difusión de las medidas de seguridad y prevención de accidentes, colocando carteles alusivos al uso correcto de las herramientas y del equipo, así como del buen desempeño en el interior de la mina, indispensables para la

⁷ *Ibíd.*, pp. 147-150.

⁸ Alan Probert, “*Yacimientos minerales, reseña histórica de los Distritos Mineros de Pachuca y Real del Monte*”, en: Geología y yacimientos minerales de los distritos de Pachuca y Real del Monte, estado de Hidalgo, Quinta Edición, México, Editorial Helio 1963, coordinadora Geyne A. R., y otros, BAHCRMyP, pp.,104-106.

⁹ Belem Oviedo Gámez. Guía General del Archivo Histórico de la Compañía de Minas de Real del Monte y Pachuca, México, AGN y AHCRMyP, 1993. 223pp. AHyMM, A.C.

seguridad”,¹⁰ todo esto debido al analfabetismo de los trabajadores, o bien por su limitación al hablar lenguas maternas mexicanas.

Si bien es cierto el origen de los documentos y los nombres de los autores que Ortiz Paniagua menciona, así como la correspondencia directa a las categorías generales del archivo, no atina a una credibilidad absoluta sobre el inventario realizado, ya que por ser poco exhaustivo omite una gran cantidad de datos situados dentro del acervo a los cuales nunca hace mención, dejando a la vista que la clasificación hecha por este investigador es muy general y sin un análisis de mayor profundidad de los materiales. Es preciso mencionar aquí, que Ortiz no usa ninguna ficha catalográfica como mecanismo de registro y control de la información obtenida al analizar el acervo, tampoco hace referencia a las fechas que los documentos aportan, ni propuso un orden físico que pudiera establecer un sitio para la revisión del acervo en momentos futuros. De esta manera se tuvo que establecer un orden necesario que consistió en depositar y resguardar los documentos en volúmenes diferentes separando los documentos fechados en orden cronológico y anotando la información de todos y cada uno en una ficha contenida en una base de datos.

Se buscó bibliografía sobre material análogo que pudiera servir para un acercamiento metodológico que permitiera comprender este material y divulgar los resultados, y no se encontró ningún texto al respecto salvo bibliografía que habla de la historia del diseño en México, la que en su mayoría se ocupa del diseño gráfico como una disciplina formal de las artes visuales realizada por especialistas.¹¹ La similitud formal de algunos de estos carteles con el exvoto, hecho al que alude Carlos Ortiz Paniagua, llevó a cuestionar los referentes visuales de este tipo de creaciones.

La escasez de bibliografía específica sobre estos carteles de seguridad y la existencia de algunos textos que se ocupan de creaciones plásticas y gráficas similares, como aquellos que estudian el exvoto, la historieta y el cartel, permitió plantear la pregunta de investigación de ¿en qué medida estos referentes visuales habían incidido en la forma de realizar los carteles de seguridad industrial en la Compañía de Minas de Real del Monte y Pachuca?

Partiendo de la propuesta de que el exvoto, la historieta y el cartel formaban parte de la cultura visual de estos creadores y por lo tanto se convirtieron en las fuentes

¹⁰ Ortiz Paniagua, *op. cit.*, p, 148.

¹¹ Cuauhtémoc Medina, *El diseño antes del diseño*, Diseño gráfico en México 1920-1960, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil México. 1991, que se ocupa de los mensajes visuales antes de su profesionalización como disciplina y *Sensacional de diseño mexicano*. Trilce Ediciones. CONACULTA. México 2001, que se ocupa de los diseños realizados por rotulistas y creadores populares.

por medio de las cuales se crearon los carteles de seguridad mineros, estas creaciones plásticas tenían un fin utilitario y mediante los recursos adoptados de sus antecedentes visuales crearon un lenguaje propio que permitió comunicar a los trabajadores de las minas las consignas de la seguridad industrial.

Derivado de lo anterior se plantearon los siguientes objetivos de investigación:

- Valorar a los carteles de seguridad del Fondo Grafico del AHCRDMyP, como creaciones plásticas que a través de un lenguaje estético cumplieron una función utilitaria en la industria minera.
- Analizar la importancia de los antecedentes visuales en la creación de anuncios de comunicación dentro de una empresa mexicana.
- Contribuir con nuevas fuentes al conocimiento de la cultura visual mexicana del siglo XX.

La metodología utilizada durante la investigación implicó la creación de una ficha catalográfica como una herramienta para concentrar la información obtenida de los documentos en su clasificación; esta ficha fue diseñada con la asesoría del área de procesos técnicos del AHMM, A.C., teniendo como base las ya existentes de otros fondos documentales del archivo, y poniendo atención en las características específicas que tienen los documentos por sus cualidades gráficas, en donde se incluyen los siguientes campos que son: el nombre del fondo: gráfico. La colección: que se divide en carteles de seguridad y avisos/prensa plana. La fecha, lugar, asunto (aquí se encuentra la información que contiene el cartel); volumen (el acervo se clasificó en tres volúmenes: fechados, sin fecha y avisos prensa plana); el tipo (si es preventivo, consecuencia, instructivo); el nombre del autor, las medidas (por el tamaño del formato de borde a borde); la técnica en que fue realizado (lápiz, acuarela, impresos, serigrafía, offset, heliográfica, fotocopia, mixta, otros); observaciones (original de autor, díptico, tríptico, positivo, negativo, copia); el número de ejemplares, estado de conservación (buena, mala): deterioros (manchas, hongos, dobleces, roturas), además la ficha contiene la imagen digital de cada documento.

La ficha catalográfica fue diseñada con los campos anteriormente citados, ya que los documentos presentan diversas características gráficas, que en unos casos tienen su origen a partir de medios de reproducción, tales como la serigrafía, el offset, la tipografía móvil, la heliografía; en otros son originales hechos a mano por diversos autores acudiendo a técnicas artísticas o usando recursos de este orden, como son el lápiz, la acuarela, la tinta china, o de técnica mixta (ilustración 1). A partir de estas características que presenta el acervo, se determinó señalar, dentro del campo de observaciones, si el documento es un original de autor o una copia reproducida por cualquier medio de los arriba mencionados, destacando que

existen originales de autor con sus respectivas copias en negativo y positivo, de tamaño original, y ampliaciones y reducciones en algunos casos realizadas por medios heliográficos, dejando asentado en el campo de número de ejemplares, su cantidad. También se incluyeron casillas que registran la modalidad para dísticos en muy pocos casos.

Sobre la conservación del acervo, se crearon los campos que determinan el estado de los documentos y su deterioro. El material fue limpiado y restaurado con el fin de estabilizar su conservación, siguiendo la metodología de conservación para documentos antiguos, usando los materiales y herramientas adecuadas que para esta labor son necesarias, se le colocó en guardas y se introdujo en cajas, clasificadas en 3 volúmenes por sus características: volumen 1, fechados; volumen 2, sin fecha; volumen 3, avisos prensa plana.

Archivo Histórico y Museo de Minera A.C.
Compañía de Carteles

COLECCIÓN: Carteles de Seguridad
 FECHA: 27 enero 1921 LUGAR: Pólvora Coronado
 ASUNTO: El peón Fermín Castañeda fué atropellado por un coche guiado por Faustino Armenta, quien tiró la mano derecha al machucarse contra el poste del cable. Al reverso escrito con lápiz se lee: 10231

VOL.: 1 EXPED.: 03
 TIPO: PREVENTIVO CONSECUENCIA: X INSTRUCTIVO
 AUTOR: Yvanc
 MEDIDAS: 24 x 33 cm
 TÉCNICA: LÁPIZ ACUARELA IMPRESO SERIGRAFÍA OFFSET
 HELIOGRÁFICA FOTOCOPIA BESTA: X OTROS
 OBSERVACIONES ORIGINAL DE AUTOR: X ÓPTICO TRÉPTICO POSITIVO NEGATIVO
 COPIA NO. DE EJEMPLARES
 CONSERVACIÓN BUENA: X REGULAR MALA
 DETERIOROS MANCHAS: X HONGOS DORLESS ROTURAS: X

Ilustración 1

Después de haber sido catalogados mediante la ficha de clasificación, se seleccionaron los carteles que pudieran aportar mayor cantidad de características e información significativa para su análisis en virtud de sus referentes visuales, y se propuso un análisis formal de los carteles de seguridad, un análisis comparativo por sus referentes visuales y un análisis comparativo con otros documentos del mismo acervo por su similitud o diferencias. Por medio del estudio de los 440 documentos inventariados como Carteles de Seguridad de las minas del Archivo Histórico de la Compañía Real del Monte y Pachuca, pertenecientes al Fondo Gráfico resguardado por el AHMM, A.C., cuyas fechas coinciden con los fondos documentales determinados como: Norteamericano (1906-1947), Paraestatal (1947-1970) y Compañías Filiales y/o Subsidiarias (1804-1983); observando que existen documentos dentro del conjunto estudiado fechados entre los años de

1920-1937; y uno, que muestra información sobre capacitación y accidentes de trabajo de 1984 a 1987.¹²

Se puede apreciar en los carteles tres constantes de creación dentro del planteamiento de sus imágenes: la primera es la similitud con los exvotos, testimonios de curaciones milagrosas, por su estructura y composición; la segunda es la semejanza por comparación con la estructura y composición de las historietas; la tercera dentro del orden compositivo y estructural del cartel publicitario; una cuarta que solo queda esbozada, estaría determinada a la composición y orden estructural de la moda de la época que usarían los formadores e impresores, en documentos impresos en prensa plana, como reproducción masiva de un original. De esta manera el análisis formal del material observa sus características de imagen por su parecido en estructura y composición a algunos referentes visuales como son:

- Los exvotos
- Las historietas
- El cartel publicitario
- La imprenta de la época

Aquí, se indaga sobre las características generales de estos referentes visuales haciendo referencias concretas a sus orígenes bibliográficos existentes, luego se analiza el material a partir de los juicios establecidos por los autores, y en función de ello se hace un análisis formal apoyado en el método iconográfico y en recursos propios para el análisis de las obras de arte como el diseño, la composición, la técnica, origen, por mencionar algunos. De esta manera es posible determinar que las obras analizadas tienen como referentes visuales a los exvotos, las historietas, el cartel publicitario o la moda de la época que usarían los formadores e impresores en documentos impresos en prensa plana, como reproducción masiva de un original, y si fueron hechos bajo rasgos específicos de estos convencionalismos, también es posible saber que mantienen una utilidad informativa en referencia a la seguridad del entorno laboral que prevalece por encima de todo, y no precisamente como manifestaciones artísticas.

Al proponer la anulación de cualquier intencionalidad de creación artística como tal, anteponiendo una necesidad de comunicación visual en función de la seguridad en el trabajo, se puede declarar que el desarrollo creativo de los autores se encuentra al servicio de la difusión de información, en sus aspectos de prevención, instrucción y consecuencia, y que atiende a necesidades inmediatas de acuerdo a una determinada problemática local interna. También es posible

¹² AHCRDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad. Exp. 184, Vol. 1.

determinar aquí, la existencia de una correlación entre las necesidades de hacer, bajo influencias específicas de referentes visuales adquiridos por la cultura dominante de la época en que fueron creados según aproximaciones a las tendencias generales que el entorno cultural y social aportaba, como medios de apropiación de la imaginería popular o de influencias específicas en formas y modos de hacer y realizar técnica y artísticamente las imágenes.

Asimismo, es posible observar como el contexto cultural influye directamente en el desarrollo de ideas planteadas por medios gráficos, pictóricos, de reproducción y apropiación; y que es posible detectar algunos convencionalismos gráficos propios de tendencias y usos específicos de la comunicación visual y del arte mismo.

Las constantes de imagen encontradas pueden no mantener una relación directa con la época en la que podrían haber sido generadas, sin embargo ha sido necesaria la confrontación con el contexto y las convenciones dominantes existentes para la época dada, ya que se sugieren a estos convencionalismos como referentes visuales que son llevados al análisis comparado, estableciendo una línea de análisis por influencia o por la carencia de la misma.

Al encontrar una relación entre el pensamiento creador de los autores de los documentos y sus referentes visuales, se ha podido establecer un puente entre la manera de hacer que predomina en la época (finales del siglo XIX y principios del siglo XX) y la manera de hacer que tuvieron los diferentes autores dentro del periodo comprendido del grupo de documentos fechados.

Para la elaboración de este trabajo se usaron fuentes primarias y secundarias.

- Las fuentes primarias son los Carteles de Seguridad de las minas de la Compañía Real del Monte y Pachuca, pertenecientes al Fondo Gráfico del AHCRDMyP,¹³ que abarcan los fondos documentales: norteamericano (1906-1947) y paraestatal (1947-1970), de acuerdo a la clasificación documental del AHMM, A.C.
- Las fuentes secundarias son catálogos y trabajos de investigación sobre historia del cartel, exvotos e historieta.

Este trabajo está compuesto por 3 capítulos que describen el desarrollo de la investigación, analizando en el primer capítulo las imágenes basadas en los

¹³ Archivo Histórico de la Compañía Real del Monte y Pachuca. Derechos reservados por el AHMM, A.C., imágenes facilitadas por el AHMM, A.C., para uso exclusivo de esta investigación. Todas las ilustraciones usadas en este trabajo a excepción de la 2, 4, 6, son propiedad del AHCRDMyP del AHMM, A.C. El AHMM, A.C. se reserva el uso, reproducción y propiedad de las imágenes.

exvotos; en el segundo capítulo se analizan las advertencias inspiradas en la historieta; en el tercer capítulo se analizan las imágenes basadas en el cartel, tanto en su modalidad de cartel ilustrado como las de la categoría de avisos prensa plana, realizados mediante tipografía móvil.

CAPÍTULO I

CARTEL MINERO Y EXVOTO

La gran similitud que presentan los carteles de seguridad de las minas de la Real del Monte y Pachuca con los exvotos retablos, sugirió como principio de cuentas, un análisis formal e iconográfico de exvotos, y ha llevado a la necesidad de realizar un análisis comparativo entre varios ejemplares de ambos, de esta manera, se han tomado algunos documentos del acervo gráfico como referentes para establecer un análisis comparativo con varios exvotos retablos, considerando que la colección de carteles coincide mayoritariamente con la época en la que la compañía de Real del Monte y Pachuca estuviera manejada por empresarios norteamericanos (1906-1947), y en menor cantidad a la paraestatal (1947-1970), esto es posible constatar porque existen carteles fechados entre los años de 1920-1957, usando para el análisis principalmente los documentos fechados con la intención de delimitar un contexto de época. De la misma manera se han escogido exvotos fechados en la misma época estableciendo comparaciones que van desde su orden estructural, diseño, composición, técnica, tratamiento de la forma, hasta meras aproximaciones por análisis formal o usando el método iconográfico. Para lograr lo anterior ha sido pertinente acudir a la bibliografía existente cuya relación estrecha con el contexto inmediato posibilita aproximaciones más precisas sobre la condición de los exvotos como referentes visuales y su posible relación directa con los carteles mineros. A continuación se presenta la información recabada sobre el exvoto mexicano principalmente, como precedente para análisis posteriores.

Existen estudios sobre los exvotos en México y Latinoamérica que hacen referencia a sus orígenes en el exvoto europeo, antecesor de estos, que han vertido sus resultados en algunas publicaciones y catálogos, de las cuales es posible mencionar varias editadas en México, como el catalogo del museo Franz Mayer, de la revista Artes de México: Retablos y exvotos¹⁴; este muestra, dentro de su colección “uso y estilo”, una serie de fotografías de retablos y exvotos novohispanos de los siglos XIX y XX, que constituyen “valiosos testimonios de la llamada religiosidad popular que revelan las paradojas de la fe y ponen en colorida evidencia la riqueza plástica de los pueblos”¹⁵. El primer análisis de la colección se sitúa en la “religiosidad popular” que Solange Alberro deja entre comillas al observar la religiosidad de ciertos sectores de la población y de las masas mismas, poniendo en tela de juicio el concepto y enfocando su análisis en cada pieza por sus características específicas; define el retablo como una de las muchas modalidades del exvoto, como una forma de comunicación del ser

¹⁴ *Retablos y exvotos. Colección uso y estilo*. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000.

¹⁵ “Editorial”, en *Retablos y exvotos. Colección uso y estilo*. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000, pp., 85.

humano con el más allá, situándolo en la categoría de los sacrificios, implicando una acción de gracias¹⁶. En México, la presencia de estas obras se reconoce en los grandes santuarios (villa de Guadalupe, Nuestra señora de Los Lagos), que a decir de Alberro, estas manifestaciones del arte religioso y popular, escapan ciertamente de la atención del clero, ya que los retablos establecen, “una relación directa entre el ente sobrenatural y el ser humano”, de esta manera el retablo ocupa una posición importante en capillas, iglesias y altares domésticos.

Para evaluar y valorar “¿Qué es un “milagro”?” Alberro toma como punto de partida los principios antiguos de Sebastián de Covarrubias que definen el milagro como “lo que provoca admiración, que sea contra las leyes naturales, un portentoso, un prodigio, un monstruo”, que se traduce en la consideración de “hechos obrados por virtud divina”, visto desde la parte del “milagro oficial” (manera en que encabeza su texto), y contraponiendo todo esto, con la concepción del “milagro popular”, edificado dentro de un entorno social que tuvo que ir construyendo a sus propios personajes con sus correspondientes “milagros”, más apegados a los referentes locales.

Los retablos del siglo XIX reflejan a una sociedad religiosa en plena convivencia con lo sobrenatural, donde conviven sin preocupaciones, los santos, Cristo y la Virgen María participando con los humanos e interviniendo en su protección y curación:

“Las relaciones que establecen los seres humanos con sus protectores celestiales corresponden, a su vez, a una sociedad particular, donde los segmentos, sectores y estamentos, aunque diferenciados y distantes, están ligados por estrechas relaciones clientelares de dependencia mutua: el hombre pide un favor y promete una recompensa, el sobrenatural lo otorga y recibe el premio”,¹⁷ esto se convierte en un pacto en donde ambas partes están obligadas a cumplir.

Elin Luque y Michele Beltrán, refieren que desde el periodo novohispano la gente solía “tener en casa imágenes sagradas como parte del culto doméstico, hecho que durante el siglo XIX propició una gran producción de estas láminas anónimas”, y definen el exvoto, “de acuerdo con Rodríguez Becerra”, como “un término procedente del latín. Con él se designa al objeto ofrecido a Dios, La Virgen o los santos en correspondencia por una promesa o un favor recibido”.¹⁸ Los autores señalan que tradicionalmente, “cuando la persona ha recibido el favor de un

¹⁶ Solange Alberro, “Retablos y Religiosidad en el México del siglo XIX” en *Retablos y exvotos. Colección uso y estilo*. Museo Franz Mayer Artes de México. México, D.F. 2000, p., 12.

¹⁷ *Ibíd.*, pp., 27-28.

¹⁸ Elin Luque y Michele Beltrán, “Imágenes poderosas: exvotos mexicanos” en *Retablos y exvotos, Colección uso y estilo*. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000, p., 35.

milagro o de una prodigiosa intercesión, debe mandar hacer un exvoto como testimonio de la protección sobrenatural y colocarlo en el santuario dedicado a la imagen de culto”. En México, al exvoto se le conoce también como retablo, y al que elabora estos objetos se le conoce como retablero, milagrero o santero, éste trabaja por encargo para el donante “y reconstruye el evento a partir del relato de este último, con lo cual se concreta la inmediatez del testimonio y del agradecimiento”¹⁹.

Así, el exvoto tiene el objetivo de comunicar como por medio de una intervención sobrenatural es beneficiada una persona, cuando, al verse en peligro, la suplica del creyente va acompañado de la promesa de una pintura votiva, generando una especie de compromiso moral que queda escrito en la lámina que es el soporte de la pintura, dando en memoria o dedicando en acción de gracias la donación que es depositada en el santuario y que puede estar acompañada de una peregrinación como un acto complementario. El estudio de estos especialistas nos lleva a la descripción de la distribución espacial de la figuración contenida en las obras analizadas observando que

tradicionalmente el espacio plástico de los exvotos se divide en tres partes: en una, ubicada en la parte superior, aparece la imagen del poderoso intercesor flotando, ajena a la gravedad, a veces sobre un fondo azul y rodeada de nubes, para hacer hincapié en la idea celestial; la imagen pintada es el elemento definitivo que hace de una pintura un exvoto. Pictóricamente, se constituye una ruptura plástica con los hechos visibles del universo físico y se establece la realidad de todos los demás elementos integrados a la pintura; dándole significación y movimiento; ubicado en la parte media de la pieza, se ilustra al donante y la acción. El tercer espacio lo constituye la cartela, que relata por escrito el milagro en la parte inferior. Regularmente estos espacios son planos y su organización es ajena a la perspectiva tradicional.²⁰

Las figuraciones mantienen un orden jerárquico siendo la advocación religiosa la de mayor tamaño, seguida por la del donante. La composición suele arreglarse en franjas horizontales y la narración aparece en la parte inferior, así,

el carácter milagroso de la escena que se representa lleva a situar juntos elementos heterogéneos de los mundos de la invención y de los símbolos, al margen del tiempo calendarizado y del espacio natural [...], “al mismo tiempo, el espacio pictórico es condensado y distorsionado, produciendo el

¹⁹ *Ibíd.*, p., 36. Sigue siempre el mismo esquema de composición, de formato pequeño en lámina de zinc como soporte.

²⁰ *Ibíd.*, pp., 43-44.

efecto de inmadurez plástica del artista, como si la pintura y su acción estuvieran a punto de capturar al espectador; las figuras se juntan con el paisaje y los interiores que las rodean, formando una composición uniforme. El dramatismo del momento representado se enfatiza colocando al espectador dentro de la escena, recurso que busca despertar en él un sinnúmero de emociones y lo involucra en la narración del suceso.²¹

La composición que prevalece en los exvotos es simétrica y maneja una constante de ordenamiento en el que su estructura se conforma por una recta y horizontal, y un punto central del que pueden salir varios ejes, pintados de una forma directa, no presentan planos o sobreposiciones de capas; aquí la línea tiene una relación directa e inseparable con el color, que es el que le otorga un sentido emocional, de esta manera, aparentemente el color tiene una relación estrecha con una representación de la realidad, lo que significa que el azul está determinado para la esfera celestial, aunque sea el muro de una habitación; el rojo como referencia al accidente o enfermo (o al menos en las cobijas o colcha de la cama del enfermo); el color café o negro para el piso o la cartela, como indicador de lo terrenal o profano; de la misma manera, al parecer el ritmo y movimiento se determinan por medio de la luminosidad del color, bajo el dominio de los primarios, logrando así un contraste muy marcado entre colores cálidos y fríos.

El exvoto mexicano maneja una narración doble que es pictórica y escrita. El texto ofrece un comentario espontáneo que carece de reglas ortográficas y que engrandece el evento pintado, así, “las palabras tienen un sentido estructural en la composición y transforman su carga conceptual en recurso plástico”. “La posición frontal, de espaldas o de rodillas, también tiene la intención de señalar la piedad, el fervor o la humildad del oferente”.²²

Es común que simbólicamente se manejen el rebozo negro cubriendo la cabeza de la mujer o el sombrero en el hombre, como distintivos del sexo. Aunque existen exvotos fechados desde el siglo XVII, la mayoría de los conocidos hasta ahora están fechados a finales del siglo XIX y durante el XX. Es común que el exvoto de manera general sea anónimo, pero se pueden distinguir trabajos firmados por Hermenegildo Bustos, Jerónimo de León o José Hernández R.

Manuel Olimón Nolasco, complementa el catálogo con algunas descripciones iconográficas de imágenes religiosas que aparecen en los retablos que conforman la colección, poniendo de manifiesto que estos exvotos permiten recrear el contexto social y las formas de pensamiento religioso, dejando al descubierto la labor de difusión de algunas órdenes religiosas con estas devociones, que al

²¹ *Ibíd.*, pp., 44-45.

²² *Ibíd.*, p., 48.

parecer promovieron una especie de mensaje implícito durante los siglos XVIII y XIX, dejando evidenciada la existencia de esta práctica votiva desde aquel siglo, aunque la mayoría de las imágenes analizadas son de los siglos posteriores. En su descripción hace referencia a que ciertos valores como la verdad, bondad y belleza pueden llevar a la comprensión de los paradigmas teológicos por medio de la expresión artística; y de la misma manera, mediante una experiencia estética como un acto de contemplación de la belleza que ha sido expresada por pintores populares recreando modelos ya existentes, pueda convertirse en objeto de culto individual o colectivo.²³

La edición del Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato: “exvotos retablitos”, el arte de los milagros²⁴, catálogo de la exposición que lleva el mismo nombre, conformada por 59 exvotos, ofrece una visión de historia cotidiana a través de los exvotos como documentos históricos que plantea la idea de leer de esta manera las formas y los usos de la vida de los siglos XIX y XX, temporalidad a la que pertenece la colección.

A decir de Juárez Ramírez y siguiendo con definiciones de Martha J. Egan, la palabra exvoto proviene del latín que significa “por voto”, o sea, “por promesa”, y adquiere sentido como un objeto que se ofrece como una advocación, “en cumplimiento a un compromiso tácito, por intervención de la misma a través de un milagro”.²⁵ Existe una gran diversidad de exvotos como maneras de agradecer, y pueden ser: retablitos y milagritos, fotografías, ramos de flores, rezos, peregrinaciones, penitencias, muletas, cabellos trenzados, trofeos, en fin, cualquier objeto que represente una parte del hecho extraordinario y signifique la acción divina.

De la misma manera, Juárez Ramírez va introduciendo en su presentación a diferentes autores como Gloria Fraser, Rosa María Sánchez, Clifford Geertz, Gerardo Murillo, Diego Rivera, Elin Luque y Michele Beltran, Karen Cordero Reiman, haciendo anotaciones pertinentes a los citados referentes, apreciándose señalamientos precisos sobre ideas específicas al exvoto que es denominado como retablitos en este catálogo del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, en donde también se menciona que los primeros exvotos cristianos eran pinturas de gran formato hechas específicamente para los retablos, y representaban una práctica de la aristocracia europea, que al ser introducidas al mundo novohispano,

²³ Manuel Olimón Nolasco, “Luces en el desierto: predicación de las órdenes religiosas y arte del retablo mexicano” en *Retablos y exvotos, Colección uso y estilo*. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000, pp. 57-66.

²⁴ *Exvotos retablitos. El arte de los Milagros*. Centro de las Artes de Guanajuato. Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, Guanajuato, 2008.

²⁵ Karina Jazmín Juárez Ramírez en *Exvotos retablitos. El arte de los Milagros*. Centro de las Artes de Guanajuato. Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, Guanajuato, 2008, pp., 15-16.

conservaron sus mismas formas, como pinturas sobre lienzos o labrados en madera que eran ofrecidos por los nobles del virreinato. Con el tiempo, fueron adquiriendo popularidad y fueron apropiados por la población más desprotegida económicamente, desarrollando un estilo votivo propio, sustituyendo la tela y madera por materiales más baratos (la lámina de cobre) como soporte y consolidándose como expresión popular a partir de la guerra de independencia, en una manifestación casi exclusiva de las clases sociales bajas, debido, en gran medida, a la caída del viejo régimen, así como a las restricciones religiosas y al desarrollo de una nueva economía.

La revista *Artes de México* que se ocupa del tema en su número 53²⁶, en donde participan algunos especialistas como Margarita de Orellana, Gloria Fraser Giffords, Martha J. Egan, Jorge Durand, entre otros, se concentra en el exvoto pintado y en los “milagritos” de metal, destacando “el enorme ingenio y destreza que han depositado tantos artistas anónimos en la elaboración de estas emotivas pinturas”²⁷. De Orellana menciona que este es un arte sujeto a un lenguaje popular, codificado, considerado como una narración pictórica y verbal donde “se reproducen las distintas advocaciones de Cristo, la Virgen y los santos”, poniendo al exvoto, más que como una pintura expresiva, como “un objeto actuante”, estableciendo un “intercambio entre lo humano y lo divino”, además de “una complicidad”²⁸.

Gloria Fraser Giffords declara que “En los siglos XIX y XX se comenzaron a colocar, cerca de la imagen del santo invocado, pequeñas pinturas que retrataban el incidente milagroso y a los personajes involucrados, o replicas de metal o cera de partes del cuerpo”²⁹. De esta manera pudieron comenzar a diferenciarse los exvotos tridimensionales que fueron llamados de forma general como milagros, de los bidimensionales, que eran pinturas que detallan el milagro y a los que se les llama retablos. El exvoto mexicano, se convierte, durante el siglo XIX, en una manifestación “casi exclusiva de las clases sociales más desprotegidas, como el surgimiento de una forma de expresión conocida ahora con el nombre de arte popular”³⁰.

Es oportuno señalar que Fraser Giffords declara que la mayoría de exvotos que se conservan actualmente son de la zona del Bajío, así mismo, estas pinturas conservan la característica de estar principalmente dedicadas a advocaciones de

²⁶ Exvotos. *Artes de México*. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000.

²⁷ Margarita de Orellana. “Editorial”, en *Exvotos*. *Artes de México*. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000, p., 6.

²⁸ *Ibíd.*, p., 6.

²⁹ Gloria Fraser Giffords, “El arte de la devoción” en *Exvotos*. *Artes de México*. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000, p., 13.

³⁰ *Ibíd.*, p., 13.

Jesús o la Virgen María. Una buena parte de éstas mantienen una asociación directa con contextos mineros por su ubicación en áreas geográficas que económicamente son o tuvieron orígenes en la explotación minera, de esta manera queda planteada la posibilidad de que el contexto político, económico, geográfico y demográfico hayan incidido o de alguna manera mantengan una relación directa con la ubicación de ciertos centros importantes de peregrinación.

Las enfermedades y los desastres naturales fueron fuente inspiradora de los exvotos, la vida rural, difícil y peligrosa; una cierta cantidad de enfermedades y males aquejaban a la población mexicana del siglo XIX: “el cólera afectaba a todos, así como los resfriados, los ataques y las infecciones”, aquí, “las víctimas son mostradas en la cama o en petates”, y los protagonistas muestran su necesidad de “permanecer aferrados a creencias para así solucionar los problemas que los afligían”³¹.

De acuerdo con Fraser Giffords, la actividad más peligrosa después de la agricultura era la minería, y en los exvotos de mineros se pueden ver representados bastante esquemáticamente bajo el piso, en su mundo subterráneo, con sombreros y pantalones enrollados “en escenas que recuerdan un hormiguero”, sin embargo, no solo los mineros, ya que todos son susceptibles de accidentes de diverso orden: doméstico, de violencia, en viajes e incluso por asaltos, y ya en el siglo XX, son más evidentes los casos de cirugía o casos que la medicina no puede curar, además de aparecer el fenómeno de migración hacia el norte, obedeciendo a los peligros inminentes al cruzar la frontera hacia Estados Unidos, donde también reluce la nostalgia al vivir en un medio extraño y diferente.

Jorge Durand analiza los exvotos hechos por Hermenegildo Bustos, quien realizara cuando menos unos 70 retablos por encargo, de 1852 a 1906, pero, solo a partir de 1884 habría usado la lámina;³² en su análisis, el especialista destaca la destreza del pintor guanajuatense como un retratista extraordinario. El material usado por Hermenegildo era la lámina de hojalata cortada a 13 x 18 cm ó 17.8 x 25.4 cm, soportes en los que este autor pintó por encargo; exvotos en los que precisa el lugar de origen del solicitante. Aquí Durand, explica su proceso de la siguiente manera:

Seguramente, después de prestar atención al relato, Bustos preguntaba y tomaba nota minuciosa del suceso milagroso y realizaba un apunte del rostro de su cliente. En los retablos no tenía por qué firmar su trabajo, ni decir que era pintor “aficionado”, ni probarse a sí mismo. Tanto él, como la

³¹ *Ibíd.*, p., 19.

³² Jorge Durand en “Los retablos de Hermenegildo Bustos”, *Exvotos*. Artes de México. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000, p., 49.

gente de su pueblo, y de la región entera sabían que podía retratar a cualquiera en cuestión de segundos. Después de un bosquejo del rostro hecho a lápiz y con cuidado –en varias obras todavía puede preciarse el trazo original-, lo demás resultaba sencillo, casi mecánico³³.

Los retablos de Bustos son pequeños “y están confeccionados de manera vertical sobre un fondo pintado de color gris azulado”, siguiendo “el patrón tradicional del exvoto pintado característico del mundo mediterráneo: la distribución espacial en tres campos”, distribución que ya se ha mencionado anteriormente:

Uno, que corresponde a la imagen milagrosa; otro, donde aparece el donante del retablo en acción de gracias o bien una representación del acontecimiento y, finalmente, el texto donde se describe el suceso que dio lugar al milagro³⁴.

Bajo este orden específico, Bustos escribe en la parte inferior, destinada al texto: fechas, nombres y lugares precisos del suceso. “Para él era tan importante el texto que si se daba cuenta, sobre la marcha, que iba a faltarle espacio para concluir el relato, entonces comenzaba a reducir el tamaño de la letra para no interrumpir la descripción. De ese modo sus retablos están repletos de media centuria de información etnográfica sobre los pesares y alegrías de la gente de esa pequeña región”.³⁵

El catálogo de Durand y Douglas, publicado por El Colegio de San Luis³⁶, investigación sobre retablos de migrantes a Estados Unidos, parte de fotografías de exvotos que migrantes mexicanos han dejado en diferentes santuarios del occidente de México, y consta de 124 obras votivas que fueron reunidas durante 5 años, de las cuales solo se muestran 40 en el catálogo, y aunque su observación se centra en un análisis antropológico del fenómeno migratorio, hace una reflexión de la forma y contenido de los retablos y aborda el tema desde la perspectiva del arte popular, como ha sido mencionado anteriormente en palabras de Gloria Fraser; haciendo hincapié en el desarrollo de la expresión votiva en México, aportando datos interesantes a partir del enfoque del arte contemporáneo del siglo XX.

³³ *Ibíd.*, p., 51.

³⁴ *Ibíd.*, p., 51.

³⁵ *Ibíd.*, p., 54.

³⁶ Jorge Durand y Douglas S. Massey. *Milagros en la frontera. Retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos*. El Colegio de San Luis. 2001.

1.1. Análisis comparativo entre exvoto y cartel de minas

La similitud que presentan carteles de seguridad y exvotos (retablitos), anteriormente mencionada, sugirió la presentación y análisis de algunos exvotos de catálogos también anteriormente mencionados y ha llevado a la necesidad de realizar un análisis comparativo entre varios ejemplares de ambos.

El primer ejemplo es el exvoto dedicado al señor del Sacromonte, de 1825 (ilustración 2), que muestra Gloria Fraser Giffords en la revista numero 53 de Artes de México.³⁷ Este óleo sobre lámina, describe visualmente el incendio de una casa, que es el planteamiento central de esta pintura; aquí se pueden ver a tres mujeres preocupadas por las encendidas llamas de color rojo intenso que notoriamente sobresalen al haber sido pintadas con pinceladas gruesas bastante despreocupadas por encima de la representación de la casa previamente terminada, de modo que estas llamas ocupan el primer plano visual de la composición que es muy sencilla y parece haber sido construida de modo bastante empírico (la composición, no la casa), no así la figuración humana que guarda una gran cantidad de detalles en la expresión de los rostros de los personajes, que aunque el autor mantiene las mismas particularidades generales de rasgos del perfil gestual, logra representar perfectamente la angustia que sienten dentro de la catástrofe en la que están inmersas.

La figuración de los personajes, aunque bastante plana, logra diferenciar los volúmenes de sus ropas y cuerpos por medio del color, pincelado a trazo abierto que justifica algunos de los volúmenes con ligeros rasgos de contornos más oscuros, demostrando que el pintor, creador de la obra, tiene una destreza mayor para resolver figuraciones más complejas sin tener que justificar las formas con contornos (véase los rasgos de brazos cortados solo por color, las partes bajas de las blusas de las mujeres o las delimitaciones de los bordes de la casa). El conjunto de figuras humanas, motivo principal de toda la pintura, se encuentran sobre el mismo plano horizontal que también justifica el piso de la casa. Por encima de este conjunto de personajes se encuentra un Cristo recostado y envuelto en su manto, representado en un contexto cerrado y aislado del resto de la pintura; esta representación parece diferente a la del resto del conjunto ya que muestra los pies del personaje de frente, tal vez para justificar visualmente y mostrar los orificios en las plantas de sus pies, de esta manera se pueden observar los pies de frente.

Como es característico, el exvoto analizado, muestra al pie, en una franja coloreada a similitud del color del papel antiguo, toda la información escrita del

³⁷ Fraser Giffords, *op. Cit.*, p. 15.

acontecimiento, dando detalles de la fecha que incluye el mes y el año, el lugar, una descripción breve del suceso, el nombre del donante, dato importantísimo que da la referencia exacta de quien es el responsable de haber mandado pintar tal suceso, y abajo, en letras más pequeñas, la dedicatoria al Cristo que evidentemente es el que se encuentra representado en la parte superior.

La composición sigue el patrón que se puede considerar clásico del exvoto mexicano dividido en tres partes que de manera casi inamovible llevan al



Ilustración 2

espectador a su lectura del pie, justificando una información en la otra, visual, primero por la imagen, luego a las letras complementando la idea gráfica de información abstracta (texto), con la idea gráfica de información puramente visual, ambas descriptivas. Este tipo de convencionalismos parece no haberse movido en mucho tiempo y es posible corroborarlo al comparar exvotos más recientes (del siglo XX) con los del siglo diecinueve.

Este modo de hacer pintura sigue una misma constante de creación tanto en sus patrones compositivos como en su realización plástica.³⁸ Estos modos, son,

realizaciones sin mucho cuidado de detalles en la representación de la realidad que se justifican con rasgos generales de la misma apoyándose en la síntesis de la imagen que puede parecer más gráfica que plástica por su alto nivel de abstracción de las figuraciones o por los planteamientos de los volúmenes casi planos, o las mismas representaciones de los objetos como simples isometrías en donde el uso de la perspectiva se hace innecesario dado el caso de que el contexto de las representaciones es justificable dentro del mismo plano que podría decirse bidimensional, aunque algunos volúmenes se justifiquen por sí mismos por los tratamientos pictóricos ejercidos sobre ellos, en el fondo sus estructuras corresponden a planteamientos de figuras isométricas que tal vez ni siquiera lleguen a escorzos (en el caso de este exvoto analizado sugiere no aplicar a la figura del Cristo cubierto en su manta, ya que parece seguir algún tipo de convencionalismo medieval), de cualquier manera, la denominada cartela, modo

³⁸ Plástica en referencia a los modos de pintar, ya que se está tratando de obras únicas e irrepetibles, originales que no han sido reproducidos a partir de un patrón o matriz, sino que son construidos por sí mismos y como un único evento irrepetible.

como la nombran varios especialistas, deja al pie de la obra bastante claro el contexto de las representaciones figurativas de esta realidad alguna vez acontecida:

En el año de 1825, en el mes de enero le acontecio[sic.] esta desgrasia[sic.] a la casa de Dn. Silberio Agilar, besino del Pueblo de Santa Maria [...] abriendosele [sic.] quemado la cosina que estaba junto la puerta [...]

[...] y invocando [sic] al Sr. del Sacromonte, quiso su divina majestad [...]

Aunque muy representativa es esta obra de los retablitos populares, y sigue las convenciones clásicas del modo de construcción votiva, rompe, estructuralmente con una de las convenciones más generales, al usar el formato de manera vertical y no horizontal como es común en estas obras. Esta verticalidad, aprieta el conjunto de imágenes comprimiéndolas hacia adentro del cuadro y hacia el centro, y genera una ilusión de profundidad mayor a la planteada en su solución dibujística-pictórica, sin embargo, el pintor parece recuperar una parte de esta horizontalidad común al exvoto retablito dividiendo la escena del suceso de desgracia con una línea por encima de este, separándolo de manera muy evidente de la figuración representada encima de ésta, quedando esta advocación separada del contexto general del cuadro, logrando al final, una división del cuadro en tres partes: la superior con la imagen religiosa; la central con el suceso; la cartela abajo con la información escrita. Tomando en cuenta esta división hecha por medio de líneas horizontales, es posible aproximar la composición a las dimensiones de un cuadrado (conjuntando suceso y cartela), pero si se toma cada escena por separado, encontramos que su solución está determinada a un rectángulo y que mantiene la horizontalidad típica del exvoto.

Se ha escogido establecer la comparación entre esta obra y un documento del Fondo Grafico de Carteles de Seguridad del AHCRDMyP, sin fecha, que es posible asegurar que fue realizado en el siglo XX, por las características generales de la época a la que corresponde el acervo documental clasificado por el autor de esta investigación.

Esta acuarela sobre papel de A. Pérez J. (ilustración 3),³⁹ muestra un hecho trágico sucedido al interior de la mina, en donde puede observarse a un hombre auxiliando a otro que ha sufrido un lamentable accidente. Se puede decir que el rasgo pictórico es muy similar al del exvoto anteriormente descrito, las pinceladas muy de primera intención son ciertamente burdas y poco cuidadas, aunque a diferencia del exvoto, aquí es posible ver algunos rasgos de la solución dibujística del autor, previa a la aplicación de pintura que en el exvoto son totalmente

³⁹ AHCRDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad. Exp. 215, Vol. 2.

cubiertas por el óleo. Es notorio que el uso de materiales diferentes al pintar, les da a ambas obras una cualidad específica para cada una, entendiéndose con esto que la pintura al óleo es opaca y no deja ver regularmente lo que hay debajo de ella, a diferencia de la acuarela que es un pigmento transparente.

De formato horizontal, a la usanza clásica del exvoto, este cartel mantiene la constante pictórica que prescinde del uso de la escala de grises al pintar, usando

solo el color negro para diferenciar profundidades y marcar volúmenes. También es evidente el uso de colores básicos que limitan la paleta del autor a soluciones prácticas que proponen la utilización de colores secundarios como una forzada extensión del uso de una casi obligatoria manera de aplicar y trabajar con los primarios (uso de naranjas), que bien podría dejar la posibilidad de pensar que el



Ilustración 3

autor, al saturar el pincel de amarillo pudo haberlo ensuciado de rojo (o viceversa) tomando este acto como una solución práctica e inmediata que no implica mayores razonamientos, y ningún ejercicio por la búsqueda de otras soluciones más complejas para colorear el dibujo previo.

Otra constante del exvoto que aparece en esta obra minera es la denominada cartela que se inscribe como texto al pie de la obra y que certifica el hecho de forma escrita, que aunque no ha sido planteado dividiendo el cuadro y separando el texto en una cartela por una línea o diferente color, está ahí como rasgo característico, demostrando los convencionalismos más usuales al retablito que regularmente no dividen la escena con líneas, pero si separan el texto del suceso pintado.

Es de especial atención que en este cartel no aparece la figura religiosa ni ninguna advocación a santos o imágenes religiosas cristianas (ni en ningún otro del acervo). Esta laicidad aparente es una constante dentro del grupo documental, que se justifica por sí misma dentro de su contexto no religioso, sino laboral, ya que la intención que estos carteles guardan, mantiene convenciones estrechamente vinculadas a accidentes y desastres dentro de la mina, directamente relacionados con la seguridad, sin embargo, el concepto religioso protector, sigue y se mantiene presente en el contexto general minero que se ha

mencionado como laicidad aparente, ya que desde la entrada al tiro de las minas hay representaciones religiosas tridimensionales (figuras) o bidimensionales (pinturas) que protegían a los trabajadores, y los tiros están llenos de representaciones de cruces y vírgenes. Esta constante tripartita (advocación-suceso visual-suceso escrito), se encuentra de alguna manera inscrita dentro del pensamiento minero que la hace funcionar de otra manera que ha sido sugerida como una modalidad tridimensional de este convencionalismo y que merece ser explicada por separado en futuras investigaciones.

Dentro de este contexto laboral, la representación religiosa ha sido suprimida quizás porque se ha racionalizado la idea del accidente o suceso trágico, objetivizándolo a su circunstancia real, en donde el ser humano es el único responsable de sus actos o descuidos, así como del equipo que porta para realizar las tareas en extremo peligrosas, haciéndose evidente que estos carteles tienen una intención distinta a la de los retablos. Es posible apoyar esta idea observando una variedad de consignas anotadas en los carteles en donde se deja bien claras las circunstancias del suceso trágico, planteando las consecuencias de un hecho humano y sus maneras y formas de prevenirlas⁴⁰; esta es posiblemente una manera de deslindar de responsabilidades a la compañía minera en el momento de pagar indemnizaciones por accidentes.

Otro exvoto que se ha tomado para establecer una relación en comparación con los carteles de seguridad mineros es el exvoto dedicado a la Santísima Trinidad y a la Virgen de Guadalupe (Ciudad de México, 1902, ilustración 4), un óleo sobre lámina del museo de la Basílica de Guadalupe.⁴¹

Aquí, a diferencia del exvoto tradicional que muestra todas las acciones dentro de un mismo cuadro, se observa una división de escenas que muestra una advocación de la virgen (pintada del lado derecho, al estilo clásico del exvoto) y separada del resto del contexto por una línea pintada en sepia, en donde se recrea el accidente con su característica advocación (Santísima Trinidad) que se encuentra flotando entre nubes, entre el segundo y tercer piso, siendo testigos de alguna manera, del fatal accidente que pinta al albañil Paulino Rodríguez en plena caída libre desde el tercer piso, que “en ese momento tan crítico invocó a nuestra Sra. de Guadalupe y a la Santísima Trinidad quedando ileso”, manera en que es confirmada la representación visual que de manera escrita se ha anotado al borde del cuadro, en la cartela, en donde se puede apreciar un texto carente de acentuación correcta.

⁴⁰ La ficha usada para la clasificación del acervo documental especifica las intenciones del cartel como: preventivo, consecuencia o instructivo.

⁴¹ Fraser Giffords, *op. Cit.*, p., 20.

Es notorio que tanto este retablito como el anteriormente analizado fueron resueltos respondiendo a las necesidades del formato vertical, convención poco característica del exvoto clásico, ya que regularmente este se resuelve de acuerdo al formato en posición horizontal, sin embargo la solución que los pintores han dado para cada caso son igualmente creativas, a diferencia de que este último ofrece una solución propia al formato vertical, solución a la que quizá el pintor acudió dado el suceso específico, ya que la forma de pintar una caída de esta altura no podría ser más dramática si se hubiera planteado en un formato horizontal; así, la verticalidad propone una mayor acentuación de la representación de la altura y la velocidad de caída de Paulino Rodríguez, al que se observa en el vacío totalmente indefenso y de cuya cabeza ha salido su sombrero.

Aunque la paleta usada para esta obra se basa en colores primarios, el autor acude a la utilización del violeta para cubrir las paredes del edificio, lugar del suceso, logrando con esta masa de color, un equilibrio con el azul intenso del cielo donde aparece la guadalupana. Se desconocen los motivos reales por los cuales el pintor de este retablito acudió al uso de esta coloración, sin embargo se puede decir que es una solución acertada que genera equilibrio entre el conjunto de las partes que conforman la totalidad de la obra.

Se ha dicho con anterioridad que la forma de dividir la escena con una línea o barra no es una convención que se use regularmente para pintar retablitos, sin embargo, no deja de ser una solución a la



que el pintor acude para resolver sus obras, diferenciando una escena de otra dentro del mismo cuadro; este tipo de soluciones se acercan más a la forma de construir historietas por medio de secuencias en escenas separadas por líneas, pero en este caso no usan globos de diálogo como lo hace la historieta. Estas soluciones son más comunes dentro del grupo documental de carteles mineros, como es el caso del siguiente accidente planteado en tres escenas consecutivas, divididas por líneas, con una solución dibujística vertical de un trabajo hecho en tinta sobre papel y que sigue muy de cerca las convenciones del retablito, con la diferencia de que aquí, se maneja un

Ilustración 4

recuadro en la base de la escena en donde se va narrando de manera escrita el suceso parte por parte, dejando al pie, una relatoría con datos más específicos del accidente que incluyen fecha, lugar y nombre del sujeto, actor involuntario de una serie de acciones que también son descritas.

En este trabajo (ilustración 5) el uso del color es casi un acto de ocio al iluminar con lápiz de color un trabajo que ya está terminado y que fue realizado con tinta, aunque podría justificarse bajo la necesidad de darle volumen a los personajes que han sido trazados por medio de línea continua por sus rasgos más generales, sin acudir al uso de achurados, sombreados o ningún recurso volumétrico en base a líneas.⁴² Es de esta manera como el autor resuelve su figuración con contornos que sugieren los recursos de una historieta.

Es preciso mencionar aquí la utilización de papel como soporte de manera general de los carteles de seguridad mineros en todos los casos (incluyendo los que fueron elaborados por medios mecánicos). Muchos de ellos fueron realizados a mano probablemente dentro de las mismas instalaciones mineras y quizá también por los mismos trabajadores, con la intención de cubrir necesidades inmediatas de comunicación visual entre los trabajadores. Esta espontaneidad para plasmar una idea a partir de un suceso narrado y llevarla casi de manera inmediata a ser colgada sobre la pared para ser mostrada a todos, sugiere la misma intencionalidad que mueve a los pintores de los retablitos que actúan bajo la misma constante de inmediatez.



Ilustración 5

El documento está fechado el 19 de enero de 1921; de autor anónimo, narra la muerte de Guadalupe Mera en la mina Paraíso, describiendo a detalle todo el suceso de forma manuscrita, que puede ser perfectamente reconocido al seguir la secuencia de imágenes con la vista, de la misma manera en la que podría haberse representado un exvoto, únicamente bajo un par de excepciones que son: la división de las escenas por medio de

⁴² AHCRDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad. Exp., 51, vol. 1. Imagen publicada en el catálogo del Museo de Medicina Laboral, *op. cit.*, p., 32.

líneas para formar una secuencia como si fuera una historieta, y la coloración de las imágenes ciertamente limitada a un par de básicos.

En la imagen de abajo (ilustración 6) se muestra un exvoto retablito hecho a la manera clásica, que es pintado sin interrumpir el desarrollo de la historia con cuadros, secuencias o dividiendo las escenas con líneas.⁴³

Aquí las advocaciones se encuentran en primer plano probablemente demostrando que son de suma importancia, o quizá solo porque el autor pretendió hacerlas tan grandes como se pudiera y no le gustó la idea de mandarlas a segundo plano ya que habrían quedado muy pequeñas. El uso de la paleta básica y el formato horizontal se mantienen, al igual que la cartela abajo con el relato del suceso escrito.

La cantidad de detalles plasmados en el tratamiento de los personajes demuestra la destreza con la que el autor ha resuelto esta pintura de manera muy rápida dejando al descubierto sus pinceladas a rasgo abierto que cortan un color sobre el otro sin usar líneas de contorno. Esto evidencia la facilidad con la que el autor se mueve con el óleo marcando detalles solo de los rasgos más generales de todas las representaciones figurativas.



Ilustración 6

⁴³ Exvoto a la Virgen de Guadalupe y San Antonio, 1945, anónimo, 30 x 40 cm. Museo de la Basílica de Guadalupe, por Elin Luque y Michele Beltrán, "Imágenes poderosas: exvotos mexicanos" en *Retablos y exvotos, Colección uso y estilo*. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000, p., 49.

El siguiente cartel minero (ilustración 7), es una acuarela sobre papel identificada como original de autor y firmada por A. Pérez J., resuelta en formato horizontal; sigue estructuras compositivas similares a la obra anterior, y usa una buena cantidad de color rojo en las coloraciones⁴⁴. El alto dramatismo expresado en los gestos de los hombres, protagonistas del suceso, predomina por grado de



Ilustración 7

importancia, encima de la composición, y la idea general del planteamiento de este relato visual, termina consignada por la frase: “No caves tu fosa trabajando en lugares inseguros”, usando el ángulo inferior derecho del cuadro, al modo de los exvotos retablitos.

De esta manera se puede reconocer la similitud estructural que tienen estas composiciones con los exvotos, dejando abierta la posibilidad de que su autor mantuviera alguna influencia de esta tradición pictórica, y aunque no cumple con todas las características meramente específicas del exvoto, si acude a rasgos generales que hacen muy similar el planteamiento de este conocimiento previo aplicado en la realización de la obra, aunque sigue el principio de alentar y promover la seguridad a nivel interno de la mina, mantiene como constante el dramatismo generalizado de los personajes participantes de muchas historias relatadas en los exvotos mexicanos, que de la misma manera fueron pintados acudiendo a la figuración humana realista justificando los volúmenes de los objetos y personajes de forma muy simple, y en el caso de estas acuarelas, casi forzada por la sola aplicación de color mono-tonal, degradado hacia los blancos, situación diferente cuando el oleo es aplicado en las tradicionales láminas de los exvotos, al acudir mayoritariamente a los negros u otros colores oscuros para justificar los volúmenes.

Una diferencia que ya se ha mencionado entre estos trabajos cartelarios y los exvotos es que en los primeros no aparece la imagen religiosa o alegoría de orden religioso dentro de la composición, tal vez por su intencionalidad meramente laica que trata de objetivizar la representación del suceso bajo el orden de la seguridad

⁴⁴ AHCRDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad. Exp. 216, vol. 2.

dentro del entorno del trabajo minero. Sin embargo, la simpleza con la que es abordada la imagen a color puede determinarse como una constante de creación inclinada mas a un empirismo que resuelve la imagen bajo necesidades específicas de utilidad práctica, que al parecer, tendrían su origen en el Departamento de Seguridad de la CRDMyP.⁴⁵

Un aspecto importante que caracteriza a los exvotos retablitos es la singularidad del anonimato de sus autores como una constante predominante, que si bien coincide con la mayoría de los carteles mineros, se vuelve excepción al encontrar las firmas que los identifican como propios, como es el caso del anterior y otros tantos, ya que se encontró que al menos 100 documentos de la totalidad del acervo se encuentran firmados.

El siguiente cartelito (ilustración 8), fechado el 4 de febrero de 1920, clasificado como original de autor sin firma, es un singular díptico que divide la historia contada en dos partes sugiriendo que no le era suficiente un solo espacio para relatar el suceso dibujado y coloreado a mano muy al estilo de los retablitos.⁴⁶ En estos dos formatos de 38 x 21.5 cm., se describe el accidente como en una cartela votiva de forma manuscrita en la primera parte (izquierda), también muestra un rótulo en el ángulo superior derecho como “No. 1”, y a modo de moraleja quedan asentadas algunas indicaciones en la segunda parte del díptico, rotulado como “No. 2”, justo en el mismo lugar que el otro, al pie de la imagen. Se puede observar que el relato visual ha sido dividido en dos escenas, una para cada momento, con la intención de registrar la mayor cantidad de detalles posibles del

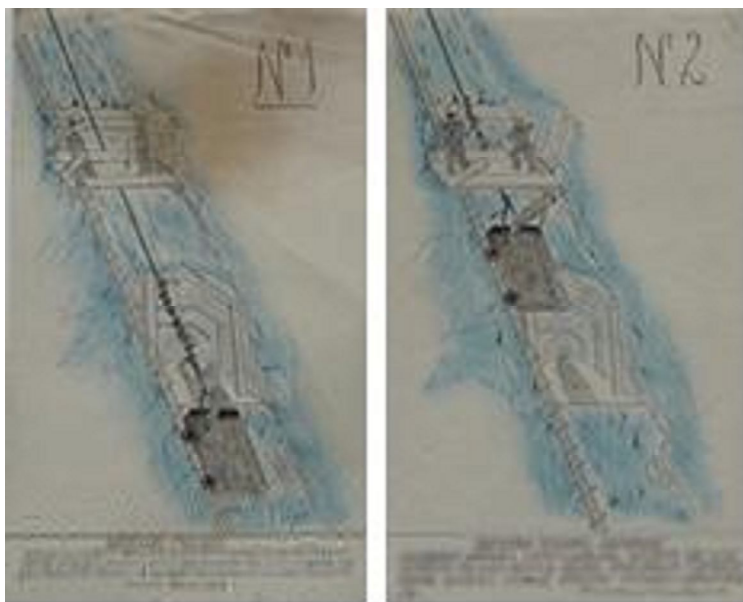


Ilustración 8

suceso. Esta recreación propone una extensión del planteamiento base que usa el exvoto al desarrollar el relato dentro del mismo soporte. La división del relato propuesta por el autor para este díptico hace pensar en la necesidad no solo de cumplir con el encargo de la obra, sino va más allá, al mantener la intención de extender mediante una secuencia de imágenes, la atención que

⁴⁵ Catálogo del Museo de Medicina Laboral, *op., cit.*, p., 25.

⁴⁶ AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad. Exp. 1, vol. 1.

podría prestársele a una obra realizada sobre un solo soporte. Esta solución del autor para la composición de su obra, guarda características propias de la historieta al graficar sus ideas en forma de secuencia, pero, mantiene los elementos estructurales y compositivos del exvoto, evidentes en la separación de imagen y texto, en los tratamientos de la forma que denota un grado alto de síntesis, y un poco en el color básico que es agregado solo para lograr diferenciar los planos, aunque el autor parece casi obligado a iluminar rápidamente dejando de lado cualquier intención simbólica o plástica.

Es importante mencionar que existe únicamente otro díptico dentro del acervo con las mismas características que el anterior descrito, incluso de las mismas medidas, con una mínima diferencia de 1.5 cm en su altura, y que esta no fue una práctica común en la realización de los carteles mineros. Ha sido analizado este documento por su singularidad que marca una diferencia importante con el resto del cuerpo documental y que se encuentra directamente relacionada con la personalidad del autor, ya que ambos dípticos fueron hechos por la misma persona bajo condiciones que se desconocen. El tratamiento de la línea, el ritmo, el estilo de la figuración humana, el rotulado, el uso del lápiz azul para colorear y así mismo el rasgo gráfico de éste, son idénticos en ambos trabajos, observación que comprueba lo anteriormente dicho al respecto sobre esta composición realizada bajo una gran cantidad de características propias del exvoto.

CAPÍTULO II EL CARTEL EN SECUENCIA⁴⁷

Al abordar el tema ha sido necesario establecer una línea de análisis que comienza por la revisión de la bibliografía existente sobre el modo de hacer historietas, ya que un porcentaje alto de los carteles de seguridad del fondo gráfico mantiene convenciones propias para esta forma de contar historias. De esta manera la comparación entre las formas de hacer historietas y los modos propios de los cartelitos del fondo es imprescindible y queda sujeta a los rasgos específicos que técnicamente demuestran las formas de composición, arreglo, orden, estructura, que de alguna manera son universalmente aceptados, al menos para los convencionalismos del mundo occidental que prevalece en nuestra cultura y que quedan demostrados en las siguientes páginas. Este mismo planteamiento es usado para establecer una comparación entre los exvotos retablitos y el cómic, cada cual dentro de sus convencionalismos y usando el análisis comparado de igual manera que con los cartelitos del fondo gráfico. La intencionalidad que se sigue al establecer este criterio corresponde a la necesidad de reconocer lo más clara y ampliamente posible, las distintas maneras en que la historieta puede manifestarse, logrando así definir sus rasgos y estructuras así como de los recursos gráficos de los que podría echar mano al construir una historia. Este precedente dejaría claro el contexto base en el que se puede sustentar cualquier comparativo con los Carteles de Seguridad al analizarlos siguiendo este sentido (desde la historieta al cartel de seguridad), o de la misma manera pero en sentido inverso, partiendo del análisis de los carteles de seguridad por su correspondencia a rasgos específicos de la historieta que pudieran estar contenidos en su composición o estructuras.

Así, un primer acercamiento al tema sugiere que se mencionen algunos autores como referencia para revisar las características y formas de la historieta, de los cuales se propone a Román Gubern por sus fundamentos semiológicos; a Scott McCloud por tener la definición más objetiva, amplia y precisa sobre el tema, y a Will Eisner como el atinado equilibrio entre ambos. Para Gubern⁴⁸, “los cómics constituyen un medio expresivo perteneciente a la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y el lenguaje literario”; de esta manera la idea de la que el autor parte para definir el cómic es como una “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden

⁴⁷ Scott McCloud define como arte secuencial al cómic, que en México conocemos como historieta, de esta manera se entiende al cómic en equivalencia a la historieta como concepto usado en nuestro país, tomando en cuenta que se usa el concepto “tebeo” cuando se refiere a las producciones españolas de este orden. Scott McCloud. *Entender el cómic, “El arte invisible”* (Understanding Comics: The invisible Art). Astiberri Ediciones, Bilbao, 1993.

⁴⁸ Román Gubern. *El Lenguaje de los cómics.*, Ed. Península, (Colección Ediciones de Bolsillo), Barcelona, 1974, p., 105.

integrarse elementos de escritura fonética”;⁴⁹ a esto le agrega que además de ser narrativa puede ser descriptiva, está hecha en secuencias progresivas y se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo; es conformada por pictogramas como representaciones gráficas de objetos; además puede contener “elementos de estructura fonética” como las onomatopeyas y sonidos sin articulación. Los cómics, al ser analizados lingüísticamente se presentan como “unidades dotadas de significado”, distinguiéndose aquí tres que son: las macrounidades significativas: estructura que adopta la publicación (página, media página, tira); las unidades significativas que son las viñetas o pictogramas; las microunidades significativas: elementos que se integran en la viñeta (encuadre, composición, personajes, tipología, adjetivaciones, globos de texto, onomatopeyas y figuras cinéticas). La relación entre estas unidades significativas crea el montaje. El montaje puede estar determinado a una narración lineal o paralela; la unidad de montaje es la escena que puede presentarse por corte, por espacios consecutivos, mediante fusiones o fundidos, apoyaturas, cartuchos y texto en off; el montaje comprende también las estructuras espaciales de montaje (ampliación, concentración), las estructuras temporales de montaje y las estructuras psicológicas de montaje (sueños, percepciones subjetivas).

Scott McCloud⁵⁰ define cómic como: “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector”, sintetizando esto simplemente como “arte secuencial”. Muchos de los cómics propiamente dichos aparecen a finales del siglo XIX, sin embargo el medio pictográfico del que se valían los mesoamericanos en algunos códices para escribir pintando ya era en sí mismo un cómic, ya que coincide con estas características que lo definen;⁵¹ de esta misma manera, representaciones como el *tapiz de Bayeux* que narra la conquista de Inglaterra por los normandos o los pictogramas egipcios de hace más de 30 siglos estarían clasificados dentro del mismo orden, y aunque McCloud declara no tener “ni idea de cuándo ni donde surgieron los primeros cómics”, propone las imágenes de las torturas de San Erasmo (1460) y las series pictóricas en secuencia de William Hogarth (“costumbres morales modernas”, 1731) como creaciones con idénticas características (también están las series que Goya pintó y que cuentan una historia en forma de secuencia y que McCloud no menciona). Dentro de esta taxonomía, propone también a Rodolphe Topfer como “el padre del cómic moderno” a mediados de 1800, quien “se sirvió de la caricatura y de viñetas con

⁴⁹ *Ibíd.*, p.107.

⁵⁰ McCloud, *op.cit.*, p., 9.

⁵¹ McCloud pone como ejemplo el código mexicano, donde se narran acontecimientos de 8-venado. *Ibíd.*, p., 10-11.

bordes, y concibió la primera combinación interdependiente de palabras e imágenes aparecida en Europa”.⁵²

Es preciso distinguir aquí que existe una relación antigua entre cómics y caricaturas, esta última es un modo de dibujar y lo otro es un medio de comunicación que frecuentemente usa a la caricatura. Dentro de la definición estimada por McCloud no existe distinción entre súper héroes ni animales raros, fantasía o ciencia ficción, tampoco géneros, materias, o estilos de prosa o poesía, tampoco se discrimina a ningún tipo de material, ni se prohíbe herramienta alguna; ni existe distinción entre dibujo monocromo o a color, ni en la representación de estilos de dibujo realistas o cómicos, mucho menos escuelas de dibujo o movimientos filosóficos; así, es posible hablar de la existencia del concepto *icono* para hacer referencia a “una imagen usada para representar a una persona, lugar, cosa o idea”, quedando dentro de este concepto los símbolos, como una categoría de iconos, que son imágenes usadas para representar conceptos e ideas; otros iconos son los dibujos, que son imágenes que representan algo; así mismo existen dibujos mas icónicos que otros. De esta manera se puede decir que las palabras son iconos abstractos y que en el dibujo el nivel de abstracción varía.

A partir de los conceptos anteriormente establecidos se puede proponer a la caricatura como una forma de simplificación que logra abstraer una imagen resaltando ciertos detalles, descomponiéndola a su significado más esencial; manteniendo la idea de que palabras, dibujos y otros iconos forman el vocabulario del lenguaje del cómic.

Scott McCloud analiza también en su ensayo la percepción de la “realidad” (que siempre pone entre comillas) por los sentidos planteando que estos sólo nos muestran una parte de ella en meros fragmentos. De acuerdo a esto, la clausura consiste en ver las partes para percibir el todo, completando “mentalmente lo que está incompleto, basándonos en la experiencia;”⁵³ ya que nuestros ojos pueden captar una imagen fragmentada y es la mente la que la transforma en la realidad. En el cómic la clausura es el agente del cambio, del tiempo y del movimiento.

La historia desarrollada dentro del cómic se construye por medio de viñetas separadas por espacios en blanco (calles), así, la imaginación del lector convierte en una sola idea a dos imágenes separadas generando la clausura. Aquí las viñetas fraccionan tiempo y espacio logrando la idea del movimiento discontinuo. Bajo estas consideraciones puede establecerse a modo de metáfora sugerida por el autor que “si la iconografía visual es el vocabulario de los comics, la clausura es su gramática”, aunque esta no es continua y más bien inducida por el autor del

⁵² *Ibíd.*, p., 17.

⁵³ *Ibíd.*, p., 63.

cómic en una especie “de contrato tácito y secreto entre el creador y su público”.⁵⁴ Dado lo anterior, el ordenamiento de las transiciones de viñeta a viñeta en una historieta puede ser:

1. momento a momento (clausura muy pequeña);
2. acción a acción (transiciones que representan a un solo momento que progresa);
3. tema a tema (siguiendo una escena o idea);
4. escena a escena (deductivas, distancias considerables de espacio y tiempo);
5. aspecto a aspecto (pasa por alto el tiempo, recreándose en diferentes aspectos de un lugar, idea o disposición de ánimo);
6. non-sequitur (sin relación lógica entre viñetas).⁵⁵

El cómic como medio monosensorial, se vale solo de uno de los cinco sentidos, así que el sonido es representado mediante o por medio de los bocadillos (globos donde se encuentran los diálogos), que son representaciones exclusivamente visuales, ya que. La denominada viñeta es “el icono más importante de la historieta”⁵⁶.

Los iconos que llamamos “*viñetas*” no tienen un significado fijo o absoluto, al igual que los iconos del lenguaje, la ciencia y la comunicación. Ni tampoco es su significado tan fluido y maleable como el tipo de iconos que llamamos dibujos. La viñeta actúa como una suerte de indicador que nos informa de que el tiempo y el espacio están siendo divididos. La duración de ese tiempo y las dimensiones de ese espacio se definen más por el contenido de la viñeta que por la misma viñeta.⁵⁷

La condición de las viñetas varía en formas y tamaños aunque la que regularmente predomina es la de forma rectangular. Esta diferencia en la representación de la forma de la viñeta no afecta su significado en cuanto al tiempo se refiere pero puede incidir en la experiencia del lector, ya que hay una diferencia entre como se concibe el tiempo dentro del comic y como lo percibe el lector, dado que “en el mundo del comic, el tiempo y el espacio son una misma

⁵⁴ *Ibíd.*, p., 69.

⁵⁵ “la clausura puede ser una fuerza poderosa tanto en el interior de las viñetas como entre ellas, cuando el dibujante decide mostrar solo una pequeña parte del dibujo”. Scott McCloud, *op., cit.*, p. 86.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 98.

⁵⁷ Will Eisner. *El Comic y el Arte Secuencial*. “*El tiempo enmarcado*”. Norma Editorial. 1988, p. 30. “Mostrar la acción en viñetas no solo define sus contornos, sino que establece la posición del lector con respecto a la escena y muestra la duración de los hechos. El hecho de enmarcar en viñetas separa las escenas y actúa como signo de puntuación. Una vez establecida y montada la secuencia, las viñetas se convierten en criterio con el que juzgar la ilusión del tiempo”

cosa”; es necesario hacer hincapié en que no todas las creaciones analizadas por McCloud contienen este elemento compositivo, y que tampoco lo tienen las creaciones que se apegan a la definición planteada desde el principio para la historieta, ya que, al parecer, la aparición de este elemento es relativamente nueva:

Pese a los 3000 años de historia de los comics, no fue hasta los garabatos de Topffer, de mediados de 1800 que se describió gráficamente el movimiento en forma “viñeta a viñeta”, tal como lo conocemos en la actualidad.⁵⁸

Sin embargo es posible detectar secuencias de imágenes aún sin la existencia de los recuadros usados comúnmente en la historieta de la actualidad.

Otro aspecto importante a abordar dentro de este tema es el tratamiento de la línea como una forma posible de visualizar las emociones por medio de una representación gráfica, recurso usado como medio de representación con la intención de que los dibujos puedan generar emociones en el lector, acudiendo al principio de que la línea es en sí misma un medio de expresión, que dentro del dibujo funciona como un símbolo del lenguaje. De esta manera, los dibujantes al representar sentimientos y emociones logran crear convencionalismos gráficos que al ser adoptados por otros dibujantes permiten, la incorporación de estos símbolos creados al lenguaje.

La combinación de palabras y dibujos no es lo que define al comic, pero ha influido fuertemente en su desarrollo, haciendo posible recrear las experiencias humanas por medio de la palabra o mediante el dibujo indistintamente; de esta manera, el cómic se identifica ampliamente con la narración. Existen múltiples maneras de combinar palabras y dibujos en las historietas como:

1. combinaciones de palabras específicas (el dibujo ilustra pero no añade nada a un texto completo);
2. combinaciones de dibujos específicos (las palabras aportan una banda de sonido a una secuencia básicamente visual);
3. viñetas duales (las palabras y el dibujo dicen lo mismo);
4. combinación de tipo aditivo (las palabras amplían o desarrollan una imagen o viceversa);
5. combinaciones en paralelo (palabras y dibujos aparentan seguir caminos diferentes, sin entrar en contacto);
6. montaje (el texto es tratado como parte integral del dibujo);

⁵⁸ McCloud, *op.cit.*, p., 107.

7. combinación interdependiente (palabras y dibujos van de la mano transmitiendo una idea que no conseguirían de manera separada).

“Las combinaciones interdependientes no siempre están equilibradas y suelen inclinarse entre las tipos 1 y 2”, y como consecuencia, cuando las palabras “deciden el significado de una secuencia, los dibujos se ven libres de alzar el vuelo” y viceversa.⁵⁹ No existe una fórmula para lograr este equilibrio ni una metodología a seguir específicamente, tampoco el autor propone ningún sistema, más bien cree que “lo mejor de todo es dejarlo al instinto de los creadores”.

Otro autor importante para hablar sobre el tema es Will Eisner, que comienza su ensayo hablando de cómo “al examinar un cómic book en su conjunto, el despliegue de sus elementos particulares adquiere la característica de un lenguaje”,⁶⁰ y propone que el lenguaje del cómic se basa en una experiencia visual, y que los dibujantes han logrado una interacción de palabra e imagen, en donde conviven perspectiva y simetría con gramática y sintaxis. La separación entre palabra e imagen es arbitraria pero se ha experimentando con esa forma de yuxtaposición desde hace mucho tiempo.

Eisner comienza su capítulo “imágenes sin palabras” manifestando que es posible contar una historia prescindiendo de las palabras y usando solo la imagen, cuando el dibujo no dé lugar a ninguna ambigüedad, y esto solo se logra, al igual que en la caligrafía, cuando trazo y estilo empleado se combinan satisfactoriamente.

En cuanto al tiempo se refiere, es un elemento esencial en la estructura del arte secuencial que sirve para transmitir el ritmo, el paso del tiempo logra captarse en la secuencia de imágenes.

Un cómic resulta real cuando tiempo y ritmo son ingredientes del proceso creativo”. “En la historieta, se comunica esa experiencia mediante el uso de una serie de ilusiones y símbolos.”⁶¹

El marco de la viñeta o su ausencia puede ser parte de la historia y representar sonido mientras transcurre la acción. Al usar el perímetro de la viñeta como elemento estructural se involucra al lector y abarca mucho más que una viñeta contenedor, de esta manera “la innovación de la reciprocidad entre el espacio contenido y el “no espacio” (el margen) entre viñetas transmite así mismo un mayor significado dentro de la estructura narrativa” y aunque el contorno de la viñeta puede ser de posibilidades muy variadas, la composición de ésta es una acción específica del dibujante.

⁵⁹ *Ibid.*, p., 155.

⁶⁰ Eisner, *op.cit.*, p., 9.

⁶¹ *Ibid.*, p., 28.

Al respecto de la composición de una historieta, Eisner nos narra:

La composición de una historieta es comparable al planteamiento de un mural, un lienzo de pintura o una escena teatral. Una vez enmarcado el curso de la acción es necesario componer la viñeta. Eso implica una perspectiva y la disposición de todos los elementos. Lo primero que debe tenerse en cuenta es que hay que ponerse al servicio de la narrativa y ajustarse a las normas clásicas de lectura. A esa primera consideración, la emoción, la acción y el ritmo de la historia. Solo cuando éstas consideraciones están solventadas entran en juego el decorado o la originalidad de la composición.⁶²

Sobre la función de la perspectiva el autor menciona que debería ser la que manipule “la orientación visual del lector en función de las intenciones narrativas del lector”. Para Will Eisner, escribir cómics puede definirse como “la concepción de una idea, la disposición de los elementos gráficos, la construcción de la secuencia de dicha narración y la composición de los diálogos”, y agrega, en un capítulo llamado “como mirar las cosas”, algunos aspectos que un dibujante de cómic ha de tratar, considerando el cuerpo humano y animal como un aparato mecánico limitado en sus movimientos. Define la perspectiva como: distancia, relación de una forma con otra, configuración y tamaño, todo ello se muestra en una superficie de una dimensión mediante el uso de líneas que finalmente convergen en un punto del horizonte, llamado punto de fuga; y aunque es bastante respetable su postura ante estas afirmaciones y otras tantas sobre el uso justificado y casi obligatorio de la perspectiva en la creación de historietas, es posible asegurar que ésta nunca ha sido absolutamente necesaria y su aplicación puede no tener que ver con el principio fundamental de la misma basada en la justificación de las líneas pasando por un punto de fuga como origen, ya que este aspecto técnico muchas veces ha sido desconocido por los creadores que han demostrado su percepción intuitiva de la perspectiva acudiendo a soluciones isométricas o simplemente volumétricas en donde con rasgos simples justifican la profundidad de los escenarios, objetos o figuraciones, sin lograr a cabalidad el desarrollo de una imagen en verdadera perspectiva, o que en el caso de los mas diestros, es intuida gracias a sus habilidades propias como creadores, resolviéndola como una mera aproximación a una perspectiva correctamente justificada por sus puntos de fuga. En el caso de las convenciones graficas no europeas (anteriores al siglo XIX) y tomando en cuenta el planteamiento de McCloud sobre su definición de lo que es una historieta, la ausencia de perspectiva dejaría afuera a las realizaciones pictográficas mesoamericanas y a los mismos jeroglíficos egipcios, haciendo estrecha la universalidad del concepto

⁶² *Ibíd.*, p. 90.

como arte secuencial, de esta manera es posible criticar la falta de atención que Eisner puso en categorizar a la perspectiva como una convención universal que no es aplicable para todas las épocas ni para todas las culturas dentro de la creación de historietas o equivalentes como el caso de los carteles mineros; aspecto que McCloud corrige de alguna manera con una definición mucho más amplia sobre el arte secuencial y que ha sido mencionada al inicio de este apartado.

Otro aspecto en el que ambos autores coinciden, es la convención que para el orden de lectura se tiene en las culturas occidentales (incluye la mexicana y su arte secuencial tal como lo propone McCloud), y que está determinado sin distinción de palabra e imagen (juntas o por separado), a una lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, y aunque pueda decirse que muchas creaciones secuenciales no cinéticas⁶³ fijan su punto máximo de interés en cualquier otro lugar del cuadro (pagina, formato, borde de la obra) que no es la izquierda y arriba, el subconsciente siempre hará su trabajo corrigiendo este orden de lectura, ajustándolo a la convención reconocida por nuestra propia cultura.

2.2. Análisis de un cartel minero por su similitud con la historieta

Se han descrito anteriormente las características generales con las que puede contar una historieta a partir de los criterios de algunos de los más importantes autores que han escrito al respecto. En este apartado se hace la comparación de carteles de seguridad por su similitud con los modos y formas de hacer historieta, comenzando con un trabajo clasificado como original de autor, hecho en tinta sobre papel coloreada con acuarela y montada sobre cartón (ilustración 9), donde se describe un acontecimiento suscitado en la mina Santa Ana, fechado el 24 de enero de 1931, y que corresponde al periodo norteamericano.⁶⁴

Esta historia narrada de manera visual y escrita, que ha sido firmada por su autor como Ybarra, contiene varias características correspondientes a la manera de hacer historietas ya que resalta a la vista el uso de la clausura y la viñeta como las formas más evidentes en la construcción del relato. Se podrá observar que la historia está construida en 4 momentos contenidos dentro de cuatro viñetas delimitadas claramente por sus bordes hechos con líneas que se observan más gruesas que las líneas usadas para dibujar el suceso narrado contenido dentro de ellas. Este enmarcamiento se ajusta al formato del papel dispuesto a la manera “clásica” de un cartel (posición vertical), proponiendo 2 viñetas superiores como

⁶³ En referencia al cine como arte cinético, que no entra dentro de la categorización de McCloud por su definición planteada para arte secuencial, ya que no se compone de ilustraciones yuxtapuestas. McCloud, *op. cit.*, p., 7.

⁶⁴ AHC RDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad. Exp. 155, Vol. I.

rectángulos alargados, de mayor tamaño que los inferiores, donde comienza describiéndose el contexto que se puede leer de forma escrita como texto de montaje ya que forma parte integral del dibujo (por orden de lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo): "EN LA TOLVA del NIVEL II" en la Mina de Santa Ana, Tiro de santa Úrsula, apreciándose justo debajo de este texto, el dibujo del lugar que no nos deja ninguna duda de cómo era el sitio, ya que el dibujante acude a una amplia gama de detalles usando la línea de contorno en la descripción visual de los objetos y que realiza muy probablemente con un estilógrafo (pluma estilográfica o similar), haciendo gala de su extraordinaria destreza como dibujante técnico ya que además de dibujar con una extraordinaria pulcritud al usar la tinta china, resuelve la perspectiva situando claramente su punto de fuga sin dejar ninguna ambigüedad o conflicto visual de las formas planteadas y justificadas por la misma. El mismo tratamiento es dado en la viñeta "II" (donde también se usa el texto de montaje), en donde, incluso, se da el lujo de hacer un acercamiento de los planos y dejar ver a los personajes, principales actores del acontecimiento, a los que dibuja con un alto grado de realismo. En esta viñeta se narra literalmente el suceso:

Los caleseros Candido López y Cesareo Ramirez levantan la boquilla oriente de la tolva, mas el descuido de Ramirez hizo que el cable del contrapeso le aprisionara una mano contra la carretilla hiriéndole un dedo.

La viñeta "II" nos deja en suspenso ya que no termina de decir todo lo que ha sucedido, siendo la viñeta "III" el espacio en donde culmina la historia con la imagen de una mano aprisionada entre una polea. Se puede leer en mayúsculas algo resaltadas y de mediano tamaño: "hiriéndole un dedo". Son estas tres viñetas en donde se desarrolla la historia completa, y se puede decir que la combinación entre palabras y dibujos usada para construir esta historia fue hecha por medio de viñetas duales (donde las palabras y el dibujo dicen lo mismo), y de cierta manera, también, como una combinación de tipo aditivo (las palabras amplían o desarrollan una imagen o viceversa); así mismo, el ordenamiento de las transiciones de viñeta a viñeta usadas en esta historia como forma de clausura, son: acción a acción, ya que presentan un momento que progresa.⁶⁵

El cartel analizado muestra en una cuarta viñeta una consigna en letras mayúsculas más grandes y pesadas que cualquiera otra que dice: "UN TONTO Y SUS DEDOS PRONTO QUEDAN SEPARADOS", La fuerza visual y el peso que tiene este corto texto, arreglado más bien a la manera de un cartel que como una historieta, funciona de una manera ciertamente aislada del desarrollo de la historia completa, pero queda unido por la secuencia de viñetas en forma aditiva; llama

⁶⁵ Clasificación propuesta por Scott McCloud mencionada en paginas anteriores.

fuertemente la atención del espectador sugiriéndole que comience a leer la información del cartel por esta parte y luego saltará la vista buscando la primera viñeta, con la intención de saber el por qué de esta consigna. Es evidente que el autor calculó que el orden de lectura fuera este y que probablemente por ello enumeró las viñetas para evitar que los espectadores se perdieran en la historia relatada. De cualquier forma, al terminar de leer toda la historia, se llegará al final a la viñeta 4, con la consigna que resalta a la vista y que ha funcionado como impacto de *entrada* a la lectura del cartel, pero que también es la *salida* del mismo.⁶⁶

Es muy probable que el autor que firma la obra como Ybarra haya conocido las características generales para hacer una historieta (aunque seguramente no era historietista), sin embargo se puede comprobar que era un dibujante experimentado y que conocía una amplia gama de soluciones dibujísticas para resolver una imagen y recrear gráficamente cualquier suceso de la vida cotidiana, aunque, abusando de sus dotes de buen dibujante, perfecciona y ordena al

máximo su paisaje minero idealizándolo, permitiendo que lo imaginario quede por encima de lo real. El análisis de la información arrojada por este cartel en todos sus aspectos y características, puede aportar algunas conclusiones sobre el contexto minero, tales como el grado de responsabilidad que la compañía no asumía en los accidentes mineros y que demuestra que está situada directamente en un trabajador lo suficientemente irresponsable, no precavido o “tonto” como se deja bastante claro en este cartel.



Ilustración 9

El siguiente cartel de formato horizontal fechado el 19 agosto de 1920 (ilustración 10) muestra una secuencia bastante plana de un suceso en tres viñetas consecutivas, construido por viñetas duales y de tipo aditivo que presentan un momento que progresa en el tiempo acción por acción.⁶⁷ Esta secuencia horizontal recuerda el formato básico y la distribución de imagen y texto del exvoto, incluso por el tratamiento muy simple

⁶⁶ Se usan las palabras “entrada” y “salida” como metáforas planteadas para determinar el/los lugar(es) por los cuales se comienza a leer imágenes/texto de una obra.

⁶⁷ AHCRCMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 24, Vol. 1.

una especie de inercia visual, hacen las veces de los globos del mundo moderno de las historietas, y juntos, marcan la distancia suficiente hacia abajo sugiriendo una *calle*, que se evidencia como espacio en blanco entre la secuencia completa y sus textos al pie de cada viñeta y la información escrita abajo; dejando al pie de este bloque de imagen y texto, una consigna acompañada de una serie de instrucciones, escrita en mayúsculas al modo de la *cartela* usual para los exvotos (como se ha dicho anteriormente) pero mas propia para un cartel dada la información que contiene:

NUNCA VACIEN LAS ALCANCIAS NI JUNTO NI DIRECTAMENTE DEBAJO DE DONDE LA GENTE TRABAJA EN LOS REBAJES ARRIBA, DE ESTE MODO SI LA GENTE TRABAJA ARRIBA DE LA ALCANCIA No. 6 NO VACCIEN LA 6 LA 5 O LA 7, Y SI TRABAJAN ARRIBA DE LA No. 2, NO VACIEN NI LA 2 NI LA 1 NI LA 3.

Las instrucciones son claras y no dejan lugar a dudas, aun sin saber leer ni escribir es posible enterarse de lo que no hay que hacer en estas circunstancias por medio de la secuencia de imágenes presentada.

El siguiente cartel de formato horizontal (ilustración 11) desarrolla la historia de la terrible consecuencia que sufre Juan Tello al caer “junto con las piedras” La historia, relatada en 3 viñetas que tienen como consecuencia un “mal accidente” en la mina Santa Ana, maneja a un personaje principal que cae desde lo alto “hiriendose la cabeza y una mano”, por el simple hecho de no amacizar las piedras. Los tratamientos de linea, muy similares al del cartel anterior posibilitan diferenciar la textura de la madera de las texturas de las piedras “embarradas” en el piso, de acabado bastante singular.

Es posible que el autor haya desconocido el uso correcto de la perspectiva, y probablemente ni siquiera le interesara, aunque al intuirlo, ofrece una solución bastante práctica usando la figura isométrica para resolver los maderos que acomoda uno tras otro trazándolos con su escuadra de cuarenta y cinco grados y tal vez una regla T. Estos maderos sostienen lo que podría ser una tarima de



Ilustración 11

madera, representación construida también como un isométrico, y varían en su ángulo visual de una viñeta a otra. Probablemente el autor había visto de frente estas estructuras de madera, razón por la cual no se le dificulta representarlas, y al parecer, la altura desde la que cae Juan, corresponde a 2 cuerpos en relación al tamaño de su propio cuerpo (unos 3 metros). El cartel no aporta más datos escritos como en el caso de algunos otros que especifican edad, alturas y hasta la hora del suceso, así que hay que quedar conformes con las aproximaciones de espacio, altura, tiempo y lugar que son descritas en las ilustraciones que representan un momento que progresa en el tiempo de viñeta a viñeta, combinando palabras y dibujos al modo de viñetas duales y también, como combinación de tipo aditivo. Las tres viñetas se encuentran enmarcadas solo en sus interiores dejando que el borde del papel haga su función de clausura al cerrar los cuadros, y es debajo de esta secuencia, donde aparece la información escrita en tres renglones y con ortografía correcta, que aclara una buena parte del suceso ilustrado:

Juan Tello al estar descastigando un marco, sintió que había roca floja y quiso echarse atrás, dando mal el paso, lo que le hizo caer junto con las piedras hiriéndose la cabeza y una mano⁶⁹.



Ilustración 12

Y justo debajo de estos, en el centro, la fecha subrayada (18 de octubre de 1920). Abajo de esta información queda un espacio en blanco a modo de “calle” que separa una consigna escrita en minúsculas y en dos renglones, como una instrucción final.

El siguiente relato (ilustración 12) sobre la muerte de Manuel Castillo sigue una secuencia de 4 viñetas de forma rectangular del mismo tamaño que enmarca perfectamente sus cuadros de dialogo usando el mismo tipo de líneas con los que enmarca las viñetas.⁷⁰ El tratamiento de la línea realizada en tinta sobre papel es muy similar al de los trabajos anteriormente analizados y se mueve dentro de las mismas convenciones. Así el uso de la figura isométrica y la sobre posición de planos

⁶⁹ AHCRDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 38, vol. 1.

⁷⁰ AHCRDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 42, vol. 1.

(véase primera viñeta) para justificar la perspectiva, el escorzo en la representación de la figura humana, los achurados irregulares y discontinuos y sus consecuentes tratamientos en las texturas de los objetos, se mantienen como características en común que tienen varios carteles de la misma época y que fueron hechos por autores anónimos.

Esta secuencia de viñetas, fue creada con transiciones acción a acción que representan un solo momento que progresa, combina palabras y dibujos en viñetas duales y haciendo una combinación de tipo aditivo. Este relato de muy fácil lectura fechado el 12 de noviembre de 1920 termina con un texto al pie contextualizando un “habrían”, relacionado con una serie de instrucciones que no fueron llevadas a cabo por Manuel y, su inminente muerte.

Enseguida se presentan 2 trabajos hechos en el mismo año por autores diferentes en donde es notoria la diferencia en cuanto a destreza y habilidad artística se refiere; también se hace evidente el uso de convenciones culturales diferentes en la representación de los personajes y los paisajes.

El primero, del 27 enero de 1921, relato en 3 viñetas de un hecho en la Purísima Concepción, original de autor de técnica mixta (tinta y acuarela sobre papel)⁷¹, firmado por Ybarra y cuyas medidas hacen pensar en el uso de tamaños estandarizados de papel (ilustración 13), y que en resumen relata cómo:

El peón Fermín Castañeda fue alcanzado por un coche guiado por Faustino Armenta, quebrándole la mano derecha al machucarle contra el poste del cañón⁷².

La secuencia de viñetas se mueve con clausuras muy pequeñas del tipo momento a momento; acción a acción, por sus transiciones de un momento progresivo; y tema a tema, ya que se mantiene la misma escena. Las combinaciones entre palabra e imagen forman viñetas duales ya que las palabras y el dibujo dicen prácticamente lo mismo, y se mezclan con una combinación

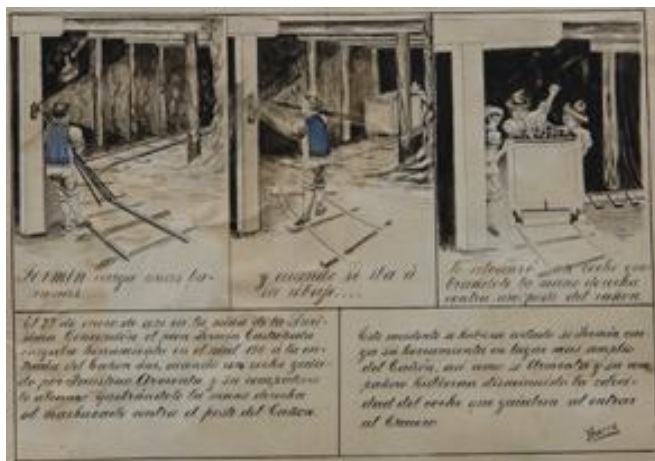


Ilustración 13

⁷¹ Este trabajo fue coloreado solo después de haber sido resuelto en su totalidad por su forma y dibujado con tinta, lo que quiere decir que el autor usó la acuarela a capricho, para iluminar su trabajo ya que este estaba terminado.

⁷² AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 53, vol. 1.

de tipo aditivo porque también amplían la información que la imagen aporta.

El segundo trabajo realizado en tinta sobre papel, de autor anónimo que relata un suceso en una secuencia de 4 viñetas fechado el 6 de febrero de 1921, en el Tiro Paraíso, descrito con letra manuscrita y que deja al pie una consigna en mayúsculas también manuscritas, apoyada, esta, por dos grandes guiones, como sigue:

El 6 de febrero de 1921, a las nueve y treinta p.m., el calesero José Arroyo, tocó sus señales para bajar, pues se encontraba con la jaula en la boca del tiro Paraíso. El maquinista Perfecto Contreras, que dormía movió el malacate en dirección contraria haciendo subir la jaula hasta la polea, reventándose el cable. La jaula cayó hasta el fondo del tiro muriendo el calesero.

Perfecto Contreras fue el malacatero que dio la muerte a José Arroyo⁷³.

Este trabajo (ilustración 14) maneja una secuencia de viñetas con transiciones del tipo escena a escena, mostrando distancias ciertamente considerables de espacio y tiempo de aspectos distintos de un mismo contexto (de la primera a la segunda viñetas), aunque también maneja transiciones momento a momento de clausura

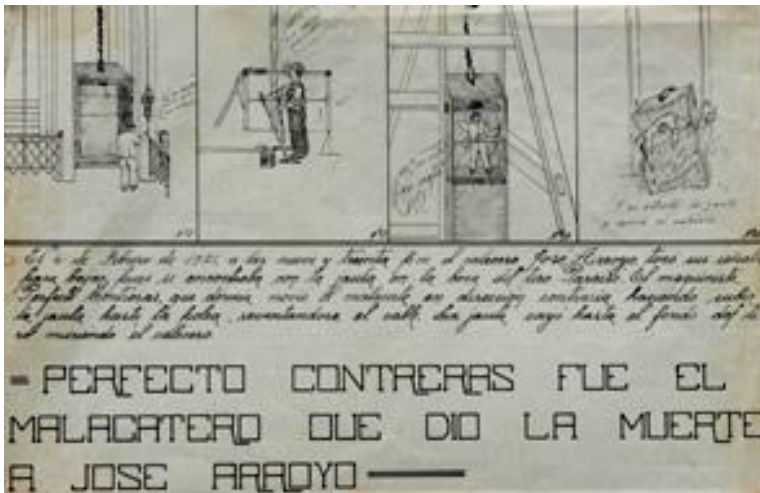


Ilustración 14

una historieta, y que incluso manejan casi las mismas características secuenciales. El ordenamiento de imagen y texto, bastante similar al de los antiguos exvotos por su formato horizontal y sus cartelas al pie de la imagen, es, sin embargo, bastante coincidente también, con la manera simplificada de hacer un comic. El nivel de abstracción de las formas planteadas como imágenes es casi básico en el segundo trabajo y más elaborado en el primero, ya que acude a una mayor cantidad de detalles y realismo, sin embargo, este nivel de abstracción

muy pequeña, en relación al tiempo; acción a acción, por la progresión de un momento específico; y tema a tema, manteniendo la narración en una misma escena o idea.

Se puede observar que ambos carteles han sido hechos con características similares que coinciden con los modos de hacer

⁷³ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad. Exp. 58, Vol. 1

puede ser equiparable al plantear el análisis de los dos trabajos por su origen gráfico, que se sostiene por si mismo mediante el uso de la línea de contorno en el manejo de las formas y que se apoya con la representación de volúmenes, siendo observable el uso de la perspectiva y la isometría en el primer trabajo; y únicamente el uso de la figura isométrica en el segundo; ambas soluciones dibujísticas son igual de creativas y solo marcan diferencias de habilidades y conocimientos técnicos de los dos dibujantes, cuyo fin último es lograr representar una disposición de planos en el ordenamiento de los objetos, con la intención de generar efectos de profundidad y volumen.

Es importante hacer una ligera pausa en la magnífica solución que ofrece Ybarra al representar la perspectiva del lugar que está perfectamente bien justificada por su punto de fuga, a diferencia del segundo trabajo (ilustración 14) en donde la perspectiva no existe por ningún lado como tal; el tipo de dibujo que ofrece Ybarra en este trabajo y otros más existentes dentro del acervo, es muy diferente al que observamos en la mayoría de los carteles de este tipo. El autor demuestra un conocimiento amplio de soluciones dibujísticas, de diseño y composición propias a las de un dibujante arquitectónico o de ingeniería que conoce bien las reglas del dibujo técnico, en su creaciones maneja la perspectiva como una convención básica que aplica en todos sus trabajos casi de manera automática y que no se da en la mayoría de los carteles, y por consecuencia en los creadores de estos; este convencionalismo no parece ser el que prevalece para la creación ni de exvotos, ni de otros trabajos cartelarios de este mismo orden; así mismo los convencionalismos plásticos y gráficos en México no reconocen precisamente a la perspectiva como un modo de hacer, y por lo visto, tampoco en la época en la que se contextualizan estos trabajos.

El manejo de soluciones gráficas monocromas para estos dos carteles, convierte a ambos en candidatos susceptibles de ser reproducidos por diversos medios ya sea mecánicos o manuales, fotográficos, de copiado o transferencia; acción que puede comprobarse en su totalidad y sin duda alguna al existir copias heliográficas de ellos; aunque también es posible pensar que ambos carteles fueron realizados a mano por sus creadores para ser específicamente reproducidos por medios heliográficos, que indistintamente de cualquiera de los dos casos, el fin último sería llevar estas copias a las paredes de toda la mina, o al menos a algunos sectores de ella.

CAPÍTULO III EXPLORACIONES ENTORNO AL LENGUAJE DEL CARTEL

Se han definido como Carteles de Seguridad a los documentos que conforman el Fondo Gráfico dando por hecho que mantienen las características específicas del formato de cartel, sin embargo, a pesar de lo concreta que pudiera parecer esta definición, su condición de carteles en el más estricto sentido de la palabra ha quedado sujeta a una confrontación con los convencionalismos gráficos propios de los exvotos y la historieta, con los cuales mantienen similitudes importantes; de la misma manera no era posible escapar a la confrontación con las convenciones específicas a los carteles y sus modos y formas de realización, a las que sin lugar a dudas corresponden en un mayor porcentaje, comenzando por su valiosa utilidad como medios gráficos de comunicación para la difusión y presentación de información utilizando la representación gráfica y visual como vehículos de comunicación para emitir un mensaje dirigido a personas específicas, con el fin de que estas actúen o reaccionen en función de la información presentada. Esta intencionalidad de comunicación visual parece ser el rasgo más específico que los une a los convencionalismos cartelarios a los que quedarían sujetos siguiendo las tendencias y corrientes que coinciden con la época, si no directamente si por cierta influencia de estas, tomando en cuenta que no están precisamente sujetos a las tendencias predominantes del mundo gráfico, pero si adquieren algunos prestamos y apropiaciones que pueden ser detectados como influencias directas que son sus referentes visuales en los procesos de creación de varios conjuntos de cartelitos que cohesionan en sí mismos estas ideas y formas de hacer.

Dado lo anterior, se puede establecer que los cartelitos del Fondo Gráfico presentan una constante de creación propia para la elaboración, diseño y composición de las diferentes maneras de hacer carteles que se conocen en el medio gráfico para la época tratada y años anteriores, pero se aclara que estos modos no se encuentran sujetos ni a épocas ni a convenciones universales ya que puede calcularse que son procesos que representan las necesidades propias de cada cultura y para cada época y que son estructuradas de manera local precisando su intencionalidad y justificando su existencia en construcciones propias del lenguaje y exigencias sociales y culturales del entorno inmediato. Tomando en cuenta lo anterior se manifiesta la exigencia de cumplir lo más objetivamente posible con un análisis a partir del estudio del documento que por sí mismo arroja la información pertinente que puede ser confrontada o no con cualquier otro tipo de convencionalismos gráficos, visuales e incluso culturales o sociales, manteniendo impecable su reputación de original y único por el mero hecho de haber sido creado para un fin específico dentro de un contexto también específico, aunque haya sido realizado y diseñado siguiendo algunas características de cartel, y no sea estrictamente un cartel que siga las

convenciones que se reconocen para ello, su funcionalidad es la misma. Dado lo anterior los cartelitos del Fondo Grafico se encontrarían definidos como una especie de híbridos que presentan características varias con similitudes a diferentes modos de hacer y presentar información visual y textual indistintamente de los arreglos y modos a los que hayan acudido para presentarla, habiendo sido estos, los recursos que se tenían al alcance para cumplir con las intenciones para las que fueron creados, indistintamente de que hayan sido generados por el Departamento de Seguridad de la compañía, como lo indica el catálogo del Museo de Medicina Laboral,⁷⁴ o que algunos hayan sido usados con fines indicativos o preventivos dentro del Hospital.

Dejando lo anterior como precedente para la discusión base de este apartado se aborda a varios especialistas en el tema, que con sus investigaciones han dejado antecedentes importantes sobre la materia del cartel, como el caso de John Barnicoat, que globaliza su tratado; Enric Satué, por la importancia que le da al estudio del cartel por medio del análisis del diseño gráfico en América Latina poniendo especial atención a México; Aurelio de los Reyes, cuyo abordaje sobre los programas de mano de principios del siglo XX, deja abiertas una serie de posibilidades de análisis para los medios gráficos en México.

Comenzando con algunas referencias sobre el diseño gráfico, Satué declara que éste, condicionado por el proceso de evolución tecnológica, es visto como una especialidad de las llamadas artes gráficas o, más propiamente de la industria de la impresión, de esta manera, el objeto representado visualmente, indistintamente de las cualidades depositadas en él, se debe ver separado y de manera independiente “del medio técnico empleado para obtener el número de copias deseadas”,⁷⁵ lo que significa que cada etapa histórico-cultural ha creado sus propios modos de articulación y sistematización para informar, convencer o persuadir, indistintamente de los medios usados, manteniendo una relación directa con el desarrollo tecnológico de su época y con sus respectivos públicos. Es al parecer, la Revolución Industrial de donde parte la masificación de la información por medio de imágenes visuales, al tener al alcance la tecnología idónea para su reproducción; esto, observando el desarrollo de la escritura y la imagen propias para el mundo occidental y enfocadas a la investigación en el continente Europeo.

Al analizar el diseño grafico por su tipología posible, de acuerdo con Satué, se puede observar desde 3 perspectivas principales que son: la edición: diseño tipográfico, libros, revistas, periódicos; la publicidad: diseño comercial, cartel,

⁷⁴ Catálogo del Museo de Medicina Laboral, *op., cit.*, p., 25.

⁷⁵ Enric Satué. El diseño grafico desde los orígenes hasta nuestros días. Alianza Forma. Madrid 1999, p., 10.

anuncio, folleto; la identidad: diseño de imagen corporativa, señalización, información.⁷⁶

John Barnicoat en su investigación propone el nacimiento del cartel en 1870, al observar “una curiosa relación con la pintura en sus primeros cien años de existencia”,⁷⁷ y es Jules Chéret quien comenzaría a producir carteles en litografía a color, en Francia en 1886; así, explica que el tipo de cartel que conocemos a la fecha, es una resultante de la coincidencia de “ciertas mejoras técnicas en la impresión litográfica y la presencia del propio Chéret”. La litografía inventada por Alois Senefelder en 1798 permitiría que cincuenta años después fuera un método mecánico de reproducción muy rápido. Chéret realizaría carteles con los diseños de Senefelder dibujando directamente en la piedra litográfica, aunque en Francia la tradición litográfica aplicaba a la ilustración de libros y se usaba regularmente para imprimir trabajos artísticos.

A decir de este autor los anuncios públicos son cosa antigua y es hasta 1869 cuando Chéret aparece en la escena europea, y al parecer, su innovadora manera de diseñar “será después la característica esencial del cartel”⁷⁸.

Es así como Chéret estaría situado en el primer lugar en la historia del cartel en Europa. De esta manera, el viaje por el cartel europeo comienza con este personaje que hace suyo el lenguaje visual del arte popular que se usaba en los programas de circo decorados de mediados de los años 1860, dándole su propia significación como litógrafo. Sus carteles combinan el arte mural con el idioma popular. En esta época, circos y ferias ingleses y franceses decoraban sus programas “con diseños vivos y alegres”. Chéret, más que diseñar carteles publicitarios era un pintor de murales, ya que los textos eran añadidos posteriormente a sus obras por Madaré⁷⁹. Chéret crea la imagen de una mujer que se convierte en el estereotipo popular de su época a finales del siglo XIX e innova en su obra rompiendo con la representación del volumen creando una ilusión de relieve, manera de hacer con la cual se identificaron Toulouse-Lautrec y Bonnard; marcando su influencia dentro del art nouveau se puede decir que inspiró a Seurat y su influencia visual recrearía nuevas formas de representación sencillas y con un grado de abstracción alto, describiendo con habilidad su contexto.

Toulouse-Lautrec utilizó la estilística de Chéret acentuándola, representando escenas de cabaret y de vida cotidiana al estilo de éste, usando el cartel como medio de expresión de sus experiencias personales; la síntesis de la forma a

⁷⁶ *Ibíd.*, p., 11.

⁷⁷ John Barnicoat, *Los Carteles, su Historia y su Lenguaje*. Gustavo Gili. Barcelona. 1995, p., 7.

⁷⁸ *Ibíd.*, p., 8.

⁷⁹ *Ibíd.*, p., 20.

modo de caricatura, la representación irónica y simple de la figuración, así como la línea decorativa, fueron recursos usados por Lautrec en sus carteles, y que posiblemente no habrían sido aceptados dentro de la moda pictórica de la época. Esta manera de trabajar es descrita por el autor como “formulación simplificada” que usaría una cierta cantidad de pintores de la época.

El art nouveau define el estilo moderno del cambio de siglo y el diseño de carteles entra como una parte importante de este movimiento, caracterizándose por dar un “valor decorativo y ornamental a las configuraciones lineales que con frecuencia derivaban de formas orgánicas”,⁸⁰ y que se desarrolla en diversos países como Gran Bretaña, Estados Unidos, Alemania, Francia, Austria, Italia, España, con diferentes nombres en referencia y de acuerdo al idioma de cada uno de ellos.

Es así como el principio del siglo XX es inundado de distintas producciones cartelarias de diversos autores en diferentes países. En Francia “ciertos elementos decorativos habían contribuido a la génesis del cartel, elementos que procedían tanto de fuentes tradicionales (las pinturas del siglo XVII) como de los diseños populares de los circos y los mercados”⁸¹.

En Estados Unidos Will Bradley diseña al estilo art nouveau tomando los elementos principales de la tradición de París. Otros contemporáneos suyos de la época, como Ethel Reed, Frank Hazenplug y Will Carqueville trabajaron bajo el mismo estilo, y para 1894 Aubrey Beardsley era una figura importante a seguir.

Para Barnicoat el cartel maneja muchas veces un lenguaje popular teniendo en cuenta a su público, reflejando el idioma popular dentro de una funcionalidad doble que da cabida a la comunicación como al aspecto decorativo, siendo la comunicación visual su primera justificación, en donde la influencia popular prevalece por encima de su aspecto, de esta manera, el aspecto principal que prevalece en los carteles se rige principalmente por la moda y los medios de expresión, siendo algunos de ellos el Art Nouveau, el constructivismo o surrealismo, por mencionar algunos, y se puede creer que para un cartel propiamente dicho existe una correspondencia con tales estilos, sin embargo, al parecer las ideas visuales que expresan, mantienen su originalidad y pureza intacta muchas de las veces, y logran influir en otras disciplinas artísticas,

Indistintamente de sus orígenes, “el cartel en idioma popular habla la misma lengua que la masa de sus espectadores, tanto si se presenta la ingenuidad del arte popular como si luce el carácter pretencioso de lo *kitsch*”, e inicia su historia con los primeros diseños pictóricos “hecha con los materiales más melodramáticos

⁸⁰ “Su interpretación iba unida a la idea de lo *nuevo*.” *Ibíd.*

⁸¹ *Ibíd.*, p., 142.

de la reserva popular que tiene su contrapartida en la alegre publicidad de los circos, las ferias y las corridas de toros. Los diseños populares de las hojas volanderas del siglo XIX que trataban de las huidas de criminales tienen un paralelo estilístico en las desventuras ilustradas por los primitivos exvotos que se llevaban a las iglesias italianas de la misma época”. Bajo estas últimas características sale a relucir José Guadalupe Posada “quien añadió al carácter dramático del género la tremenda fuerza expresiva del arte mejicano [sic]”.⁸²

El acercamiento al terruño facilita el regreso de Satué a estas líneas ya que reconoce la exigencia de tratar por separado el diseño gráfico en América Latina, situando a México como el país principal que llenaría “por sí solo la historia antigua del continente”,⁸³ teniendo como primer antecedente a los sellos mesoamericanos que menciona como el referente más antiguo conocido en nuestro país; luego, y sin más miramientos determina que “en 1539 se establece la tipografía”, siendo Fray Juan de Zumárraga el autor del primer libro impreso en América.⁸⁴ De la misma manera menciona a Juan Ortiz como el primer impresor llegado a América directamente importado de España y de origen francés, que trabajó para Pedro Ocharte, yerno de Juan Pablós “de quien heredó la primera prensa que llegó a América”.⁸⁵ Serían los ayudantes de este señor Ortiz los primeros “que practicaron algo semejante al diseño gráfico” gracias a los cuales fue a parar al tribunal de la inquisición por delegarles la tarea de grabar a la Virgen del Rosario, y sin más, Satué ignora cuando los mexicanos comenzarían a imprimir por sí mismos, y solo menciona que a finales del siglo XVII algunos libros comenzaban a ilustrarse con grabados en cobre que por su tosquedad “permite sospechar que fueron grabados por indígenas”.⁸⁶ El siglo XVIII se ve inundado de estampería religiosa y después de 1830, la litografía entraría en acción con sus clásicas caricaturas políticas, producciones que no le parecen tan trascendentes a Satué como las revolucionarias, sin embargo, reconoce la obra del grabador José Guadalupe Posada, a la que enmarca en la historia del diseño gráfico. Es importante mencionar que para Satué, las expresiones mexicanas carecen de sentido a los ojos europeos, ya que al parecer no existe una distinción entre artista plástico y diseñador gráfico, ni entre artesano y técnico, ya que según su criterio no hay una diferencia marcada entre las artes libres y las aplicadas. Este grado de ambigüedad sobre la cultura mexicana planteado por el español Satué podría ser fácilmente explicado si se observa que puede no reconocer a fondo los rasgos culturales de México como algo propio observando las manifestaciones artísticas

⁸² *Ibíd.*, p., 185.

⁸³ Satué, *op. cit.*, pp., 396-406.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 396.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 397.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 397.

por sus convencionalismos ligados al contexto social y cultural, de esta manera entiende y ve los productos culturales mexicanos con la visión eurocentrista a la que han estado acostumbrados muchos especialistas. Sin embargo, enaltece la obra de Posada ensalzando su labor como precursor del grabado popular, técnica que tomó arraigo y tradición como una de las principales actividades artísticas en México, señalando como posibles causas a tres factores que retoma de Paul Westheim y que son: la Revolución Mexicana, por la cantidad de transformaciones sociales; la tradición de la estampa religiosa desde el siglo XVI; y Guadalupe Posada como un fenómeno artístico de su época.⁸⁷

En México una referencia importante nos la brinda Aurelio de los Reyes, con su estudio sobre carteles y programas de mano de finales del siglo XIX y principios del XX en la ciudad de México⁸⁸, donde era común “distribuir programas de mano para informar más detalladamente sobre espectáculos”: toros, películas, teatro, gallos, y que funcionaban para completar la información “sobre los espectáculos ofrecidos por los carteles colocados en las paredes de las calles o afuera de los sitios de diversión, teatros, cines, circos, plazas de toros, palenques”⁸⁹. La existencia del cartel de gran dimensión es citada por Aurelio de los Reyes como útil para mostrar la oferta de diversiones y que en sus características más básicas usaban una combinación tipográfica de “letras de diverso tamaño y ancho, de acuerdo con la tradición tipográfica inglesa y alemana”, ilustrado “por excepción, según la tradición francesa”. A decir de De los Reyes, esta manera de informar sobre un espectáculo en un programa, manteniendo cierta forma de arreglos tipográficos, coincidiría con rasgos del art nouveau europeo que Francisco Díaz de León describe y que Aurelio de los Reyes cita para el análisis; estos son: tipografía de aspecto barroco, enfiestado; encuadramientos de estilo segundo imperio y modas vegetales de los 80; títulos con líneas en caracteres egipcios o didot; tipografía grotesca (poetiques, mexicaines blanches, buffalo bill, radiant) de fundidores franceses y norteamericanos.

Aurelio de los Reyes deduce que los documentos de su análisis son programas de mano y programas carteles, que podrían haber cumplido una doble función como programa de mano y cartel, posiblemente por economía de los empresarios de la diversión de aquella época, y prefiere aplicar la denominación de *programas de mano* cuando se refiere a ellos, por su utilidad práctica como programas y por ofrecer una amplia información sobre el espectáculo anunciado a diferencia de los carteles de mayor tamaño y en donde se sintetiza la información, y que describe como sigue:

⁸⁷ *Ibíd.*, p., 400.

⁸⁸ Aurelio de los Reyes. ¡*Tercera llamada, tercera! Programas de espectáculos* ilustrados por José Guadalupe Posada. Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2005.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 13.

El programa podía ser una hoja de papel de china de colores, tamaño carta doblada a la mitad para ofrecer cuatro caras, como un cuadernillo para darle mayor seriedad, lo usual era desdoblada; podía ser media carta o un cuarto, tamaño oficio o doble carta. El tamaño determinaba la diagramación, la composición tipográfica y las dimensiones de los grabados, similar a la problemática del diseño de la hoja de prensa, aunque esta era de un tamaño mayor que los programas⁹⁰.

Al parecer esta diferencia en la composición y arreglo tipográfico en comparación a los periódicos de la época es ciertamente dinámica ya que no usa la formación tipográfica en columnas, logrando así una distribución espacial muy diferente dentro del juego imagen-texto (tipografía-ilustración) que rompe con la “rigidez establecida por la costumbre” propia de los periódicos y revistas.

Resalta también que estos programas son muy similares a las hojas sueltas que publicaba Vanegas Arroyo, más pequeños y que se parecen mayormente “a las páginas de la prensa que a los programas, porque otorgaban mayor importancia a la ilustración, pero a su vez con mayor rigidez y menor riqueza tipográfica que los programas”, y de la misma manera observa que la mayoría de programas anteriores a 1907 no estaban ilustrados; “de ahí la importancia de las ilustraciones de Posada y de la extraordinaria riqueza tipográfica de la que hacen gala”, que va incrementándose “a medida que transcurre el tiempo por el perfeccionamiento de la técnica de impresión”, que con el tiempo irá integrando fotografías o haciendo combinaciones de grabado, litografía y fotografía.

Todos los programas, aunque similares, conservan características específicas para el espectáculo que anuncian, siendo los más elaborados y sofisticados los usados para anunciar la opera,

[...] encuadernados con pasta gruesa, en ocasiones forrada con seda roja, verde, negra u otro color, como un pequeño libro; por lo general con el nombre de la obra y el autor impresos en letras doradas en la portada, aunque también solía contener los nombres de la sala de espectáculos y el año de la temporada; la orquesta y los intérpretes se incluían en las páginas interiores; anuncios de casas comerciales colmaban las páginas iniciales y las finales, además de alternarse en el interior con diversos componentes del programa; una sinopsis del argumento, en ocasiones extenso, era el plato fuerte del cuadernillo⁹¹.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 17.

⁹¹ *Ibíd.*, p., 17-18.

El programa popular estaba constituido de la misma forma pero sin empastado grueso, muy similar a un folleto, y también había programas más sencillos como los del teatro, hechos en una sola hoja y de formato pequeño.

De Los Reyes menciona que “tal vez el teatro haya sido el origen común de los programas de mano de las diversiones públicas” por su diversidad al anunciar los diferentes espectáculos, de esta manera, a decir del autor, se usan caracteres gráficos de imagen específicos para cada evento: imágenes de toros para anunciar corridas; mascaradas de teatro para representaciones; cortinajes para opera; tan amplia como reducida a la vez por el tipo del “rígido formato” acostumbrado y por la “variedad de maneras de componer e ilustrar” como en el caso de los ilustrados por Guadalupe Posada. Es aquí donde el autor señala que Armando de María y Campos declara que desde el siglo XVIII hasta entrada el siglo XX los programas de teatro no se diferencian de los españoles ni de los franceses, porque obedecían a un “patrón universal”, esto, obviamente en referencia a los programas de teatro de las grandes salas, propios para aristócratas y burgueses de las clases privilegiadas, y que estaban destinados principalmente a estas, y que habrían condicionado el lenguaje de los programas.

El análisis realizado por de los Reyes detecta características específicas en el lenguaje utilizado en los textos de los programas y desde luego los grabados realizados por Posada, propios de un sector “medio-bajo” usados para los teatros ubicados en barrios pobres, lenguaje sencillo que es abordado de distinta manera por De María y Campos (mencionado por Reyes) y que corresponde a características diferentes del acervo estudiado por De los Reyes, ensalzando convencionalismos de tipo europeo como las escenas “perfectamente separadas unas de otras por orlas, flores, arboles y otros motivos decorativos”, quizá más propios del art nouveau y que al parecer coinciden dentro de la misma época, ofreciendo criterios distintos en los cuales ambos autores no coinciden, ya que “mientras De María y Campos afirma que comúnmente los programas se ilustraban, en el periodo estudiado, la ilustración más bien era excepcional”⁹². Carteles y programas de mano compartieron las mismas intenciones publicitarias en la promoción de espectáculos públicos, “lo cual condicionaba su formato, incluido el lenguaje y las ilustraciones, seleccionados de acuerdo a la obra representada, pero sobre todo en relación al público al cual estaba destinado el espectáculo”⁹³. Los carteles de los teatros más importantes de la época eran similares a los populares, encontrando que la diferencia en los programas de mano estaba situada en el lenguaje popular usado en los contenidos y notoriamente también la “iconografía que los adornaba”, existe una relación directa

⁹² *Ibíd.*, p. 19.

⁹³ *Ibíd.*, p. 20.

entre el espectáculo y la ubicación del local que lo presentaba. Es así como el análisis de estos programas queda situado entre 1905 y 1909 y lo conforman setenta y cinco diseños diferentes firmados por Posada, y que se diferencian de los programas de cine de la época que mostraban caracteres tipográficos de mayor tamaño y resaltaban con tipos más pesados la información de importancia como “las películas nuevas o las mas gustadas, las repeticiones las anunciaban con caracteres más pequeños;”⁹⁴ este formato fue establecido por los Lumiere en su primera función en Paris el 12 de diciembre de 1895 y es el que prevalece para las funciones en México.

De los Reyes reconoce una ruta de la evolución de la tipografía que parte del formato de los programas de cine que los futuristas toman como modelo para su manifiesto, basado en el juego tipográfico que evoluciona hacia la revolución tipográfica dadaísta; en México todo parece apuntar hacia una ruta en la que los programas de mano y el cartel popular son precedente del movimiento estridentista de los años veintes, que aunque de influencia ciertamente europea, dada la época y por algunos de sus precursores como Jean Charlot, amalgaman un desarrollo tipográfico *cortado a machetazos* como una réplica del modo de solución de los grabadores que participaban del movimiento y que propone una manera de hacer imagen y tipografía, diferente de la acostumbrada a principios de siglo.

Para los programas de circo, el formato se encontraba “entre los programas de teatro y los programas de cine, al anunciar las variedades circenses disfrutadas por el público en una función”⁹⁵. Estos programas abundan en sus descripciones sobre los cirqueros y el público y presentan muchas similitudes con los programas de toros y de peleas de gallos. Los programas de teatro se componen principalmente de tipografía “que compartían con los de opera la síntesis de los argumentos y la estructura de las obras, aunque variaban en su extensión y modalidad”⁹⁶. En estos programas la ilustración no es lo más importante ya que por encima de esta se encuentra el “juego tipográfico” que es el principal soporte visual y seguía regularmente el siguiente orden:

[...] la cabeza de los programas incluía el nombre del teatro con letras sobresalientes, seguido en la parte baja casi siempre por el nombre de la empresa; continuaba, en orden descendente, la fecha en un reducido

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 22.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 34.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 43.

tamaño de letra y la información medular: título de la obra, autor, interpretes y, en ocasiones, una breve síntesis.⁹⁷

Al respecto de las imprentas, De los Reyes menciona que contaban con sus propios archivos y que regularmente reciclaban sus imágenes; que Posada trabajaba en su taller y al elaborar los programas de teatro, que son sus principales trabajos dentro del acervo analizado, lo hacía de dos maneras: “para unos elaboraba solamente el grabado”; en otros diseñaba la totalidad o trabajaba en conjunto con el tipógrafo haciendo imagen, tipografía y diseño. De acuerdo a estas declaraciones se esboza una forma de trabajar que podría haber sido de uso común en el diseño y elaboración de estos programas de mano que no parece muy diferente a los modos que conocemos en la actualidad, sin embargo estos programas eran abundantes en texto y gozaban de un exceso de elementos tipográficos adicionales, plecas y viñetas.

3.1. El cartel minero

Aunque el acervo analizado se encuentra clasificado como cartel minero por su generalidad y dado el uso que se le daba a la mayoría de los documentos que funcionaban principalmente como carteles, existen grupos dentro de este conjunto con características específicas más propias de un cartel que coinciden con algunos rasgos analizados anteriormente propuestas por varios autores. De aquí se desprenden varias categorías por su origen teniendo por consecuencia diferentes grupos cartelarios que se han clasificado como: los importados de origen norteamericano de la National Safety Council; los elaborados a mano por dibujantes de la CRDMyP con técnicas mixtas; los realizados al modo de los impresores de la época que usan caracteres tipográficos móviles y fotograbado; los montajes sobre carteles reciclados que traducen al español sus contenidos; el fotográfico, que muestra fotografías montadas sobre papel con explicaciones escritas con tinta a mano; los que su origen es el Consejo Interamericano de Seguridad; los avisos hechos a mano y de información sintética; los de la Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad; los de promociones serigráficas; los avisos prensa plana.

Aquí se han tomado en cuenta para el análisis, por principio de cuentas a los documentos fechados, y a partir de estos se ha establecido una relación directa con sus similares que tienen el mismo origen gráfico, extendiéndose el análisis a documentos sin fecha por su relación directa como integrantes del mismo grupo.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 49.

3.2. Carteles norteamericanos

El documento clave (ilustración 15) para realizar el análisis de este grupo de un total de 50 carteles todos de la misma medida: 23 x 30.5cm., y 30.5 x 23cm, es el único cartel fechado en 1927, del National Safety Council, Inc., de Chicago⁹⁸, cuyo origen es Madison Wisconsin, y que fue impreso en offset sobre papel couché, igual que los otros. Este pequeño cartel muestra la caricatura de un reverendo



Ilustración 15

“predicando seguridad” que sigue el orden de un juego tipográfico que comienza con una “P” en verde y que invade ligeramente la caricatura del reverendo en el segundo renglón, que ha sido alineada del lado derecho, quedando en perpendicular al ordenamiento de una especie de placas planteadas como barras dobles de manera horizontal y coloradas en negro; el juego tipográfico centrado, sigue su lectura hacia abajo con letras de menor tamaño intercalando un renglón en negro con la intención de lograr un equilibrio entre los dos colores en los que está impreso usando la técnica de separación de color⁹⁹. En las letras pequeñas de la parte de abajo se aprecia la siguiente información:

Awarded honorable mention” in national safety council poster competition (1927),
National Safety Council, Inc, Chicago, U.S.A. No. 2036. Drawn by - B.C. Jurns¹⁰⁰

Esta información revela, además de la fecha, una constante de continuidad en la producción de estos impresos que seguramente comenzaban a tener auge en Norteamérica, y al parecer son un referente importante para los estándares de seguridad y de los modos de creación cartelaria de los dibujantes mineros de la

⁹⁸ El Primer Congreso de Cooperativas de Seguridad se reunió en Milwaukee en 1912, compuesto por un pequeño grupo de líderes industriales de la región central de Norteamérica preocupados por la seguridad de los trabajadores. El resultado de su reunión fue la decisión de formar un organismo permanente dedicado a la promoción de la seguridad en la industria de E.U. En Chicago, un año más tarde (1913), se forma el Consejo Nacional de Seguridad que es una organización sin fines de lucro, no gubernamental, internacional, de servicio público, dedicada a prevenir las lesiones accidentales y muertes en el lugar de trabajo, en las carreteras, en los hogares y las comunidades. El Consejo Nacional de Seguridad cuya sede actual es Itasca, Illinois, incluye más de 50,000 empresas, organizaciones laborales, escuelas, organismos públicos, grupos privados y particulares. <http://www.nsc.org/> Consultada el 18 de Diciembre de 2010.

⁹⁹ Impresión por separación de color (se hacen 2 láminas, cada una para un color diferente y se imprime cada color por separado sobre el mismo soporte de papel)

¹⁰⁰ AHCRCMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 122, Vol. 1.

Compañía de Real del Monte, ya que la manera y el estilo del manejo de su contenido, así como la forma de sintetizar la información y proponerla en un formato tan pequeño y el ordenamiento de la tipografía, dejan entreverse en las producciones locales.

No se conoce la existencia de estos cartelitos en el tamaño que podría considerarse “reglamentario” para un cartel (unas 8 veces más su tamaño), pero cabe la posibilidad de que existieran en Norteamérica en ese formato y que estos “peques” que están a la mano para el presente análisis, sean solo parte de un muestrario del NSC que pudo haber enviado a México como promocional para futuras adquisiciones, ya que bastaría con anotar el número de serie correspondiente de cada uno y hacer el pedido; aunque no se descarta la idea de que la compañía quisiera compartir este material con los mineros mexicanos en un intento de homogenizar la cultura de la seguridad laboral a la que ellos estaban habituados a partir de la creación del Consejo Nacional de Seguridad, como un acto de implementación de políticas internas de seguridad en el trabajo o incluso dentro de un programa de capacitación determinado a la creación y/o funcionamiento de un departamento de seguridad encargado de regular e intervenir en una serie de actividades laborales.

Debe aclararse en este momento, que este conjunto documental se encuentra en un muy buen estado de conservación casi intacto, sin marcas de adhesivos, grapas o perforaciones, lo que significa que posiblemente nunca estuvieron expuestos en ninguna pared y que tal vez, ni siquiera fueron manipulados por muchas personas, así como tampoco existen reproducciones ni copias de ellos.

Otro dato relevante escrito con letras pequeñas en la parte inferior, proviene de la “Awarded Honorable Mention”, que este trabajo recibió en la competencia de carteles en el año ya mencionado a solo 14 años de fundado el Consejo Nacional de Seguridad, y que es editado con la intención de dar a conocer que B.C. Jurns, el creador de un buen cartel, resultó premiado en este concurso en 1927.

Aquí es necesario hacer hincapié en que los otros documentos de este tipo no se encuentran fechados, y de esta manera fueron clasificados dentro de la categoría s/f (sin fecha); todos sin excepción mantienen las mismas características como copias reproducidas en offset, de medidas, tipo de papel y tinta, técnica de impresión, así como el sello distintivo de la National Safety Council, también todos están escritos en inglés y se aprecian en su aspecto bicromo (dos colores), algunas veces impresos en dos colores y otras veces solo usando el papel de color e impresos en negro.



Ilustración 16

Esta imagen (ilustración 16) sin firma de autor corresponde a un documento impreso en dos tintas por separación de color.¹⁰¹ Debe observarse que la plasta del color verde no queda a registro y puede comprobarse observando que el borde del macizo en el que está inserta la tipografía pesada a color blanco del fondo del papel y resuelta de forma negativa, corta la imagen central del diseño que se encuentra encima dejando un pequeño espacio blanco, siendo evidente que ni el diseñador ni el impresor se han querido comprometer a realizar ningún esfuerzo exhaustivo en la realización de este trabajo, ya que la impresión del color a registro implicaría alinear la impresión de los colores borde con borde sin dejar espaciados¹⁰².

El diseño es central totalmente y comienza con un “WORST AID” (peor ayuda) de engrosadas letras casi al punto de perder los espacios interiores de estas, que queda subrayado por dos renglones en negro dejando bien clara la posibilidad de tener problemas con un ojo si se es atendido por alguien que no sea medico, información que se reafirma con la consigna que queda abajo en letras blancas y que es expuesta visualmente por la imagen fotográfica central de dos trabajadores que intentan solucionar una situación propia de un medico. Se observa que para este trabajo se ha usado una fotografía en tramados de grises que seguramente se revelaron en una cámara para fotolito, y que fue recortada por algunos de sus bordes para lograr la fuerza suficiente como diseño central de este cartel, siendo muy probable que los personajes hayan posado como actores para la fotografía.

En el trabajo de la derecha (ilustración 17) se utiliza al papel amarillo con la intención de que el cartel se vea en dos colores, imprimiendo a una sola tinta en color negro sobre el papel de color, y para este caso también ha sido usada la fotografía convertida a escala de grises, en tramados regularmente abiertos



Ilustración 17

¹⁰¹ AHCARDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 294, vol. 2.

¹⁰² Aquí se hace necesario el ajuste de la maquina hasta lograr que el color no quede empalmado o rebasado sobre el otro y mantener la cuadratura del diseño.

para evitar emplastes de tinta al imprimir.¹⁰³ El diseño de solución muy simple y creativa fue realizado a partir de un personaje-objeto fijo, usado como modelo cuidando los aspectos de la luz en su iluminación que es natural e insertando los caracteres tipográficos en la mesa de formación.

Ya que este monocromo no presenta la firma de ningún autor, se puede pensar en la posibilidad de que la totalidad del trabajo realizado para este cartelito la hayan hecho entre varios, trabajando como un equipo en una imprenta bajo la asignación de tareas diferentes: fotógrafo y/o diseñador, formador/armador, impresor.

En el siguiente cartel (ilustración 18) se puede observar claramente como la composición es resuelta con una diagonal que tiene un ángulo de inclinación muy cercano a los 90°, característica que equilibra el diseño solucionándolo hacia su parte central.¹⁰⁴ La fotografía aquí, es el factor técnico que determina la imagen principal compuesta por dos hombres en una escalera, misma que establece la diagonal principal en la que se sustenta el diseño. Ambos hombres, uno arriba y el otro abajo, equilibran los pesos sobre y debajo del motivo tipográfico principal “TEAMWORK”, impreso en rojo con color a registro y de contornos en negro de caracteres pesados y que casi cierran el interior de las letras. Abajo solo son necesarias dos palabras en dos tipos diferentes para completar el mensaje que se quiere difundir.



Ilustración 18

El uso de altas y bajas de “for SAFETY” logra equilibrar el piso debajo del hombre que detiene la escalera, justificando su espacialidad. Es excelente el manejo de soluciones que el(los) creativo(s) ha(n) usado para resolver esta composición que no está firmada por ningún autor, comenzando por el equilibrio que se logra con la disposición de imágenes y texto, la síntesis de la información al máximo, el recorte perfecto de la imagen fotográfica y su montaje dentro del juego tipográfico combinado por la masa de color rojo, todo, contrastando con un amplio y limpio fondo blanco.

¹⁰³ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 292, Vol. 2.

¹⁰⁴ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 307, Vol. 2.



Ilustración 19

vernos como nos ven los demás).

Otro tipo de cartel (ilustración 19) surge de las entrañas del acervo por su singularidad al estar resuelto por medio de una secuencia de imágenes muy al estilo característico del cómic.¹⁰⁵ Esta simplista dinámica de ordenamientos visuales y textuales da por hecho que cualquier otro recurso que no sea la caricatura planteada es totalmente innecesario, así que el pie tipográfico abajo del recuadro que contiene las 4 viñetas, maneja una consigna en inglés, impresa en rojo, escrita en altas y bajas, lo suficientemente separadas de ese contexto superior como para sugerir que no se necesitan pero son necesarias. Esta información queda dividida en dos renglones y dice: “If we could see ourselves as others see us-!” (Si pudiéramos

Ahora, una parte importante de la información contenida en este documento y que se encuentra por ahí escrita en letras bastante pequeñas, anota:

“Courtesy Hammermill Paper Co.” Paper and Pulp Section

Esto demuestra que la compañía fundada en 1898, ya estaba seriamente



Ilustración 20

establecida en 1928 y para ese año se dedicaba a la producción de papel en Estados Unidos, según lo demuestra su página en internet.¹⁰⁶ Hammermill tenía el interés de imprimir carteles de seguridad posiblemente como promocionales de sus productos y tuvo una relación directa con la compañía Xerox que para 1938 estaría imprimiendo su primera copia xerográfica.¹⁰⁷

Con el siguiente cartel monocromo (ilustración 20) se tiene la impresión de estar observando un lugar común con los vehículos automotores propios de los años treinta y la atmosfera que da la sensación de una caricatura de Walt Disney; es esta característica caricaturesca de la imagen a la que acuden varios creativos para resolver

¹⁰⁵ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 336, Vol. 2.

¹⁰⁶ <http://www.scripophily.net/hampapcom.html>. Consultada el 5 de Enero de 2011.

¹⁰⁷ <http://www.xerox.com/about-xerox/esar.html>. Consultada el 5 de Enero de 2011.

sus diseños, ya que ofrece las posibilidades de sintetizar la imagen de una manera tal en la cual se pierde una buena parte del compromiso con la realidad y se adquiere la capacidad de inventar situaciones fantásticas como se puede observar aquí, simulando que la perspectiva se curva ante un sinuoso camino, causando un efecto de profundidad bastante interesante ya que sitúa el punto de fuga en la parte de abajo logrando que la dimensión del camión que aparece en primer plano se dispare hacia fuera del cartel como una figuración con un alto grado de realismo. En este trabajo se puede apreciar claramente en letras pequeñas su origen: "Printed in U.S.A. 4721", y guarda las mismas características de impresión y formato que los anteriores.¹⁰⁸

La singularidad de este trabajo sin fecha (ilustración 21) radica específicamente en el modo en que el fotógrafo ordenó los zapatos para poder realizar la toma y resolver la imagen central de su cartel que ordena el diseño al centro y que rompe con la geometría por el orden en el que pone los zapatos;¹⁰⁹ aquí se habla sobre el uso de zapatos apropiados, que dentro del contexto minero se convierten en parte del equipo básico de seguridad y que es abordado de manera similar en otros carteles realizados en la compañía. El monocromo en el que está impreso le da una vista de simpleza a la imagen en conjunto y le apunta dentro del contexto de los que han sido realizados por medios tecnológicos.



Ilustración 21

El siguiente cartel fechado en 1929 (ilustración 22), de formato horizontal y resuelto totalmente de forma dibujística y que solo es enmarcado por la ilusión de varios recuadros sobrepuestos en color naranja le da el crédito a su autor: Charles E. Bracker.¹¹⁰ Ha sido editado como una cortesía de Utica Mutual Insurance Co. (Compañía Mutualista de Seguros de Utica), quizá con los mismos propósitos promocionales de algún otro que se ha mencionado anteriormente. Se observa que los personajes dibujados y que conforman la imagen principal en conjunto, en donde se ve a un niño en patines dándole recomendaciones a un trabajador fumando, queda situada en un primer plano sin piso como si los personajes

¹⁰⁸ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 311, Vol. 2.

¹⁰⁹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 321, Vol. 2.

¹¹⁰ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 126, Vol. 1.

estuvieran flotando en el aire, dejando que los escorzos planteen una ilusión de perspectiva que no es apoyada por ningún otro plano, dando la impresión de que las figuras han sido recortadas y sobrepuestas sobre el espacio blanco del fondo del papel. Esta solución que fue impresa en monocromo negro queda resuelta en un diseño central casi simétrico. Los achurados resuelven los volúmenes y el foco de luz muy bien calculado demostrando la destreza altamente realista del dibujante bajo un estilo similar al de Norman Rockwell.



Ilustración 22

3.3. Carteles elaborados a mano

Una buena cantidad de los carteles elaborados a mano por trabajadores de la compañía mantienen la singularidad de parecerse a todo menos a un cartel propiamente dicho, o al menos, a como estamos acostumbrados a verlos, sin embargo hacen las funciones del mismo sin necesitar ajustarse estrictamente a las formas cartelarias predominantes que se han presentado aquí, por su origen europeo o norteamericano. Esta singularidad los hace parecerse más a los exvotos por sus formatos horizontales en muchas de las veces, su manera de relatar la historia visual concretando textualmente con moralejas al pie en donde se consigna el acontecimiento o hecho por su origen y consecuencias, y la simpleza de la representación de las figuraciones humanas y de los objetos de la realidad casi primaria, con un grado de síntesis de la figuración muy alto, de soluciones dibujísticas resueltas a línea continua que cierra los contornos forzando y empujando a las imágenes hacia el orden visual de la caricatura. Estos trabajos tienen también rasgos muy marcados de la historieta al estar narrados por medio de secuencias en cuadros que aunque a veces no están claramente separados por sus contornos y se presentan a modo de viñetas bastante ambiguas, dejan clara su intención de relatar una historia visual como secuencia de imágenes

apoyada por textos que reafirman el relato; sin embargo, a pesar de las características anteriores la funcionalidad específica de estos documentos es informativa, didáctica, y pretende enseñar de manera dinámica y práctica sobre ciertas situaciones determinadas que conllevan a posibles consecuencias. Esta cualidad informativa, prevalece aun en los trabajos con mayor similitud al cartel clásico de formato vertical y cuya información contenida está sintetizada al máximo con el fin de facilitar su lectura y comprensión; es notorio que esto no sucede en muchos de los cartelitos ya que abundan en información escrita y en detalles específicos de la imagen cual si fueran una historieta, aunque esto no resta su funcionalidad como tales y les da un carácter de artesanal en donde la espontaneidad e improvisación en su realización, son las características que prevalecen; sin embargo existen trabajos que siguen más de cerca las convenciones propias para el diseño de un cartel y que fueron resueltos por sus autores con la suficiente destreza de un profesional en el oficio, pero probablemente conservan en el fondo características más propias al contexto en el que fueron creados y no precisamente al modo de hacer de algunas modas cartelarias de principios del siglo XX.

Para poder mostrar algunas características de este tipo de documentos se puede comenzar con el siguiente cartel (ilustración 23),¹¹¹ fechado en 1928 donde se anota a la mina La Rica como origen del suceso. El trabajo realizado por Jesus Olalde, dibujante de trazos muy primarios, resuelve una historia visual de manera secuencial, trazando el borde de las 3 viñetas con una tímida línea que no se diferencia en grosor de las utilizadas en los contornos del resto del dibujo como obligado por alguna circunstancia ajena a su conocimiento; detalla el chorreadero usando una solución isométrica que representa sin lugar a dudas el material del cual se encuentra construido, y pone el punto de interés máximo en la segunda viñeta que se puede observar del lado superior derecho como la circunstancia específica y de mayor relevancia de todo el suceso: cuando el hombre comete el error de meterse al chorreadero. La figuración humana de este cuadro es la que mayor tamaño tiene en comparación con las de las otras viñetas y es la ilustración que mayor peso visual demuestra quizá al ser empujada por la esquina del borde del papel hacia adentro del cuadro como consecuencia de las diagonales que la componen, y sobre todo por el texto que narra el suceso y que rompe con la secuencia de las imágenes mandando el punto de interés hacia abajo, obligando a mirar hacia el cuadro de abajo, e intencionalmente forzado por el autor, ya que Olalde decidió trazar dos flechas que apuntan hacia abajo, una que parte de la espalda del sujeto y otra que sale del texto narrativo, en un posible arranque de inseguridad al pensar que el espectador podría perderse en sus viñetas y

¹¹¹ AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, Exp. 125. Vol. 1

extraviarse entre textos e imágenes de la historia narrada. Esto podría demostrar su poca experiencia en la construcción de secuencias de imágenes para narrar un suceso, pero también puede demostrar cierta experiencia como lector de historietas, ya que no desconoce del todo las maneras en que puede resolver una secuencia de este tipo.

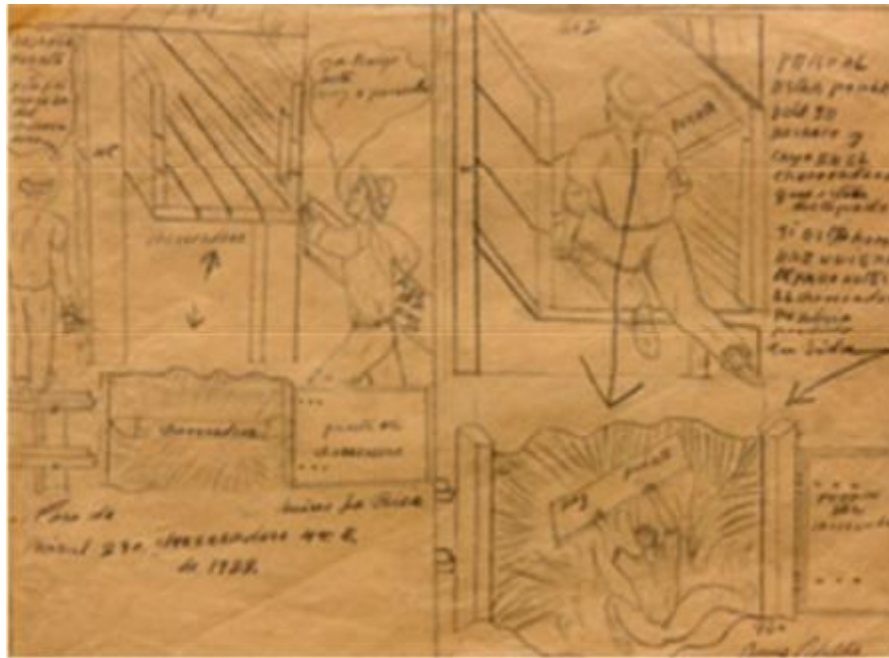


Ilustración 23

Esta secuencia maneja tres tipos de información escrita, que textualmente apoya al desarrollo de las imágenes en movimiento; la primera acompaña en los bocadillos, a manera de diálogo, a los personajes en la viñeta inicial; la segunda describe el suceso escrito al estilo de los exvotos pero está planteado como columna de forma vertical y se puede observar del lado superior derecho; la tercera hace referencia a cosas muy específicas como anotaciones de información complementaria y se puede apreciar inserta en la primer viñeta justo abajo del chorroadero acompañada de dos flechas que indican sentidos contrarios (hacia arriba y hacia a abajo), en la tercera viñeta del lado derecho, y en la viñeta final que queda del lado inferior izquierdo donde se anota: “Caso de (espacio en blanco) mina La Rica Nivel 230 chorroadero 45 E. de 1928”. Esta información incompleta sugiere que el autor no tenía aun el nombre del accidentado en el momento de realizar su dibujo a tinta que bien pudo haber efectuado con un manguillo propio para escritura después de haber trazado a lápiz, y dejó el espacio en blanco pendiente para un futuro llenado.

A diferencia del trabajo anterior, se presenta enseguida un cartelito que demuestra un proceso minucioso en su elaboración sumamente detallada y cuidada en todos sus aspectos (ilustración 24), y ha resultado bastante importante analizarlo ya que es el documento más antiguo hallado en el acervo que fue firmado por su creador. Este original de autor firmado por J. Ybarra, fechado el 14 de septiembre de 1920, fue elaborado sobre un formato vertical y realizado en tinta sobre papel propio para uso artístico, siguiendo mayoritariamente los convencionalismos gráficos propios para la historieta.¹¹² Aquí se describe un accidente minero en una secuencia de cuatro viñetas en donde se narran las acciones del suceso mediante un dibujo altamente realista, resuelto con líneas continuas y cerradas en sus contornos apoyando a la figuración con algunos achurados y macizos de negros, que no fue coloreado o pintado quizá bajo la pretensión de ser usado como original para su reproducción heliográfica.¹¹³ El cartel describe visualmente la muerte de José Alfonso, ayudante de calesero y deja una consigna bastante clara de cómo “el calesero debe tocar las señales para subir o bajar la jaula”. El relato debe leerse de izquierda a derecha y luego de arriba a abajo ya que el autor plantea la acción de la viñeta “I” en dos momentos ordenándolos uno debajo del otro dentro de la misma, sin trazar una línea que los separe, resultando una acción inmediata una de la otra, para seguir el relato en la viñeta rotulada como “II”, arriba, que muestra claramente el momento en el que el accidente ocurre, dejando ver a detalle como un carro cae encima del desafortunado personaje de la historia



Ilustración 24

dejándolo completamente aplastado en la viñeta “III”. La serie de imágenes es acompañada de respectivos textos al pie que van apoyando el relato visual mediante palabras manuscritas sin acentuación, usando mayúsculas ligeramente adornadas al prolongar sus colas, haciendo gala de singular caligrafía de impecable proporcionalidad.

¹¹² AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 27. Vol. 1.

¹¹³ Se entiende por copia heliográfica la reproducción de un dibujo mediante la luz sobre papel sensible. Para abundar en el tema se puede revisar a Gale Lynn Glynn (coordinadora), Fotografía, Manual de procesos alternativos. UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, D.F. 2007.

El entorno descrito dibujísticamente se jacta del dominio de la perspectiva y planteamientos isométricos de los objetos representados, propios de un profesional del dibujo técnico; de manera también singular, la representación del personaje central de la historia al tener cualidades altamente realistas, se convierte en una especie de descripción casi fotográfica del mismo.

El trabajo siguiente, un original de autor (ilustración 26),¹¹⁴ y su copia heliográfica coloreada con acuarela fechada en junio 1930 (ilustración 25),¹¹⁵ son pieza clave para demostrar una serie de juicios que han surgido en el desarrollo de esta investigación, ya que se tiene el original firmado como A. Camacho, que realizó a tinta, también se tiene una copia heliográfica coloreada a mano y, además, el negativo heliográfico (ilustración 27)¹¹⁶ que fue usado para su reproducción¹¹⁷.



Ilustración 26



Ilustración 25

Solo basta observar el trabajo unos segundos para saber que el diseño es una extraordinaria solución del autor que concreta dividiendo el formato en 4 partes como si fuera una historieta en cuatro viñetas, usando la forma negativa como recurso para mostrar una mano normal y su consecuencia invirtiendo el orden de lectura formal que para la historieta se tiene de acuerdo a las convenciones

¹¹⁴ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 127, Vol. 1.

¹¹⁵ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 128, Vol. 1.

¹¹⁶ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 129, Vol. 1.

¹¹⁷ La definición de heliografía para determinar el origen de estas copias fue concertada con Marco Antonio Hernández Badillo, subdirector del AHMM, A.C., encargado del área de procesos técnicos, especialista en técnicas fotográficas, y es el convencionalismo que se estableció para catalogarlas.

occidentales de lectura textual (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo), intercambiando la viñeta 1 a la 3; esto pensando en los recursos gráficos propios para una creación secuencial al modo del cómic; sin embargo, bajo el no tan estricto sentido de un diseño de cartel se aplauden una serie de soluciones graficas comenzando por la relación del orden imagen-texto, muy puntual y sintético que se combina con un juego entre el blanco y el negro por masas y pesos equilibrados, apoyados por el carácter negativo aplicado a las imágenes de las manos, todo esto reforzado con una información clara y muy específica. La representación de una mano dibujada en achurados ligeramente abiertos y la tipografía trazada a mano alzada hacen de este diseño un magnífico espectáculo monocromo que ofrece la posibilidad de resaltar la consigna “cuide sus manos”, planteada como moraleja, al ser coloreada en rojo.

Sin lugar a dudas los diversos autores de carteles de la compañía minera realizaron trabajos a mano como originales previos a originales mecánicos¹¹⁸ y fueron susceptibles de ser reproducidos por medios heliográficos¹¹⁹. El proceso pudo consistir en hacer un cartel a mano a partir del cual se realizaba un negativo hecho con un proceso heliográfico, quedando éste como original mecánico y del cual se reproducían las copias necesarias en positivo para después ser coloreadas a mano. Las imágenes de arriba muestran la diferencia entre el original hecho a mano (izquierda) y la copia heliográfica coloreada a mano (derecha). Tomando en cuenta que la heliografía es una técnica de reproducción de imágenes que no necesita una gran cantidad de equipo para realizarse, ni inversiones mayúsculas en materiales primarios para su desarrollo y realización, se puede establecer que era una técnica de uso común en alguna época de la compañía minera, que varios dibujantes realizaron trabajos cartelarios con el fin de ser reproducidos con este mismo medio, que estos trabajos fueron pegados en las paredes o repartidos a ciertos personajes clave para su difusión, que los autores con mayor autoestima firmaron sus trabajos orgullosos de la labor realizada buscando quizás, la trascendencia por medio de sus ejecuciones dibujísticas y que muy probablemente el colorista de las copias realizadas era el mismo autor del original.¹²⁰ Es posible aventurarse a declarar que este medio de reproducción primaria a muy bajo precio realizada dentro del contexto de trabajo, pretendía reducir los costos de operación y gastos en materiales en la empresa minera en cuanto a los servicios de seguridad y precaución propuestos por la administración, de esta manera, la cantidad de trabajo en conjunto podría haber estado

¹¹⁸ Se entiende como original mecánico al soporte útil para ser reproducido, que para la heliografía y la impresión en offset es un negativo, no así en el medio serigráfico que usa positivos y que se sirve de una matriz o estencil como soporte de reproducción.

¹¹⁹ En el acervo se pueden encontrar hasta 19 copias de un mismo original.

¹²⁰ Tal vez algunos autores dedicados al dibujo técnico firmaron sus trabajos por estar acostumbrados a firmar sus planos.



Ilustración 27

determinada a solo 2 personas: el heliografista encargado de la reproducción y el dibujante creador de los originales a mano, que también era el colorista (aunque para iluminar una copia con lápices de colores no se requiere de practica previa, experiencia o especialización alguna en nada específico).

Otra característica importante de este original hecho a mano que aparece como constante en varios documentos es la rotulación que alguien realizó sobre estos anotando con lápiz la fecha (en algunos casos se encuentra al frente, en otros al reverso), que en este dibujo de Camacho se lee: "junio 1930"; aquí aparece la incógnita sobre quien estaría interesado en

registrar estos datos en cada documento generado.

Otro documento original de autor (ilustración 28) fechado en Mayo de 1934,¹²¹ del cual se conservan copia heliográfica coloreada con acuarela (ilustración 29),¹²² y negativo (ilustración 30),¹²³ es, casualmente, un trabajo del mismo A. Camacho; pequeño cartelito de 28 x 20 cm., realizado en tinta sobre papel al modo de un comic, en una secuencia de cuatro viñetas muy conservadora, que usa la caricatura para representar a sus personajes. Debe decirse que el trabajo guarda todo el orden estricto de un trabajo de historieta impecable, bien pensado, aunque de soluciones bastante sencillas resuelve con líneas básicas una situación del orden común que es una de las constantes de los parámetros de seguridad en el contexto minero: el uso de gafas, que al igual



Ilustración 28

¹²¹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 168, vol.1.

¹²² AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 170, vol. 1.

¹²³ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 169, Vol. 1.



Ilustración 29

Sobre la relación entre imagen y texto es posible decir que se encuentran bien equilibradas dejando al lector concretar la historia por medio de la clausura entre viñetas sin bocadillos. La diferenciación que se hace entre las palabras clave y el resto del texto es muy evidente distinguiéndose “GAFAS” del resto de la información por su tamaño, dejando en segundo término las indicaciones y la moraleja que se escribe abajo.

que al casco y el calzado, son motivos que continuamente se repiten en esta imaginaria cartelaria.

La caricatura de Camacho destaca el uso de las líneas cinéticas que expresan el movimiento de las piedras al percutirlas con el marro; este es un recurso que regularmente manejan los profesionales con el fin de lograr acentuar la velocidad del movimiento de los objetos o de los personajes, pero en realidad, es algo que un buen dibujante puede solucionar sin tantos enredos.



Ilustración 30

Al comparar físicamente el original con su copia negativa se puede notar que esta última ocupa un papel de mayor tamaño porque la imagen también es de mayor tamaño. No se trata de una ampliación sino más bien es la consecuencia de reflejar la imagen sobre el papel que se amplifica dejando una imagen negativa más grande a la original. El caso es diferente con la copia realizada a partir del negativo ya que esta le corresponde perfectamente.

3.4. Carteles al modo de los impresores de la época

Las formas de ordenar las imágenes y los textos para este tipo de carteles mantienen una relación directa con la tecnología de impresión usada para su elaboración, ya que, como se podrá observar, el diseño es limitado en su composición y sus espacios, por los tamaños y formas de la tipografía móvil existente. Estas limitaciones ofrecen composiciones de estructura simple con espacios amplios libres de impresión guardando una cuadratura por demás formalista, ausentes de diagonales que dinamicen los elementos compositivos.

Esta mezcla entre imágenes y textos queda así, supeditada a la forma y el tamaño de la caja tipográfica propia para el tamaño de la maquina, que probablemente



Ilustración 31

podría haber sido una Chandler Minerva pequeña, al menos para los casos que a continuación se presentan, aunque en realidad no existen muchas posibilidades de que sea otro tipo de máquina para tipografía móvil¹²⁴. A pesar de estos juicios propuestos no es posible determinar si los carteles fueron impresos en un taller dentro de la compañía o fueron mandados a hacer a impresores ajenos, sin embargo, si es posible

determinar que las imágenes para este tipo de carteles han sido impresas a partir de un cliché metálico fotograbado por medios químicos, impresión realizada en un color diferente solo después de haber impreso la tipografía en negro.

El cartel que se muestra a la arriba (ilustración 31), impreso en dos colores sobre papel revolución contiene un calendario del mes de Junio de 1930 que sugiere una estrategia para recordar su contenido: “SEGURIDAD ANTES QUE TODO”; de esta manera quien lo haya mantenido al alcance de su vista, habría usado el calendario y posiblemente hasta se ganó un sombrero promocional rifado, acertando al número de la suerte impreso en consecutivo justo al lado izquierdo del mismo. La idea general que prevalece para este trabajo es evitar los accidentes en los ojos y se ilustra con la fotografía de un barrenador volteando hacia arriba que usa gafas, y ha sido impresa en verde.¹²⁵

La impresión de este documento clasificado como copia impresa, fue realizada con tipografía móvil y la imagen ha sido resuelta con un cliché fotograbado en una placa de metal para cada una de las ilustraciones, que en el caso del sombrero promocional es un dibujo realizado a la manera del grabado tradicional resuelto

¹²⁴ Se descartan las Heidelberg y Thompson ya que el contexto norteamericano es el que prevalece en la época en la que se encuentran clasificados estos documentos, sin embargo queda abierto a juicio de su valoración y comprobación.

¹²⁵ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 130, Vol. 1. Debajo de la imagen del sombrero se lee: “Si conserva este ejemplar, quizás obtenga un Sombrero sin costo alguno”.

con línea y achurado; se imprimió por separado el color verde y posiblemente solo después de haber impreso el color negro, ya que es mucho más fácil cuadrar una ilustración dentro de un contexto de diseño en donde previamente se ha destinado un espacio vacío para ello.

Las características que sigue el siguiente documento (ilustración 32) son exactamente las mismas que el anterior, incluso al parecer forma parte de una serie de edición mensual que bien pudo ser parte de la conformación de una especie de colección de edición periódica impresa y puesta en circulación cada



Ilustración 32

mes con un diseño diferente que quizás era parte de una campaña de seguridad implementada por la compañía en la que se buscaba mantener y difundir la prioridad de la “seguridad antes que todo”¹²⁶. El calendario para el mes de julio puede apreciarse perfectamente pero ahora dispuesto en la parte inferior izquierda y disminuido de tamaño con referencia al anterior posiblemente por lo apretado del espacio al haber

integrado 2 imágenes fotográficas dispuestas de manera vertical y a modo de secuencia en las que se indica con una tipografía en altas y bajas de poco tamaño, el riesgo de chocar contra las alcancías si se llena de mas un coche. La secuencia de imágenes impresas en verde completadas con sus respectivos textos recuerda los ordenamientos que el comic maneja para la secuencia de viñetas, dejando una calle entre una y otra viñetas que se aprecia como espacio en blanco entre ellas y que hace las veces de clausura en esta secuencia integrando el suceso en dos momentos inmediatos el uno del otro como una transición de viñeta a viñeta de acción a acción por transiciones que representan a un solo momento que progresa mediante una combinación de imagen/texto de viñetas duales. El formato horizontal y su tamaño son los mismos de 23.5 x 27 cm., que el anterior y el siguiente cartelitos y fueron hechos por el mismo impresor y en la misma máquina tipográfica.

¹²⁶ AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 131, Vol. 1.

El siguiente trabajo (ilustración 33) con las mismas características que los anteriores sigue con la promoción de la seguridad antes que todo pero ahora promoviendo la protección de los pies con el uso de zapatos; el calendario del mismo tamaño que el del primer trabajo muestra el mes de agosto de 1930 en la parte inferior izquierda del diseño, dentro de un amplio espacio



Ilustración 33

elementos pasivamente en horizontales, de las cuales la segunda de estas horizontales dispuesta justo debajo del título es la que mantiene la mayor parte del peso visual sobre sus hombros con una fotografía impresa en verde que muestra a dos mineros en apuros con su respectivos calzados, quedando reafirmada esta información visual con la clásica moraleja del lado derecho de la imagen armada con tipografía en mayúsculas y minúsculas que dice: “cuando use usted zapatos no sufrirá estas lesiones”.¹²⁷

Se sabe por medio de las imágenes de otros cartelitos, que muchos mineros usaban huaraches para trabajar y que una buena cantidad de lesiones en los pies estuvieron determinadas a este tipo de calzado, pero al parecer, el uso de calzado se generalizó a partir del contrato colectivo de 1934, año en el que se formaliza el sindicato minero.

¹²⁷ AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 132, Vol. 1.

3.5. Carteles reciclados

Esta clasificación corresponde a carteles que fueron importados de Norteamérica y que presentan el distintivo del National Safety Council, todos fueron impresos en offset sobre papel couché y fueron reutilizados en la compañía minera traduciendo sus contenidos y escribiendo estos en español sobre papel ordinario que después fue pegado sobre ellos justo encima de los lugares en donde se encontraba la información original; se ha podido comprobar que las traducciones están apegadas a las ideas originales ya que algunos documentos muestran partes despegadas y levantadas de estos recortes pegados de papel rotulado a mano.

Los montajes muestran una tipografía escrita a mano realizada con tinta negra, muy legible, que marca distinciones entre la información relevante y la secundaria mediante el engrosamiento de los caracteres tipográficos. Algunos de los trabajos cumplen con las expectativas de un tamaño regular de cartel a cuatro cartas (58 x 43 cm.), estándar al que se le puede denominar como tamaño pliego.

Se desconoce la forma en cómo llegaron a México, así como la intención de reutilización de estos materiales, aunque puede considerarse que la empresa adquirió los carteles en inglés con la intención de sobreponer a los textos originales los correspondientes en español; sin embargo, si es posible determinar que fueron usados para ser reproducidos por medios heliográficos entre 1930 y 1931, al menos en un caso totalmente comprobable, que es el documento clave con el cual se puede sugerir esta manera de reciclaje como una constante de elaboración de originales, ya que el sistema utilizado es el mismo en todos los casos: traduciendo, rotulando, cortando y pegando.

De esta manera uno de los documentos clave para proponer esta constante de reproducción, es un montaje fechado el 10 noviembre de 1930,¹²⁸ de un cartel del National Safety Council, clasificado como “Papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset”, y en cuyo reverso escrito con lápiz se lee: “La Rica 11/10/30, 1-23-31”. Esta singular historieta (ilustración 35), en cuatro viñetas narra la historia de “un hombre que no quería usar anteojos”, usando como recurso a la caricatura con dibujos muy expresivos que manejan una síntesis de la forma por medio de una línea bastante dinámica, de figuraciones de contornos cerrados acudiendo a las plastas de color negro en los fondos como apoyo visual en la representación de profundidad, así como en los pantalones del personaje principal, proponiendo un equilibrio acertado entre blancos y negros.

¹²⁸ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.133, vol. 1.

Este es un trabajo de un autor experimentado en la creación de historieta y dibujo humorístico, aspecto que sobresale en los tratamientos y calidades de línea al plantear los volúmenes de los personajes y los objetos, así como los rasgos de expresión dibujados mediante trazados diestros y muy seguros, como se puede observar en la imagen.



Ilustración 35



Ilustración 34

La imagen de la derecha (ilustración 34) corresponde al negativo heliográfico logrado por contacto como original mecánico susceptible de ser reproducido con este mismo medio, y aunque en la fecha escrita al reverso se lee: 6-18-31 y el origen rotulado a lápiz es Sta. Margarita, es innegable que le corresponde muy a pesar de que la imagen resultante no haya cabido en el formato del papel de 28.5 x 18 cm.¹²⁹

Al observar el negativo es posible imaginar cual sería el resultado de su conversión a imagen positiva y la calidad de línea que ofrecería. Reflexionando un poco y observando que el proceso para los demás carteles pudiera ser el mismo, se puede decir que el fin último era reproducirlos por medio de la heliografía, aunque en realidad no existe ningún otro negativo de otro documento dentro de esta clasificación.

¹²⁹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 134, Vol. 1.



Ilustración 36

El siguiente cartel¹³⁰ muestra un montaje arrugado por el paso del tiempo, y es un dibujo monocromo que fue ligeramente coloreado en naranja por medio de una pantalla en degradado tonal impresa como un segundo color en la misma offset, que suaviza el diseño general y que le da cierto carácter de profundidad al extraordinario dibujo realista que muestra a un hombre con una expresión que no deja duda de su estado, lisiado, por su necedad de hacer su trabajo sin seguridad.

Este estilo de resolver el diseño e imagen aparece como constante en varios carteles del mismo tamaño (57 x 42.5 cm.) que se muestran enseguida, y que en realidad son pocos, pero muestran algunos rasgos estilísticos propios de los diseños un tanto

socialistas que sugieren la estilística del cartel ruso de principios del siglo XX. Los tratamientos de línea son muy similares aunque los autores sean distintos y los personajes muestran rasgos característicos en sus facciones, posturas y actitudes, siempre sobrias y concentradas en algo específico. Este cartel ha sido fechado al reverso con lápiz, y se puede leer: 11/13/30, La Rica, 2/13/31, y no presenta firma de autor

El siguiente diseño, de Ralph Moses¹³¹ fechado el 22 noviembre de 1930, (ilustración 37), maneja la idea de la existencia de un departamento de seguridad y la representa mediante un buen dibujo en donde se puede calcular el interés y preocupación que existe por esta gente hacia los trabajadores; esto, en su contexto Norteamericano; para la Real del Monte se puede decir lo mismo ya que se tiene la referencia de la existencia del Departamento de Seguridad al cual se le denomina como origen de los carteles de seguridad “desde las primeras décadas del siglo XX”.¹³² Otra referencia al Departamento de Seguridad aparece en la información de un aviso hecho a mano (exp. 257, vol. 2) que firma L. R Jenkins como jefe del Departamento de Seguridad.

¹³⁰ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 136, vol. 1.

¹³¹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 140, vol. 1.

¹³² Catálogo del Museo de Medicina Laboral, *op., cit.*, p., 25.

Sería obvio pensar que no existe ningún montaje firmado, y en realidad no lo hay, aunque bien pudo haber sucedido, ya que la persona que se encargó de realizarlos cuidó de cubrir toda la información original con sus recortes pegados, sobreponiendo, incluso, el rótulo de la compañía como “Cía de R.D.M. y Pachuca”; sin embargo, varias de las firmas de autor, aparecen en la imagen misma, como es el caso de Ralph Moses. Otras firmas de autor y créditos diversos, a decir verdad fueron encontradas cubiertos por los dichos recortes.

“La dama fortuna sonrío a los trabajadores cuidadosos” es el título que se usa como encabezado para este cartel de Ralph Moses (ilustración 38) de las mismas medidas que el anterior y con el mismo tipo de calidad de línea.¹³³ En este diseño fechado el 29 enero de 1931, el dibujante norteamericano



Ilustración 38



Ilustración 37

hace un montaje con el dibujo sobreponiendo a su dama en primer plano, dejando a un lado la esfera de la realidad, generando una metáfora de alto valor simbólico que sintetiza conceptos actitudinales de permanencia para los trabajadores cuidadosos. Moses juega con los negros macizos en la representación de profundidad y volumen de las formas. El diseño bien equilibrado por los elementos que lo componen integra el color rojo a registro transitando de la triangulación del tramado suave para la coloración del vestido de la dama, la pared de la construcción al fondo y la chaqueta de uno de los obreros caminando, hacia la plasta intensa del techo de las casas que salen del costal de la dama, pasando por el suave teñido en rosa de un automóvil en primer plano. Esta solución del colorista que bien podría no ser el dibujante, es usada de la misma manera en el trabajo anterior con la diferencia

de que ahí las superficies coloreadas en rojo son más amplias y los tramados

¹³³ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.157, vol. 1.

menos finos. No se sabe con certeza si fue Moses quien cuidó este aspecto del color o es una resultante de la intervención del fotolista o de un colorista de la imprenta en la que se elaboró este trabajo, pero al final sigue siendo una solución acertada y barata de reproducir.

Este tercer cartel del mismo autor¹³⁴, resuelve una analogía conceptual con una envidiable propuesta dibujística de diseño central, donde la solución monocroma de su figuración es convertida por el fotolista en una extraordinaria escala de



Ilustración 39

grises que comienza en el fondo con la silueta de una carreta jalada por bueyes a la que le sobrepone el perfil de una locomotora; delante de esta, una nube urbanística en donde se refleja la sombra lisiada del hombre que posa en el primer plano, tranquilo, parado sobre un horizonte muy cercano como en un escenario teatral. La tipografía, al estilo del reciclador encabeza mezclando mayúsculas que adorna según parámetros muy personales; abajo, el mensaje es de tipos más cotidianos haciendo distinciones entre remarcados pesados en negro y cursivas de peso medio, siempre rotulando y entintando a mano, sobreponiendo y pegando sobre el cartel impreso en offset. Al reverso escrito a lápiz se lee: Sta Maiz 3-27-31.

Otra pequeña vertiente de carteles reciclados cuyos montajes si no precisamente acertados al menos funcionales, hace de la fotografía el factor principal de la propuesta visual compositiva de estos, que retrata situaciones si no reales, al menos dentro de los contextos verdaderos y originales, perfectamente bien actuadas y de una fotografía clara, poco ambigua que al ser impresa deja ver en sus tramados una cantidad de detalles que no dejan ninguna duda sobre la imagen planteada. El tipo de montaje en ellos sigue siendo el mismo que en los trabajos anteriores: traducción, rotulado, recorte, pegado.

El siguiente trabajo (ilustración 40) revela



Ilustración 40

¹³⁴ AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.159, vol.1.

información de la vida minera en el vecino país del norte, lugar de origen de la creación de este trabajo, mostrando la relación que pudieron haber tenido las empresas mineras con algunas otras compañías como prestadoras de servicios.

En este cartel¹³⁵ se ha usado la fotografía como recurso en la solución del diseño central, enmarcado en contornos negros y contrastados por plastas naranjas de mediano peso, también a modo de marcos. La imagen muestra una supuesta situación real que más bien parece posada para la foto del diseñador en cuestión que firma como A. Mathieu. Aquí como en varios casos de los carteles norteamericanos aparece el nombre del patrocinador del cartel como: Courtesy, US. Gypsum Co. (Genoa Plant), que el encargado de hacer el montaje omite y cubre sobreponiendo el rotulo a mano que se lee: "Cia. de R. del M. y Pachuca". Al reverso escrito con lápiz se lee: 11-17-30.

"No viaje ud. Así", es la recomendación que encabeza el siguiente cartelito (ilustración 41) donde se puede ver a un minero viajando de mosca en un carro en movimiento. El trabajo firmado por A. Mathieu¹³⁶ ha sido fechado el 24 noviembre de 1930 y ante tan inminente realidad fotográfica no queda mucho que interpretar



Ilustración 41

sobre la imagen, ni sobre tal condición humana de desacato. Este documento de diseño vertical, también revela información sobre su origen: la "Superior Coal Company", y es un montaje realizado sin mucho cuidado y quizá con la premura del tiempo ya que el rotulador escribe de corrido sin calcular el número de palabras que pueden caber en un renglón y las corta con guiones para seguir en la parte de abajo; la distancia entre las palabras varía de muy pegadas a extremadamente separadas, incluso ni el grosor de la tipografía ni su tamaño y altura son constantes. La rotulación sobrepuesta permitiría observar que el origen de este trabajo reproducido por un medio heliográfico, al final, habría sido la misma Compañía Real del Monte y Pachuca.

¹³⁵ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.138, vol. 1.

¹³⁶ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.143, vol. 1.

Otro recurso usado para estos carteles es la caricatura en un solo cuadro y sin pertenecer a una secuencia de imágenes. Como caricatura aislada es posible observarla en un contexto cerrado y fijo bajo características del orden del diseño más bien apegadas al cartel que al cómic, de esta manera se puede decir que el dibujo en caricatura ha sido usado como recurso para la realización del diseño de un cartel propiamente dicho, indistintamente de la aplicación de los recursos para la figuración propuesta.



Ilustración 42

“Para evitar los accidentes tome ud. Cuidado”, dice el hombre que sostiene una botella de cuidado en su mano derecha, que seguramente representa el estereotipo de trabajador minero dentro de su contexto y época y que recuerda a los personajes de algún famoso dibujante de historias para niños (ilustración 42).

Aunque el trabajo no es extraordinario ni presenta una gran complejidad en su diseño, acabados o rasgos y calidades de línea específicos, se puede observar, al pie del recuadro que enmarca como fondo de segundo plano, la información correspondiente a los créditos recibidos: “Awarded third prize in the national council competition (1927) Chicago. National Safety Council, Chicago, U.S.A. General Series No.2024”, pero no por su singularidad de tercer premio ha sido seriado con un número, ya que esta es una característica general para los carteles norteamericanos en donde se puede observar siempre un número de folio. La información arriba anotada, fecha este trabajo en 1927, y al reverso escrito con tinta se lee: La Rica 1/28/31; y con lápiz: 13/5/30, 5/4/31.

Esta variabilidad de fechas sugiere momentos distintos del tránsito del cartelito que quizá fue rotulado al reverso al llegar a la Real del Monte, luego, a su llegada a La Rica y nuevamente rotulado al ser modificado. Indistintamente del orden de este fechamiento o de la necesidad del mismo, sigue quedando la duda de quién lo hizo, con qué fines y en qué momentos específicos. De cualquier manera el nombre de J. Francis Kauffman como autor del diseño ha quedado impreso en el formato vertical de este cartelito.¹³⁷

¹³⁷AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.156, vol. 1.

Otro accidente que debió ser común para el trabajo minero tanto en Norteamérica como en México es el que se ve a continuación (ilustración 43) en donde aparece el nombre de Louis G. Ferstadt.¹³⁸ Este dibujante representa un pie pisando un clavo y es tan simple que solo es interesante por el rayado del pantalón, sin embargo, se observa la prominente punta que sale de una tabla y a pesar de lo caricaturesco que es, la madera en la que se encuentra la peligrosísima punta está minuciosamente detallada al grado que parece real. La impresión de este cartel de 57.5 x 40.5 cm., ha sido realizada en monocromo usando únicamente el azul y genera una sensación de color



Ilustración 43

gris en la superficie del zapato ya que se ha usado una pantalla en tramado de puntos para suavizar el color. El diseño central que ofrece el cartelito del 29 de abril de 1931 ha sido sobrepuesto en un fondo de azul macizo a modo de plasta como si hubiera sido recortado el dibujo y ajustado a un rombo. El orden tipográfico montado presenta las mismas características para carteles anteriores resaltando por tamaño las palabras clave contenidas en la información que en este caso se diferencian por ser mayúsculas.

3.6. Cartel fotográfico.

El tipo de trabajos de este apartado acude al registro fotográfico previo sobre diversos aspectos del entorno laboral que luego es ordenado como un trabajo a presentar pegando las fotografías sobre un soporte de papel y haciendo explicaciones sobre las imágenes propuestas. De este tipo de trabajos solo se encuentran dos en el acervo y se describen enseguida.

El primer trabajo (ilustración 45) consiste en el montaje de 3 fotografías en sepia (3 ½" x 5 ½") pegadas sobre un soporte de papel dispuesto verticalmente, que fue rotulado con una máquina de escribir mecánica, bajo un ordenamiento de lectura convencional para el mundo occidental.¹³⁹ Estas fotografías revelan información visual importante de la época en relación a la fecha inscrita al reverso, ya que se ha capturado el perfil exacto de mineros mexicanos dentro de su contexto real de trabajo, indistintamente de que estuvieran posando para la foto, es evidente que usan huaraches, ropa ligera y sombreros. Aquí no importó en nada el diseño, ni el tamaño de la tipografía ya que lo necesario era mostrar la información tanto visual

¹³⁸ AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, Exp.163, Vol. 1.

¹³⁹ AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, Exp.137, vol. 1.



Ilustración 44

como escrita dejando claros varios aspectos que se muestran sin duda en las imágenes y, aunque la información es clara y sintética no se alcanza a leer como en un cartel, dado su tamaño habría que acercarse bastante para poder apreciarla. Este detalle seguramente no fue considerado por el autor del montaje y posiblemente nunca le importó. Aun así, al comenzar a leer lo que está escrito sin acentuación, se puede considerar que: “¡No le arriesgue! Si la cabeza o respaldo de su lugar le parecen flojos, reforzelos con trancas o avise que lo hagan”, y la imagen definitivamente no contradice esta consigna. Al reverso escrito con lápiz se lee: Nov. 15/30.

El siguiente trabajo (ilustración 44) con características similares consiste en una serie de indicaciones sobre las normas de seguridad en el esmeril.¹⁴⁰ A diferencia del anterior, aunque se usa la fotografía, esta no ha sido hecha en papel fotográfico, es más bien, una impresión offset de varias fotografías que han sido recortadas de algún otro cartel y pegadas sobre un soporte de cartulina para armar un trabajo nuevo; esto puede llevar a pensar que las imágenes fueron recortadas de un cartel en inglés y que con la intención de traducir su contenido se montaron y rotularon al idioma español. Sobre el aspecto tipográfico debe decirse que este no fue hecho a mano como en todos los trabajos anteriormente analizados, la información escrita fue realizada mecánicamente con reglillas de Leroy y un



Ilustración 45

¹⁴⁰ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad. Exp. 367, Vol. 2, 50.5 x 64.5 cm. Sin fecha.

alacrán¹⁴¹, instrumentos propios para el dibujo técnico y arquitectónico y al parecer no corresponde a las épocas tratadas anteriormente ya que estos instrumentos mecánicos de rotulación aparecerían quizá hasta 1970.¹⁴²

3.7. Carteles del Consejo Interamericano de Seguridad

Este pequeño grupo se caracteriza por tener el mismo origen que los distingue por su logotipo impreso en la parte inferior derecha, del cual no se tienen mayores referencias.¹⁴³ Ninguno de ellos está fechado y todos coinciden por haber sido impresos en offset en dos colores a registro sobre papel couché. En la impresión se usan líneas para los contornos en negro y el color se imprime en plastas y tramados de puntos que logran suavizar las superficies de color que cubren, en un formato vertical de 28 x 21.5 cm. También todos muestran un número de folio impreso que es diferente en cada uno. La constante de imagen se encuentra determinada a la caricatura de contornos cerrados cuyos rasgos estilísticos varían en cada trabajo posiblemente por haber sido creados por autores diferentes. La información contenida en todos ellos es puntual y sintética en todos los casos. Enseguida se muestran algunos por su singularidad (ilustraciones 46 y 47).¹⁴⁴



Ilustración 47



Ilustración 46

¹⁴¹ El Leroy, consiste en reglillas de plástico de diversos tamaños con letras grabadas por donde se hace pasar la guía de un pantógrafo llamado alacrán que sostiene una plumilla que va trazando las letras sobre el papel.

¹⁴² Dennis B. Smith, Graph curator & Lettering guide, en: Leadholder, The drafting pencil museum, <http://www.leadholder.com/lh-thin-ke-leroy.html>, original content, images, layout and design © 2001 to 2010 Dennis B. Smith. Consultada el 28 de Enero de 2011.

¹⁴³ Consejo Interamericano de Seguridad.

¹⁴⁴ AHCRCMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exps.237 y 238, vol. 2.

Como se puede observar el dibujo es simple y de rasgos básicos y en ambos casos la línea es el elemento predominante; también el uso de diagonales que sostienen los ejes del diseño son comunes en ambos. Otra característica en común es el uso de Letraset¹⁴⁵ en el armado tipográfico cuyos caracteres se encuentran perfectamente bien definidos por sus bordes, recortados en sus contornos mostrando la regularidad de ser exactamente iguales cada uno. Esta diferencia se puede observar al comparar la tipografía de estos cartelitos con cualquiera otra hecha a mano que muestra irregularidades en su tamaño, amplitud, forma. Por el tipo de tecnología usada en la elaboración de los originales previos a la impresión de estos documentos se puede decir que no corresponden a la época tratada para documentos anteriormente analizados y tampoco corresponden al periodo norteamericano de la Real del Monte y Pachuca.

El resto de documentos no son diferentes ni menos singulares que los anteriores y siguen también las mismas constantes de creación.¹⁴⁶ Las calidades de línea y el tipo de imágenes en caricatura conservan los mismos tratamientos (ilustración 49). Es de observarse que en el cartel de en medio (ilustración 50) y el de la derecha (ilustración 48) los dibujantes han usado las líneas cinéticas para representar movimiento, en el primer caso con el agua y en el segundo del personaje que se mueve al sentirse quemado. Estos recursos gráficos dinamizan la caricatura restándole estatismo al sugerir el movimiento mediante este tipo de línea.

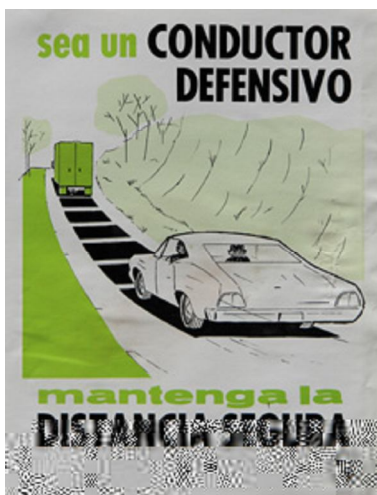


Ilustración 49



Ilustración 50



Ilustración 48

¹⁴⁵ Marca de letras transferibles para rotular que consistía en una lámina transparente con letras adheridas que, por presión, se quedaban fijadas a otra superficie. Aunque existían otras marcas era común denominar a esta tipografía adherible como tal. Fundada en Londres en 1959 inventa la transferencia de las letras en seco. www.leterset.com, revisada el 28 de Enero de 2011.

¹⁴⁶ AHCRDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, Exps.239, 240 y 241, vol. 2.

3.8. Avisos hechos a mano.

Los avisos hechos a mano consisten en rotulaciones realizadas con tinta sobre papel vegetal como originales de autor sin firma y sin imágenes, que funcionaron como positivos susceptibles para su reproducción.¹⁴⁷ Estos trabajos fueron usados para ser copiados por medios heliográficos y en muchos de los casos se conservan las copias que salieron de ellos. El tipo de letra usado en su realización varía en estilos tamaños y formas, y posiblemente fue realizado por diferentes personas, todos están enmarcados con línea que puede variar en su grosor para cada uno. También es común que se resalten palabras clave engrosando los caracteres tipográficos, variando el tamaño, poniendo distintos tipos de letra o incluso hasta subrayando frases completas. Los contenidos de estos avisos regularmente son preventivos e instructivos y hacen referencia a informaciones diferentes propias para contextos específicos dentro de ciertos lugares comunes para los trabajadores. Como primer ejemplo se tienen los siguientes que habrían cumplido funciones dentro de la enfermería o de un lugar destinado a primeros auxilios (ilustraciones 51, 52 y 53).¹⁴⁸

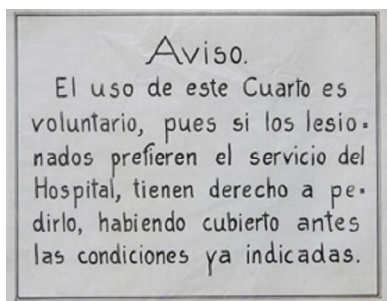


Ilustración 52



Ilustración 53

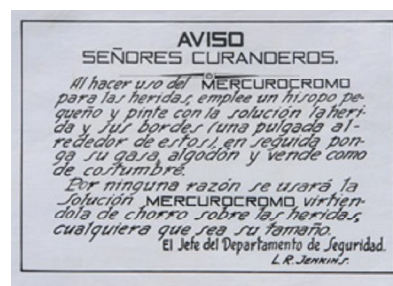


Ilustración 51

Se puede observar que los tamaños son muy similares aunque hayan sido dispuestos horizontal o verticalmente, indistintamente de ello, estas proporciones manejan una constante: 23.5 x 30 cm, 30.5 x 23 cm., y 28 x 38.5 cm., (respectivamente de izquierda a derecha). Al observar el aviso del lado derecho se puede notar que contiene una gran cantidad de información con indicaciones precisas de un procedimiento dirigido a los “señores curanderos”¹⁴⁹ y firmado por “El jefe del Departamento de Seguridad, L. R. Jenkins”, que al parecer por las instrucciones que se anotan, sus decisiones son determinantes:

¹⁴⁷ El papel vegetal es un soporte con un alto grado de transparencia que deja filtrar la luz como un positivo y es una forma barata para la reproducción de originales.

¹⁴⁸ AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, Exp.255, 256, 257, vol. 2.

¹⁴⁹ Denominación del personal de primeros auxilios, que en las minas o dependencias aplicaban curaciones.

Al hacer uso del mercurocromo para las heridas, emplee un hisopo pequeño y pinte con la solución la herida y sus bordes (una pulgada alrededor de estos), en seguida ponga su gasa, algodón y vende como de costumbre. Por ninguna razón se usará la solución mercurocromo vertiéndola de chorro sobre las heridas, cualquiera que sea su tamaño.

No es posible determinar si el señor Jenkins como autor de las indicaciones haya sido también el autor del manuscrito, sin embargo se debe observar que la escritura inclinada usa mayúsculas y minúsculas, es legible y guarda una ortografía correcta con acentuación.

Las indicaciones de este tipo aparecen en otros carteles con las mismas características que los anteriores (ilustraciones 54 y 55), y en seguida se muestran algunos de los que se conserva su copia heliográfica.¹⁵⁰



Ilustración 54

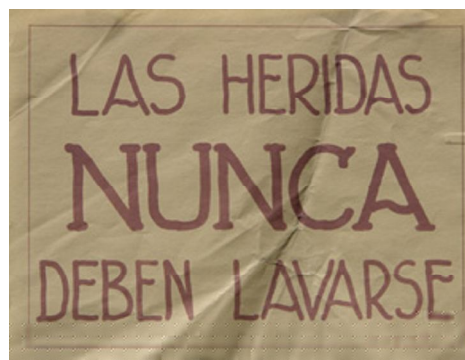


Ilustración 55

Al compararse físicamente la copia heliográfica con el original se puede notar que son idénticas y así establecer que la primera ha salido de la segunda muy a pesar de haber usado un papel de tan baja calidad y gramaje; quizá por ello el color rojizo de la imagen obtenida en la copia.

Es preciso apuntar que los tamaños del documento original y su copia correspondiente, en este caso 23 x 30.5 cm., y 21.5 x 28 cm., que se han manejado como constante por ser los tamaños en los que regularmente aparecen en el acervo, no mantiene ninguna relación directa al tamaño del papel, ya que el papel usado para copiar pudo haber rebasado el tamaño del original, o bien ser ligeramente más pequeño, o en algún otro caso, recortado; lo importante aquí es saber que se obtuvo una imagen



Ilustración 56

¹⁵⁰ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.258, 235, vol. 2.

idéntica por contacto mediante un proceso heliográfico, como se ha establecido anteriormente y que la posibilidad de obtener una imagen exactamente del mismo tamaño es nula ya que al ser expuesta a la luz puede sufrir un proceso de ampliación del 1 o 2 % del tamaño original, fenómeno cuya explicación científica corresponde a la óptica.

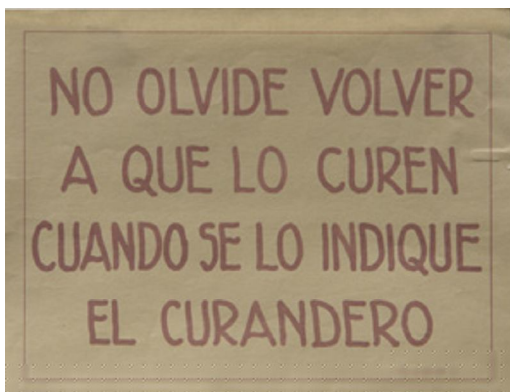


Ilustración 58

que presentan instrucciones específicas a cierto tipo de personal, como el que se muestra a continuación (ilustración 57), que se encuentra dirigido a perforistas y ayudantes y del cual también, seguramente se realizaron copias con el fin de difundir esta información.¹⁵²

El diseño únicamente tipográfico usa varios tipos de letras para diferenciar el título del subtítulo, y este a su vez del listado, este de la consigna y la consigna de la moraleja, todo sin mucha diferencia de espacios entre un bloque de texto y otro, ni una diferenciación importante en la jerarquización de la información, de esta manera, las distinciones por jerarquización de la información presentada solo resaltan en los grosores de la línea, los tamaños y algunos adornos agregados a la tipografía de este cartel.



Ilustración 57

¹⁵¹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.236, 259, vol. 2.

¹⁵² AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.260, vol. 2.

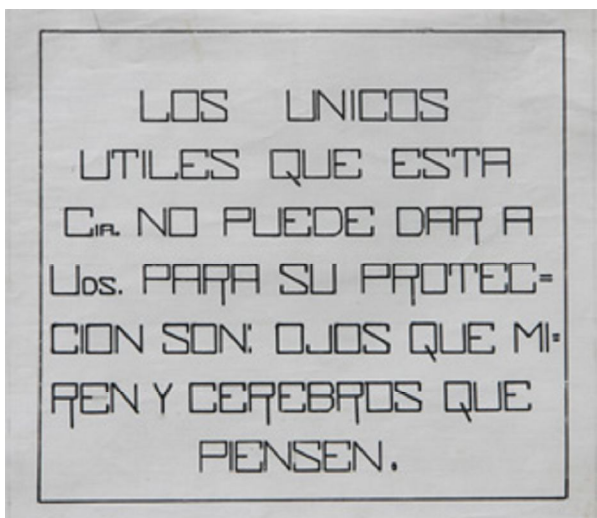


Ilustración 59

El siguiente documento de factura minuciosa (ilustración 59), aunque no la más acertada cumple con el requisito de escribir correctamente sin irse chueco después de haber trazado absolutamente todas las líneas rectas que según su autor, compondrían un carácter tipográfico.¹⁵³ Posiblemente una gran sensación de inseguridad haya hecho presa al rotulador en cuestión que decidió deliberadamente usar una regla para trazar todas las palabras sin excepción de este aviso, incluso hasta se podría sugerir que

calculó perfectamente, midiendo con antelación los espacios específicos para cada renglón y cada palabra del texto absolutamente equidistantes. Una pista para estas declaraciones fue los trazos a lápiz que pueden notarse si se observa con cuidado, pudiéndose comprobar que antes de entintar dibujó previamente todo el contenido.

El documento de al lado,¹⁵⁴ es una copia heliográfica a la que le corresponde este aviso rotulado a mano (ilustración 60). Esta copia en azul recuerda las cianotipias de Herschel y es posible decir que la coloración azul proviene del ferrocianuro férrico, usado comúnmente en la cianotipia y que se aplicó en la sensibilización de este soporte de papel comercial para obtener una copia del original que está hecha en papel vegetal, realizada por contacto, por exposición a la luz solar.¹⁵⁵ Esta técnica es conocida como blueprint, y aplica exactamente el mismo proceso que la cianotipia. Se usó

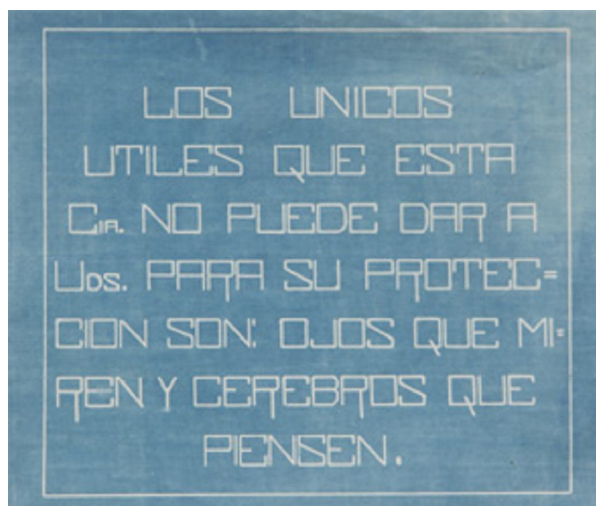


Ilustración 60

¹⁵³ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 261, vol. 2.

¹⁵⁴ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.262, Vol. 2.

¹⁵⁵ Los cianotipos pueden obtenerse a partir de negativos comunes o de dibujos y de reproducciones hechas en materiales transparentes o translúcidos, que tengan el mismo tamaño de la impresión deseada ya que es un proceso de contacto. La solución química para la sensibilización del soporte es el ferrocianuro férrico. Ver Lynn Glynn, *op. cit.*, p. 75.

generalmente para copiar planos de manera barata y es antecesora de las whiteprint o impresiones diazo.¹⁵⁶

El siguiente aviso (ilustración 61) constituye una adición al reglamento de seguridad que al parecer ya estaba establecido para la fecha citada en el

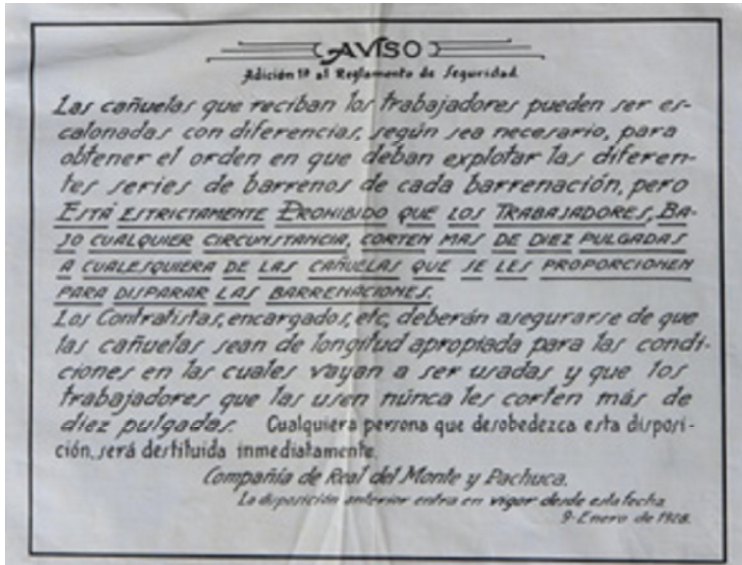


Ilustración 61

contenido del documento y con la cual cierra el texto: 9 enero de 1928.¹⁵⁷ La fecha inscrita corresponde a la entrada en vigor de la norma descrita en el cuerpo del texto que fue escrito a mano de corrido, de manera legible y con una buena ortografía y puntuación, en donde se prohíbe a los trabajadores cortar más de 10 pulgadas a las cañuelas y dejando asentada que la

desobediencia de toda persona a esta disposición causará su destitución. Si esta es una adición al reglamento en el año mencionado se puede suponer que antes de esta fecha los mineros podían hacer todo lo que en este aviso de se les está prohibiendo.

Esta copia heliográfica algo deteriorada (ilustración 62) es el negativo por contacto que le corresponde al aviso que se muestra arriba, el color recuerda al azul Prusia del proceso del ferroprusiato o blueprint, como se ha señalado anteriormente, y que también es una manera de referirse a la cianotipia.¹⁵⁸



Ilustración 62

¹⁵⁶ Christopher James, The Book of Alternative Photographic Processes: 2nd Edition. Christofer James-studio.com, 2006. <http://www.christopherjames-studio.com/build/thebook.html>. Consultada el 26 de junio de 2011.

¹⁵⁷ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.413, vol. 2.

¹⁵⁸ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.414, Vol. 2.

La siguiente copia (ilustración 63) de estricto tamaño carta y singular información¹⁵⁹ no es algo que remita precisamente a hábitos comunes de comportamiento o de reglas sociales preestablecidas; más bien parece un capricho de algún detractor de ciertos hábitos o comportamientos específicos que tenían los mineros, idea que apoya las declaraciones asentadas por Ortiz Paniagua sobre el analfabetismo de los trabajadores, mencionado también en el catalogo del Museo de Medicina Laboral, y descrito en la introducción.¹⁶⁰

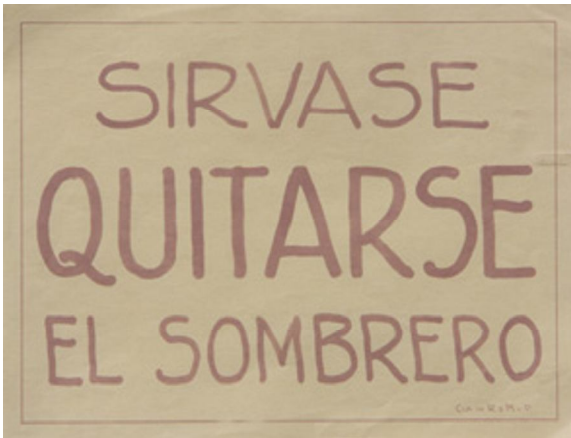


Ilustración 63

3.9. Carteles de la Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad.

Este pequeño grupo documental que mantiene el mismo formato vertical propio para un cartel, se caracteriza por tener las mismas dimensiones de 43 x 28 cm para todos los documentos existentes, a excepción de uno (Exp.289, vol. 2), cuyas dimensiones son 23 x 17 cm y está impreso en serigrafía. Ninguno se encuentra fechado y todos fueron impresos en offset sobre papel couché a cuatro colores a registro mediante plastas de color¹⁶¹ bastante amplias y líneas de bordeado en negro. En la imagen prevalece el uso de la caricatura cómica con un amplio sentido del humor. En estos trabajos, las metáforas construidas cómicamente dirigen el mensaje al espectador logrando que sus personajes trasciendan el espacio dimensional del color plano. Los ejes compositivos de los elementos que los componen cruzan en paralelismos que a veces apoyan con diagonales de poca inclinación.

Todos los trabajos hacen referencia a su origen como “Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A. C. Lirio No. 7, Col. Sta. Ma. la Ribera, Delegación Cuauhtémoc. 06400, México, D. F.”, también todos llevan el número de cartel como folio consecutivo y la leyenda “Impreso en México”, además del logotipo de la asociación que los respalda impreso en línea negra con una cruz rellena en verde.

¹⁵⁹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad. Exp. 263, Vol. 2.

¹⁶⁰ *Vid supra.*, p., 8.

¹⁶¹ Se entienden por plastas de color las superficies impresas en color firme y sin gradaciones tonales.



Ilustración 64

El siguiente trabajo (ilustración 64) presenta la caricatura de un hombre cayendo de cierta altura estrellándose francamente contra el piso.¹⁶² El uso de líneas cinéticas refuerza aquí el movimiento de un tapete en verde que flota en el aire y la trayectoria del hombre en caída. El dibujo es simple y expresivo con un manejo de la dimensionalidad a solo dos planos físicos y uno tercero como fondo en azul claro. Se puede notar el escalado del color en tramados para aligerar las cargas de las plastas en el gris de la pared, el fondo azul o el piso verde, posiblemente se haya utilizado para la impresión de este cartel una selección a color en tricromía dejando el negro para delimitar los bordes a registro.

El estilo tipográfico es grueso y simple y usa un solo tipo de letra en mayúsculas en las consignas que se contraponen a extremos esquinados con la intención de generar equilibrio en la totalidad del diseño donde predominan las plastas amarillas por su intensidad. Abajo, el recuadro en blanco ha sido dejado al descubierto como una ventana para poner toda la información referente al origen del cartel, en esta impresión en negro queda inscrito el crédito de la asociación y su logotipo. Esta es una constante que se maneja para todos los carteles de este tipo.

El cartel de la derecha (ilustración 65), de singular comicidad recrea a un achicharrado que yace en el piso de un centro de operación eléctrica de alta tensión.¹⁶³ Su coloración en básicos como una distribución equitativa del color, se ve reflejada también en la partición de los planos con la intencionalidad de una perspectiva medianamente lograda. Los negros hacen su función de delineadores de contornos y encabezando el diseño, abajo la consigna, en un amarillo puro en mayúsculas, contrasta altamente

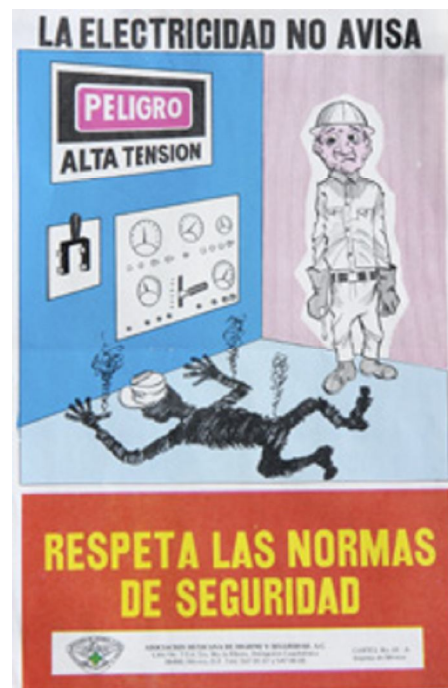


Ilustración 65

¹⁶² AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.356, vol. 2.

¹⁶³ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.357, Vol. 2.



Ilustración 66

con la amplia plasta del rojo que se aligera tras esta confrontación. La división del diseño en dos partes delinea la circunstancia dibujada arriba separándola de la plasta de color rojo de la parte de abajo mediante un espacio en blanco.

Una buena recomendación se lee para el siguiente cartel impreso a cuatro tintas (ilustración 66) en donde resalta la palabra "herramienta" por su grosor, que envuelve a la imagen principal.¹⁶⁴ La caricatura de un obrero muy bien resuelta logra otorgarle dimensionalidad al diseño en conjunto en donde domina el azul y contrasta el verde, el personaje cómico se apoya en varias líneas curvas como líneas cinéticas sugiriendo el leve movimiento de la cabeza y rodilla y el desplazamiento de la pierna derecha hacia adelante.

Un fondo amarillo siempre resaltaré a la vista y aquí no es la excepción.¹⁶⁵ Este básico como fondo en plasta y también como predominante en la solución del diseño es acertado (ilustración 67). La composición en general se mueve en una dinámica de diagonales que sostienen los ejes compositivos encontrando perpendicularmente a las flechas delineadas en rojo con los personajes; este dinamismo genera movimiento visual que no requiere de otros elementos ni tampoco de muchas palabras que relacionen las acciones propuestas en las caricaturas dibujadas y coloreadas de manera realista.



Ilustración 67

¹⁶⁴AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.359, Vol. 2.

¹⁶⁵ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.361, Vol. 2.

El siguiente trabajo al cual se le podría haber otorgado una página completa y quizás muchas cuartillas de texto (ilustración 68), resuelve su diseño en un bicromo bien equilibrado que festeja un espacio amplio de rojo reluciente para el fondo en donde corre un hombre con enseres de limpieza en sus manos.¹⁶⁶

La simpleza del trazo humorístico del hombre de la limpieza delineado en negro y sin colorear sus espacios internos, pierde interés al observar su sombra muy interesante que sintetiza absolutamente todo lo referente a su personaje de origen: la gorra, la escoba, el movimiento que incluso es más acentuado en la sombra que en la caricatura misma, la barba, las manos. Esta sombra contemplada en un tramado bien calculado queda sobrepuesta al rojo sin mayores complicaciones creando un efecto de dimensionalidad del plano macizo del fondo convirtiéndolo en piso. Al frente los caracteres tipográficos armados con Letraset quedan impresos en negro de mediano peso y combinan el tamaño de sus mayúsculas, todos ellos alineados hacia la izquierda. La plasta del rojo en su parte de abajo ha sido deslavada en el negativo para lograr efectos de brillo del piso que quedan si colorear al color del papel.



Ilustración 68

3.10. Carteles de Promociones Serigráficas.

El conjunto de 24 carteles en el que se agrupan estos trabajos impresos en serigrafía¹⁶⁷ deja ver a lo que podría ser una empresa de carteles de seguridad que intenta penetrar en un mercado de productos y servicios para la seguridad en las empresas. La manera de presentar los contenidos que sugieren conductas apropiadas para el trabajo es general y podría coincidir con cualquier ambiente laboral indistintamente si este fuera minero o no. La impresión realizada en serigrafía hasta en cinco colores en algún caso (regularmente cuatro) es todo lo artesanal que la técnica le permite. Esta impresión sobre un formato de 70 x 47 cm, de acabado mate, maneja el color a corte de borde por aproximación, eso es observable en los espacios en blanco que quedan al descubierto entre el borde del

¹⁶⁶ AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.363, Vol. 2.

¹⁶⁷ Técnica de impresión que utiliza un soporte de hilo de poliéster o nylon como matriz o estencil por donde se hace traspasar la tinta mediante presión de un rasero de goma. El dibujo es revelado sobre la superficie de la tela previamente cubierta con una emulsión fotosensible.

dibujo y la plasta de color, de esta manera se reduce el tiempo que se utiliza para cuadrar un color con el otro sin llegar al empalme fuera de registro. Sobre el diseño en general de todos los trabajos no se puede decir mucho ya que carecen de esfuerzos mayúsculos en sus soluciones, aunque en realidad se podría decir que les falta diseño, pero este juicio podría ser bastante discriminatorio; lo que sí se puede determinar es que las composiciones son meras caricaturas acomodadas en el espacio de diseño de manera ciertamente arbitraria, salvo graciosas excepciones que resaltan por su originalidad y composición y un mayor grado de complejidad en el arreglo de sus elementos compositivos. El orden tipográfico que resalta a la vista por su tamaño fue dibujado a mano en todos los casos y presenta irregularidades en sus grosores y alturas que llegan a ser desproporcionados en relación a sus semejantes, no es notorio mucho cuidado en este orden y podría estar relacionado con la aptitud y/o actitud de algún(os) creativo(s) de la compañía.

Aun a pesar de estas carencias sobre la resolución adecuada del diseño, la compañía firma sus carteles como: “Diseño propiedad de Promociones Serigráficas, S. A. 5350233”, como una manera de defender sus derechos de autoría, y cuida de poner claramente un numero de folio consecutivo seguramente para la realización de pedidos de compra.

No se sabe con exactitud el tipo de tinta usada por Promociones Serigráficas, pero si es posible decir, que la tinta usaba una base de solvente y/o retardante de

secado y que su composición y acabados son muy similares a los de una tinta del tipo vinil mate de secado rápido usada comúnmente para impresiones en serigrafía que sería lo más propio para este tipo de trabajos y cuyo costo debió haber sido bastante bajo.



Ilustración 69

El cartel de la izquierda (ilustración 69) es uno de tantos que llama la atención por la comicidad de sus planteamientos tanto textuales como de imagen y no mantiene ninguna otra singularidad más que en el brillo de sus colores firmes.¹⁶⁸ Aunque la metáfora construida para hacer llegar el mensaje al espectador es bastante interesante, su propio contexto le resta puntos dejándola un poco a medias.

¹⁶⁸ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.372, vol. 2.

En el siguiente cartel impreso a cinco tintas,¹⁶⁹ el color rojo es el que predomina y se muestra al fondo en un tramado regular (ilustración 70), también encabeza el cartel con una línea de tipografía en mayúsculas y contrasta al pie con tres palabras de texto; la metáfora construida entre imagen y texto mantiene una relación cerrada conviviendo armónicamente con una acertada caricatura que sugiere el plagio de algún personaje conocido de marca registrada. La solución que se ofrece para la mesa de trabajo con el corte del rojo del fondo es brillante dejando ausente de impresión la base del cartel.



Ilustración 71



Ilustración 70

El trabajo de la izquierda¹⁷⁰ sigue la misma línea de diseño que el anterior aunque sus soluciones no son nada que se pueda aplaudir (ilustración 71). El predominio del verde en el fondo invade un contexto central de imagen que solo divierte un poco, quizá por su actitud. Esta caricatura pierde una buena cantidad de interés que le resta el peso tipográfico bastante inorgánico y casi estridente, lo suficientemente irregular para concederle el adjetivo de ruidoso. El uso de la línea cinética para acentuar algunos movimientos leves del personaje y las otras líneas usadas en los efectos de calor y humos se convierten en recursos excesivos al ser aplicados en esta

caricatura, ya que no mejoran ni dinamizan la imagen, más bien crean un conflicto entre estatismo y movilidad.

Este cartel¹⁷¹ ofrece una serie de soluciones muy distintas de los trabajos anteriores, haciendo evidente el desborde creativo del autor en los arreglos de imagen, que comienza con el contraste en magenta de la tipografía con el fondo azul en plasta. Esta tipografía muy dinámica y bastante orgánica baila amenamente en tres bloques de interés: arriba a la derecha, en medio a la izquierda, abajo a la derecha; intercalándose con las caricaturas que son muy divertidas ya que sus personajes cubiertos de los rostros recuerdan a la figura del tapado,



Ilustración 72

¹⁶⁹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.375, vol. 2.

¹⁷⁰ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.376, vol. 2.

¹⁷¹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.377, vol. 2.

clásica en la caricatura mexicana. Muy a pesar de que el diseño general es bastante lineal y predominan como principales líneas de diseño las horizontales, pueden justificarse algunas diagonales en las posiciones de los tapados que generan cierto movimiento y dinamismo. El desarrollo de esta pequeña historia recuerda a las secuencias de viñetas que usa la historieta, incluso se podría decir que lo que se está viendo es una historieta que prescinde de los cuadros que dividen a cada escena otorgándole a la tipografía esta tarea. Al final imagen y texto proponen una moraleja muy al estilo de otros trabajos cartelarios de gran similitud a los exvotos.

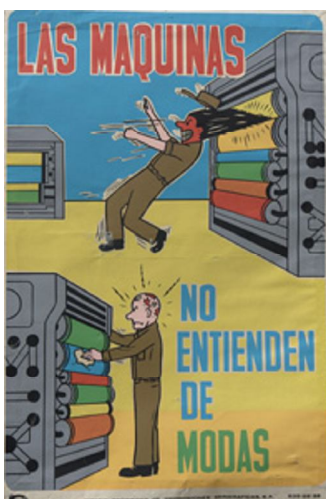


Ilustración 73

Otro trabajo muy divertido es el que se muestra a continuación (ilustración 73)¹⁷² que plantea una circunstancia de un hecho en dos momentos usando la caricatura, al estilo del comic como una secuencia que no presenta divisiones entre viñetas como podrá observarse en el piso corrido de color amarillo para ambos momentos, pero si deja bien clara esta separación al cambiar el planteamiento de perspectiva de la máquina de un momento a otro; nótese que en el dibujo de arriba la perspectiva de la maquina fija su punto de fuga hacia el lado izquierdo al centro visual del rectángulo implícito y en el dibujo de abajo la intencionalidad del planteamiento de la perspectiva lo sitúa exactamente del lado contrario

que el de arriba. Esta manera de ver el mismo contexto desde diferentes ángulos logra dividir y separar una escena de la otra. La comicidad del personaje resalta en su expresión y maneja el movimiento del personaje apoyada de líneas cinéticas. La tipografía es acertada en su tamaño y lo suficientemente redondeada en sus esquinas para manifestar una intencionalidad orgánica.

Parece que en este caso (ilustración 74) la distracción es el planteamiento de un cartel que invita a la precaución aun a pesar de que la esposa no esté de acuerdo con que la vecina tenga buenos atributos, de tal manera en que cierto tipo de accidentes por distracción no son justificables.¹⁷³ La disposición de los elementos que conforman el diseño proponen una intención de perspectiva que le da profundidad a la escena que se enfatiza con el arreglo tipográfico en primer plano al pie



Ilustración 74

¹⁷² AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.389, vol. 2.

¹⁷³ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.390, vol. 2.

del diseño. Es preciso entender que el color corrido que ilumina grandes extensiones de los espacios no justifica con precisión a los objetos que ilumina, ya que al parecer es un recurso utilizado para no crear una sensación de vacío que el fondo blanco del papel podría crear si no se iluminara. Este recurso podría ser más propio a una portada de cómic que a un cartel, sin embargo su uso es atinado en este caso dado el equilibrio entre imagen y texto como las partes que lo componen.



Ilustración 75

La siguiente premisa (ilustración 75) repite una sugerencia muchas veces abordada en diferentes carteles: el uso de gafas y la protección de los ojos que al parecer se mantiene dentro de la constante de prevenciones ligadas a accidentes comunes o daños parciales que ameritan una atención médica.¹⁷⁴ El ordenamiento de los objetos en el cartel de la derecha es simétrico y no deja ninguna duda sobre las posibilidades del accesorio idóneo para los ojos según sea la tarea desempeñada, aunque la representación de los ojos al centro muestre a dos ojos derechos bordeados por un círculo con la intención de sugerir una cara por clausura de la imagen, es posible saber que esta es una indicación de donde han de ponerse las gafas. Las imágenes en forma de caricatura podrían leerse y entenderse aun sin leer textualmente el contenido de la consigna escrita en la tipografía de color azul y rojo. El fondo azul en una amplia plasta de color sugiere la idea de que todo lo que se encuentra encima está flotando, aunque esta dimensionalidad puede pasar a un grado de importancia secundario si se separa mentalmente la relación objeto-fondo, de esta manera se estaría comprendiendo la importancia de los objetos representados sin ninguna relación con el fondo dentro de un grado de abstracción y síntesis del mensaje que se pretende comunicar. Aquí la dimensionalidad de los objetos perdería su valor como imagen convirtiéndose directamente en información visual.

La misma constante de creación sigue apareciendo en diversos trabajos (ilustración 76) al prevalecer la caricaturización de un momento espacio-temporal congelado en un solo cuadro relatando un suceso específico de manera amena.¹⁷⁵ La caricatura de un hombre persiguiendo a su mano mantiene un grado de crueldad alto si se ve como adulto y bastante divertido si se tuvieran menos de 15 años, pero no menos real que la peligrosidad y riesgo del contexto mismo habría implicado. Al parecer este era un accidente más o menos común para el trabajo

¹⁷⁴ AHCARDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, Exp.393, vol. 2.

¹⁷⁵ AHCARDMyP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, Exp.394, vol. 2.

minero ya que también es un tema recurrente en una variedad de carteles existentes dentro del acervo: aplastamientos, mutilaciones, pérdida del miembro, son sucesos que quizás convendría revisar en los registros de accidentes e indemnizaciones de la compañía y confrontar con los datos de hospital o enfermería para saber y conocer cual era su grado de frecuencia, que por la insistencia de las múltiples consignas de precaución debió ser alto.

La manera de trabajar con la imagen aquí sigue siendo similar a la de trabajos anteriores, pero su singularidad consiste en la aplicación de una multiplicidad de recursos que su creador utilizó logrando una combinación que arroja excelentes resultados para el diseño en conjunto. Desde el planteamiento básico de la perspectiva de la máquina en tercer plano, el hombre en movimiento apoyado con líneas cinéticas, la expresión gestual de la figura humana que persigue una mano cercenada en huida, hasta la tipografía en dos renglones que queda en primer plano en color verde y que se ubica en la base del cartel compitiendo por ganarle este plano a la mano que ha ido saltando del tercer al segundo y primer planos por un piso no especificado por sus formas pero sí implícito por el ordenamiento y perspectiva de los elementos puestos sobre él. El diseño de la imagen ha sido estructurado por medio de una diagonal que cruza el formato rectangular partiéndolo en dos conjugado con las horizontales que ordenan a la tipografía en la parte superior e inferior, dejando estratégicamente marcada en rojo la palabra seguridad.

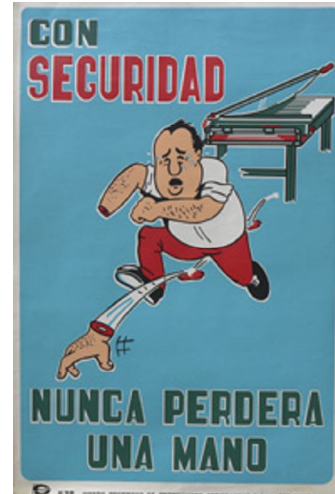


Ilustración 76



Ilustración 77

Una prueba de que no todo es una caricatura o una simulación cómica en este contexto de la serigrafía industrial, y una reminiscencia a la esencia más pura del cartel europeo en donde la imagen de la mujer es utilizada para llamar la atención de cualquier espectador (ilustración 77), pensando en que entre menos ropa mejor y más impacto y más expectación y mas todo, tenemos aquí la prueba fehaciente de una intencionalidad altamente erótica y sexista que llama la atención: una frágil e indefensa mujer buscando la protección de un hombre trabajador como metáfora construida entre imagen y texto.¹⁷⁶

¹⁷⁶ AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp.385, vol. 2.

Ella, con solo un casco encima de su haber sugiere una buena parte de lo que no dice, que él afirma con mirada de satisfacción y esa quietud de casco rojo que presume de relajamiento. La imagen se interrumpe por un corte de medio pecho quedando como un recorte sobre el fondo verde invitando a la imaginación a volar sobre cómo se verían las cosas más abajo. La tipografía muy inorgánica merece el calificativo de estridente y encierra y ahoga este intento placentero de protección, dejándolo en un intento mal logrado de algo que pudo haber sido sin tanta sugerencia visual, o quizás solo al haber ordenado de otra forma el arreglo tipográfico. Es notorio el borde blanco en todos los contornos de la imagen y de la tipografía, ya que es mucho más ancho que en otros trabajos; este borde afloja todo el sistema logrando una pérdida de interés y fuerza en todo el diseño.

Mejor metáfora no podría habersele ocurrido al creativo que propuso esta idea cuya imagen central alcanza a salir del cuadro de diseño como por artes mágicas dando la impresión de tridimensionalidad muy a pesar de que el planteamiento de las formas es totalmente plano y solo justifica volúmenes en dos pequeñas superficies en el mentón del vaquero y panza del burro que se ve en grandes aprietos y suda a más no poder.¹⁷⁷

El aprieto del burro es representado con estrellas negras y algunas líneas cinéticas que muestran la presión ejercida hacia los costados del animal en cuestión. La tipografía no resalta por contraste, más bien armoniza con el contexto general del color y ofrece un armado dinámico bastante irregular que la hace divertida y que le da cierto movimiento. Este tipo de diseño tipográfico solo se observó en un cartel anteriormente analizado y deja la posibilidad abierta de que el autor sea el mismo, al menos del arreglo tipográfico, aun sin detenerse a pensar en esto e indistintamente de si es o no el mismo autor, es notoria una preocupación por dinamizar el ordenamiento tipográfico buscando innovar el modo de presentar los caracteres hechos a mano.



Ilustración 78

3.11. Avisos prensa plana

Estos avisos fueron clasificados en un tercer volumen por su origen impreso realizado en maquinas de impresión tipográficas usando tipografía móvil de metal que podría decirse que coincide con la forma tradicional de los impresores clásicos de la época como reproducción masiva de un original, realizados bajo una preocupación mínima por una estética adecuada a cualquier tipo de composición

¹⁷⁷ AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp 380, vol. 2.

cartelaria, pero que sin embargo cuida el ordenamiento y equilibrio de los diferentes pesos y tamaños de los distintos caracteres tipográficos utilizados en su armado. Todos estos impresos fueron realizados en papel tipo revolución, delgado y de bajo gramaje y son realmente pocos los que se encuentran fechados. La impresión realizada por presión de la maquina tipográfica deja marcados los caracteres tipográficos en la parte posterior del documento con un ligero borde que puede percibirse al tacto, haciendo evidente la forma en que fueron estampados.

Es posible que en la época en la que se realizaron estos avisos la compañía tuviera su propia imprenta formalmente hablando y que en ella se hayan realizado estos trabajos o algunos otros, ya que al parecer había al menos un prensista contratado bajo esa característica específica registrado en una nomina a principios de los años treinta.

Este aviso dirigido a los trabajadores, empleados y obreros de la compañía (ilustración 79) contiene la consigna de prohibir el pulque o cualquier embriagante no permitiendo su introducción a las minas, talleres, molinos, etc.¹⁷⁸ Esta prohibición se constituye en un dato importante que proviene de una reglamentación emitida por la Delegación Federal de Seguridad, de la cual estaría a cargo el firmante Dr. Ildefonso Mendez Almarrán, como delegado de salubridad, quien estaría al cargo desde un par de años anteriores a la fecha impresa: Pachuca Hgo., 16 mayo 1929; según queda asentado en el texto del documento. Se puede observar que tal prohibición emitida por este delegado pone en mayúsculas la palabra pulque que seguramente era la bebida que prevalecía y

que tradicionalmente habrían introducido los mineros a las instalaciones, y también seguramente, y si esta determinación fue llevada a cabo al pie de la letra, el personal abstemio resultante ante tal implementación pudo no haber sido tan vigoroso en sus labores. Independientemente de esto se observa que existe una intención real y bastante



Ilustración 79

legítima por reducir riesgos y salvaguardar la salud de los trabajadores, aunque esta sería, posiblemente una recomendación externa a la compañía. De tal

¹⁷⁸ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 415, vol. 3.

manera y si esto fuera preciso se puede pensar que la delegación de salubridad o el mismo delegado mandaron imprimir sus propios avisos con un impresor ajeno totalmente al contexto laboral minero. Esto representaría el perfecto contraste necesario para comparar la manera en la que un impresor común habría hecho un aviso a la manera de cartelito, y los modos diferentes que eran usados comúnmente al interior de la compañía.

Tomando como constante la idea de que estos avisos fueron mandados a hacer con un impresor ajeno totalmente al contexto minero, se perdería cualquier tipo de relación directa con los convencionalismos de imagen planteados en esta tesis por su similitud con los referentes visuales predominantes en este análisis, quedando como única tendencia la del armado tipográfico común en la formación de programas, que usan la simetría central para su ordenamiento y varían sus tamaños y tipos de letra de una manera tal que podrían ser muestrarios de fuentes tipográficas.

El siguiente aviso (ilustración 80) es como la extensión del anterior que más bien ratifica lo dicho volviéndolo a mencionar, incluso se encuentra fechado solo 2 días después; aunque, en realidad contiene la misma información pero distribuida de manera diferente.¹⁷⁹ Otra diferencia es que está impresa sobre un papel de distinto color pero del mismo tamaño y

usa en el armado tipográfico un par de plecas para resaltar “bebida alcohólica”; la palabra “pulque” solo aparece resaltada por mayúsculas ennegrecidas, igual que en el anterior, incluso hasta se podría pensar que el armado es el mismo y que el tipógrafo solo combinó de manera diferente los bloques de información moviéndolos dentro de la caja tipográfica poniendo un orden diferente a la misma información.



Ilustración 80

Es evidente que los demás arreglos mantienen el mismo orden estructural por bloque solo en espacios diferentes. Otra diferencia notoria es que en este trabajo en rojo la firma del delegado no aparece por ningún lado.

¹⁷⁹ AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 416, vol. 3.



Ilustración 81

En este otro aviso (ilustración 81) que se diferencia de los anteriores por algunas de sus características como el tamaño de su formato de 40 x 60 cm., se manosea la misma información que en los anteriores pero con caracteres tipográficos diferentes, quizá solo por el hecho de dinamizar la presentación de la misma información de manera un

tanto diferente a capricho del impresor o tal vez por orden del mismo doctor Idefonso Méndez Almarrán quien sigue apareciendo como responsable de la publicación.¹⁸⁰ La fecha es la misma, y la manera de ordenar las líneas de texto también, de forma estrictamente simétrica y a partir del centro, por medio de bloques separados y diferenciados por el tipo de letra y su tamaño.

Los siguientes avisos aunque fueron hechos de la misma manera que los anteriores, siguiendo la tradición de la imprenta clásica usando la tipografía móvil, el formado en caja y la impresión por estampado por presión, se diferencian por sus formatos alargados en horizontal, aunque el ordenamiento de la tipografía es prácticamente el mismo que el de los otros: simétrico, por bloques y con diferenciación y jerarquización de la información por medio de los tamaños y tipos de letras.

Aquí aparecen varios aspectos interesantes en el siguiente aviso presentado (ilustración 82), como lo es la información que contiene que es muy concreta y específica girando instrucciones a personal de alguna área específica pero colectivizando

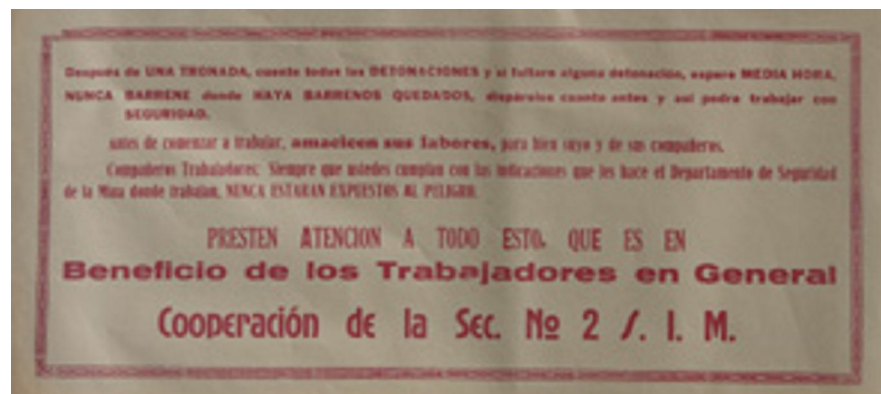


Ilustración 82

esto a “beneficio de todos los trabajadores en general” como se puede leer:

¹⁸⁰ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 417, vol. 3.

Después de una tronada, cuente todas las detonaciones y si faltare alguna detonación, espere media hora. Nunca barrene donde haya barrenos quedados, dispárelos cuanto antes y así podrá trabajar con seguridad.¹⁸¹

El aviso hace referencia al Departamento de Seguridad y a la “Cooperación de la Sec. No. 2 S.I.M.”, como responsables de la publicación, en “beneficio de los trabajadores en general”, demostrando un relación e interés de ambos por la seguridad laboral. Dado lo anterior puede considerarse a esta empresa como de gran tamaño que en su interior dispone de todo tipo de dependencias para satisfacer sus requerimientos internos.¹⁸² La impresión en rojo sobre papel tipo revolución queda enmarcada por unas clásicas plecas generalmente usadas para ello en un formato horizontal alargado que se mantiene como constante en el resto de documentos similares.

El aviso siguiente (ilustración 83), mucho más específico y menos ambiguo que algunos otros representa quizá a una época por demás diferente que cualquiera otra anteriormente mencionada.¹⁸³ Demuestra por su información contenida la existencia de un Departamento Autónomo de Trabajo, además de la existencia de la “Junta Federal de Conciliación Número Doce”, que sugieren la influencia del sindicato a favor de algunas circunstancias de los trabajadores.

Otro dato importante que se puede leer en segundo término y subrayado por una pleca gruesa que compite en importancia con la línea tipográfica a la que acentúa es la “segunda semana nacional de higiene y seguridad industrial”, de la cual no se tienen mayores datos ni es posible precisar su fechamiento, aunque bien podría ser una promoción muy al estilo de las compañías norteamericanas. La tercera

parte de la información del aviso está destinada al trabajador minero y puede apreciarse con claridad en la imagen.

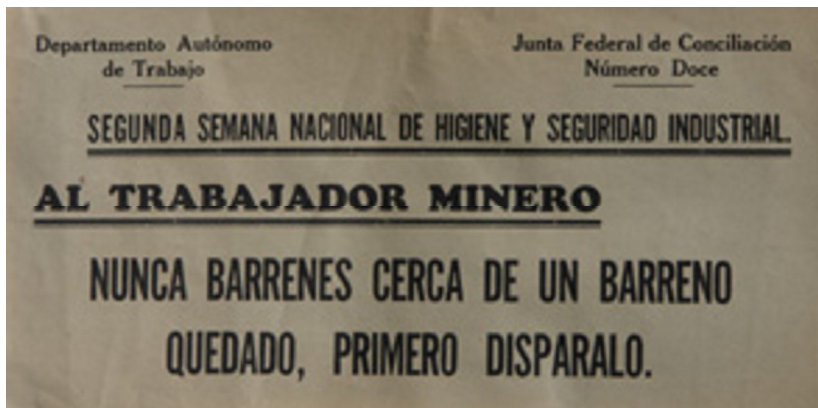


Ilustración 83

¹⁸¹ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 420, vol. 3.

¹⁸² Consultar a Javier Ortega Morel, Minería y tecnología: la compañía norteamericana de Real del Monte y Pachuca, 1906-1947, tesis doctoral en historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2010.

¹⁸³ AHCRDMyP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, Exp. 421, vol. 3.

CONCLUSIONES

No fue el objetivo de este trabajo analizar aspectos históricos, sin embargo, es una de las líneas de investigación que se podrían desarrollar con base en este material, investigaciones posteriores se podrían enfocar a las relaciones específicas entre los referentes visuales y su repercusión social, religiosa, minera; o un análisis más profundo de los contextos sociales en referencia a los carteles mineros, o cualesquiera otras combinaciones imaginables. La atención de esta investigación fue puesta en el campo de la historia del arte mexicano, y es desde ahí donde se ha intentado un acercamiento a producciones artísticas generadas por trabajadores mineros, analizando sus formas de crear imagen y observando las referencias que para ello habrían tenido. El acercamiento a estas referencias dio pauta al reconocimiento de convencionalismos gráficos creados por ellos mismos y bajo los cuales realizaron sus producciones artísticas. Esto posibilita una gama de opciones muy diversas en posibles indagatorias futuras sobre la historia del diseño gráfico en México.

De esta manera las conclusiones se concentran en el análisis de los referentes visuales inicialmente propuestos, logrando determinar que los Carteles de Seguridad del Fondo grafico del AHCRDMyP, son creaciones gráficas que mediante un lenguaje estético propio, construido a través de una serie de referentes visuales que responden a necesidades de devoción, expresión, lúdicas, de información; cumplen una función utilitaria como advertencia y fomento de la cultura de higiene y seguridad industrial en la industria minera hidalgense.

Los antecedentes visuales se consideran determinantes en la creación de anuncios de comunicación dentro de la empresa minera y se mueven como una constante que antecede a la creación grafica de los cartelitos.

La información generada contribuye como un enfoque diferente de las fuentes existentes a la construcción y aporte de saberes como nuevas fuentes y del conocimiento de la cultura visual mexicana del siglo XX.

La puesta en marcha de una propuesta metodológica que ha permitido analizar este tipo de imágenes de la industria minera en México, ha logrado aportar cualidades y rasgos específicos de ellas que no hubieran podido surgir por sí mismas con otros enfoques metodológicos; partiendo de las características generales de sus referentes visuales dada la información bibliográfica existente, y analizando el material a partir de los juicios establecidos por los autores, se hizo un análisis formal apoyado en el método iconográfico y en recursos propios para el análisis de las obras de arte como el diseño, la composición, la técnica o el origen. De esta manera, al aplicar el análisis formal para una obra de arte a los

documentos se obtuvieron una serie de premisas que pudieron ser combinadas con el método iconográfico y el análisis comparado, integrando varias maneras de ver la imagen que permitieron aportar una propuesta metodológica para analizar este tipo de imágenes industriales por sus cualidades y rasgos específicos, comprobando que las obras analizadas tienen como referentes visuales a los exvotos, las historietas el cartel publicitario o la moda de los impresores de la época, y si fueron hechos bajo rasgos específicos de estos convencionalismos. También fue posible saber que mantienen una utilidad informativa en referencia a la seguridad del entorno laboral que prevalece por encima de todo, y no precisamente como manifestaciones artísticas. De esta manera el desarrollo creativo de los autores se encuentra al servicio de la difusión de información, en sus aspectos de prevención, instrucción y consecuencia, y atiende a necesidades inmediatas de acuerdo a una determinada problemática local interna. Así mismo, la existencia de una correlación entre las necesidades de hacer, bajo influencias específicas de referentes visuales adquiridos por la cultura dominante de la época en que fueron creados según aproximaciones a las tendencias generales que el entorno cultural y social aportaba, como medios de apropiación de la imaginería popular o de influencias específicas en formas y modos de hacer y realizar técnica y artísticamente las imágenes. De esta manera, es posible observar como el contexto cultural influye directamente en el desarrollo de ideas planteadas por medios gráficos, pictóricos, de reproducción y apropiación; y que es posible detectar algunos convencionalismos gráficos propios de tendencias y usos específicos de la comunicación visual y del arte mismo.

Las constantes de imagen encontradas pueden no mantener una relación directa con la época en la que podrían haber sido generadas, sin embargo ha sido necesaria la confrontación con el contexto y las convenciones dominantes existentes para la época dada, ya que se sugieren a estos convencionalismos como referentes visuales que son llevados al análisis comparado, estableciendo una línea de análisis por influencia o por la carencia de la misma.

Al encontrar una relación entre el pensamiento creador de los autores de los documentos y sus referentes visuales, se ha podido establecer un puente entre la manera de hacer que predomina en la época (finales del siglo XIX y principios del siglo XX) y la manera de hacer que tuvieron los diferentes autores dentro del periodo comprendido del grupo de documentos fechados.

Los carteles de seguridad mineros comprenden una variedad de formas de realización que son singulares y que tienen la peculiaridad de parecerse a todo pero de ser en sí mismas algo único, y coinciden con los parámetros que fueron tomados como punto de partida para la construcción de este análisis. De tal manera, fue posible compararlos con cada uno de los distintos referentes visuales

propuestos encontrando rasgos de similitud en sus diferentes formas de hacer y ordenar las imágenes, pudiendo establecer comparativos de una gran variedad de aspectos característicos para cada modo y encontrando rasgos de estos en los carteles de seguridad mineros. Los rasgos detectados dejan al descubierto hacia qué tendencia compositiva se inclinan más los trabajos pudiendo establecer con cierta claridad análisis distintos y por separado que han quedado asentados en paginas anteriores; de esta manera, estos referentes han dado la pauta para poder entender bajo que orígenes gráficos pudieron haber sido creados los trabajos presentados, que dada la extensión de este documento y la cantidad de cartelitos existentes no ha sido posible mostrarlos todos, sin embargo se escogieron los que podían haber tenido una mayor cantidad de características propias de los referentes mencionados y evitar cualquier ambigüedad relacionada a la percepción y ligada a una emoción estética al contemplar la obra solo por sus formas artísticas, apreciación que ha sido dejada a un lado al poner en primer término la utilidad de los documentos en su carácter de objeto de comunicación visual, cuyas intenciones primarias son, precisamente comunicativas; sin embargo a pesar de lo anterior se ha usado el método iconográfico para poder precisar rasgos artísticos bajo valoraciones de expresión gráfica en el uso de la imagen como portadora de un mensaje y en apoyo de la información específica que es la que se pretende comunicar. Estas valoraciones no dejan a los rasgos artísticos a un lado totalmente ya que cada documento presentado como original de autor realizado a mano es constituido en sí mismo como una realización original, única e irreplicable, definición apropiada para una obra de arte o al menos como manifestación artística, indistintamente de que su creador la haya realizado consciente o inconscientemente pensando o no en el acto artístico como tal.

Así, se comenzó por situar a los cartelitos mineros bajo las características propias del exvoto mexicano principalmente, que representaba el referente que con mayor fuerza parecía resaltar como rasgo característico, y se encontraron una serie de convencionalismos propios para estas representaciones votivas que eran utilizados en la composición y arreglo de los elementos compositivos de muchos de los carteles mineros, cuya inminente consecuencia fue la revelación de que este rasgo implícito sostenía la composición de varios trabajos de principios del siglo XX. Esta prueba constituyó la base para pensar que la manera de hacer exvotos era una práctica cultural ligada estrechamente a los modos de vida y comportamientos sociales dentro de una religiosidad dominante en una época tradicionalmente religiosa, que prolongaba su presencia al naciente siglo XX como una manera de representar la realidad y el contexto inmediato y que esta se vio reflejada como una práctica cultural al realizar carteles mineros demostrando sus inminentes consecuencias visuales.

Al poner de manifiesto los modos de hacer exvotos retablitos como convencionalismos gráficos que surgen dentro de un contexto social eminentemente religioso funcionando con necesidades propias directamente relacionadas a una religión, se puede decir que estas convenciones visuales que fueron del dominio de sectores de la población cada vez más amplios, al convertirse en populares, permearon el entorno social inmediato, convirtiéndose en una especie de democratización visual que enseñó a las mayorías a ver y hacer de la misma manera como se hacían los retablos antiguos, reflejando en el exvoto retablito, una manera práctica de agradecer por milagros y otras tantas creencias religiosas muchas veces contrapuestas al orden eclesiástico predominante, y que como practica cultural, se vio también reflejada en la creación de carteles mineros.

Al variar las necesidades religiosas de la población hacia órdenes mayormente laicos, quizá por el cambio de ideologías predominantes al finalizar el siglo XIX y la revolución ideológica y social de principios del XX, la representación religiosa pudo haber quedado a un lado por razones prácticas para algunos creadores que no necesitaban del apoyo celestial en su necesidad de representar imágenes, también es posible que estas convenciones hayan comenzado a funcionar de manera diferente en ambientes no religiosos como los entornos mineros, en donde prevalecía la seguridad ante muchas cosas, y en los cuales la prioridad no era hacer mención de tal religiosidad.

Estas ideas sobre la religiosidad popular apoyan las tesis de Gloria Fraser al situar al exvoto mexicano dentro del desarrollo del arte popular mexicano en el siglo XIX ligado a las clases más desprotegidas debido a la caída del antiguo régimen político, las restricciones religiosas y al desarrollo de una nueva economía que dio lugar a formas de expresión que comenzaron a realizar autodidactas y en donde el exvoto, como manifestación popular, parece estrechamente ligado a la zona del bajío, pero principalmente asociado con aéreas geográficas ligadas a contextos mineros. Esta relación, bien puede fijarse como una aproximación circunstancial que cerraría la distancia existente entre el exvoto y el cartel minero, y que ligaría a ambos dentro de un mismo contexto social y cultural e incluso, dentro de una misma temporalidad como de manera natural, siendo parte del mismo espacio-temporal y en donde la única distancia de separación estaría determinada a la utilidad de uno y otro, manteniéndose como constante la serie de convencionalismos útiles para la creación surgidos de una sociedad acostumbrada a hacer a partir de un contexto religioso con sus consecuentes repercusiones en el ámbito social y cultural en el cual han quedado implícitos como manera de ser y de estar y de manifestar culturalmente, de tal manera que los productos culturales resultantes lleven una carga importante de estos modos de hacer como si

estuvieran escondidos por alguna circunstancia no consciente pero que afloran en las manifestaciones culturales de manera cotidiana. Se podría decir que tal religiosidad aparentemente escondida o dejada a un lado ha permanecido en la mentalidad de los creadores de imagen incluso hasta la actualidad, conservando las características más generales dentro del quehacer gráfico y plástico y manteniendo algunas convenciones que aparecen en la creación grafica como los carteles de seguridad, haciendo evidente la ruta por la que han transitado como referentes e influyendo en esta misma creación.

Es posible mencionar que las actitudes de los creadores de los carteles mineros podrían haber estado funcionando dentro de un sistema de apropiación inherente al desarrollo cultural de forma totalmente inconsciente bajo una constante establecida como sistema de creación y como modo de apropiación implícito y utilizado por influencia como una consecuencia natural dentro del desarrollo y la producción de productos culturales. Bajo este mismo marco entrarían las otras formas analizadas y propuestas como referentes visuales a los cuales se asemejan y de los cuales mantienen también características, como lo son la historieta y el cartel publicitario, como referentes quizá no tan antiguos pero que se presentan como modelos o estructuras dentro de las cuales se construye la idea que se quiere dar a conocer, conservando muchas veces los esquemas establecidos para ello o innovando sobre estas estructuras, acudiendo a sus convencionalismos como soluciones que resuelven a favor de los fines específicos a la seguridad del contexto laboral minero, sin importar de donde vienen, qué son o como deberían de hacerse, ni según quienes, pero conservando a la vez estas innegables características de los otros, de las otras formas y maneras de hacer sin saber cómo han llegado hasta el pensamiento. Así, esta constante de reproducción de convencionalismos por apropiación, por referencia o simplemente por azar al presentarse como algo desconocido que puede resultar innovador, se puede determinar como una forma única de representación de la realidad directamente ligada a las necesidades del contexto inmediato.

Al observar que un porcentaje alto de los carteles de seguridad del Fondo Gráfico mantenía convenciones propias para el cómic pudo establecerse la comparación entre las formas de hacer historieta y los modos propios para los cartelitos del fondo, que al ser comparados con los rasgos específicos que técnicamente demostrarían las formas de composición, arreglo, orden, estructura de la historieta, demostrarían en sí mismos la aplicación de estos parámetros de ordenamientos de la imagen y el texto.

Partiendo del análisis del material bibliográfico se reconocieron las distintas maneras en que la historieta podía manifestarse, logrando definir sus rasgos y estructuras así como de los recursos gráficos de los que echa mano al construir

una historia. Este precedente dejaría claro el contexto base en el que se sostuvieron los comparativos con los Carteles de Seguridad que fueron analizados en dos sentidos: desde la historieta al cartel de seguridad, y en sentido inverso, partiendo del análisis de los carteles de seguridad por su correspondencia a rasgos específicos de la historieta que pudieran estar contenidos en su composición o estructuras. Los resultados de estos comparativos, demuestran el uso y aplicación de convencionalismos propios a la creación de historietas en la composición y estructuración, recursos y soluciones gráficas de los carteles de seguridad mineros que bien pudieron haberse dado por apropiación, influencia, repetición o copia. Para los modos de apropiación e influencia puede decirse que los creadores mineros estarían usando trabajos realizados que tenían a la mano y que eran parte de productos culturales de la época como periódicos, tiras cómicas o historietas que funcionaron como sus referentes, que en el caso de la repetición o copia se sugiere la referencia a otros trabajos existentes dentro del mismo contexto o fuera de él, como parámetros que sirvieron para diseñar y construir los propios a partir de una especie de inercia de continuidad en la elaboración de carteles dentro de la empresa minera. Estos dos parámetros aunque aparentemente de distinto origen demuestran un mismo referente que sigue siendo la historieta como tal, con sus propios medios de creación y desarrollo de una historia por medio de secuencias de imágenes usando viñetas, en las cuales se integran textos que explican una serie de situaciones que se plantean a través de las imágenes. También se puede decir que se usan los convencionalismos de la historieta por omisión, desconociendo su manera de representación pero manteniéndola como referente existente al arreglar y solucionar la imagen dentro de un formato específico. Esta idea surge como una posibilidad pensando en la construcción de un perfil de identidad grafica ligada al contexto que obligaría de cierta manera a los creadores a funcionar a partir de convenciones apropiadas a las necesidades de la difusión de su información, poniendo esta necesidad en primer plano y dejando en segundo término, cualquier modo de representación de la realidad de manera indistinta. De esta forma se puede decir que las convenciones propias a la historieta fueron usadas como recursos que apoyaban a la construcción de mensajes de comunicación dentro del entorno laboral, indistintamente de que coincidieran o no, total o parcialmente con las formas de hacer, diseñar o componer una historieta según los parámetros planteados en la bibliografía revisada de diferentes autores, que sin embargo, sentaron las bases para este análisis y con lo cual pudieron encontrarse una variedad amplia de convenciones aplicadas en la realización de los cartelitos mineros.

Al abordar el estudio del cartel en su historia como una forma de creación y presentación de información por medio de imagen y texto un problema de definición comenzaría a hacer el suficiente ruido como para poner en duda el

concepto de los documentos analizados, ya que los referentes bibliográficos publicados son principalmente europeos y norteamericanos y no reconocen los convencionalismos mexicanos como constantes de creación propios a una cultura, indistintamente de que existan o no rasgos de apropiación, representación o reinterpretación de elementos o rasgos gráficos en ellos. Esta idea que no por omisión pero si por desconocimiento, sesga los conceptos generales de la creación grafica hasta situarlos bajo convenciones de sus culturas de origen, sin embargo fue totalmente útil para establecer el criterio base que reforzó el concepto del cartel minero por sus características de presentación de la información visual y escrita dentro de un formato regular expuesta a un público con el fin de presentarle y darle a conocer cierta información. Aquí la preocupación estaba situada principalmente en los documentos fechados y que fueron realizados como originales de autor, que son las creaciones más singulares y que se parecen a todo y a nada a la vez, que coinciden con las formas del exvoto, con los modos de la historieta, pero que son, sobre todas las cosas, carteles y que al final se deben observar como creaciones únicas en su tipo con características tan singulares como singular es su parecido con los referentes propuestos. Estos trabajos funcionaron como carteles de seguridad cumpliendo cabalmente los fines de un cartel, mostrando su información como: consecuencia, prevención e instrucción, indistintamente de que pudieran parecerse o no a cualquier moda cartelaria o de alguna corriente artística, época o país. Así las cualidades propias que mantienen estos documentos como carteles se deben reconocer por su utilidad práctica como portadores de información precisa, ordenada y sintética, presentada para su difusión o promoción por medio de imágenes y texto dirigida a un público específico, con una correspondencia directa a un contexto y dentro de una época específica, guardando consideraciones propias a los convencionalismos generados por si mismos bajo necesidades propias, específicas, directamente ligadas al contexto social, cultural, y en este caso laboral bajo los cuales fueron creados observando su entorno inmediato. Esta definición surge como conclusión a partir de la información generada por estos documentos y debe reconocerse dentro de los sistemas de modos de creación universalmente aceptados y que le otorgan a las culturas sus singulares modos de reconocimiento y representación de la realidad.

DOCUMENTOS

Carteles de seguridad del Fondo Gráfico, colección Carteles de Seguridad del Archivo Histórico de la Compañía Real del Monte y Pachuca (AHCRMyP) del Archivo Histórico y Museo de Minería, Asociación Civil (AHMM, A.C.)

BIBLIOGRAFÍA

ALBERRO, Solange, "Retablos y Religiosidad en el México del siglo XIX" en *Retablos y exvotos*. Colección Uso y Estilo. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000, pp., 11 - 31.

BARNICOAT, John, *Los Carteles, su historia y su lenguaje*. Gustavo Gili. Barcelona. 1995.

Catálogo del Museo de Medicina Laboral, Centro Cultural Nicolás Zavala, Archivo Histórico y Museo de Minería, A.C., CONACULTA, FONCA, Pachuca, Hgo., 2005.

DURAND, Jorge en "Los retablos de Hermenegildo Bustos", *Exvotos*. Artes de México. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000, pp., 46 - 55.

DURAND, Jorge y Douglas S. Massey, *Milagros en la frontera. Retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos*. El Colegio de San Luis. 2001.

EGAN, Martha, "Milagros, antiguos iconos de la fe" en *Artes de México (Exvotos)*, núm. 53, México, 2000, pp., 25-29.

EISNER, Will, *El Comic y el arte secuencial*. Norma Editorial. Barcelona, 1988.

Exvotos Retablitos. El arte de los Milagros. Centro de las Artes de Guanajuato. Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato. 2008.

Exvotos. Artes de México. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000.

FRASER Giffords, Gloria en "El arte de la devoción" en *Exvotos*. Artes de México. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000, pp., 9 - 23.

GUBERN, Roman, *El Lenguaje de los cómics*. Ed. Península, Barcelona, 1974. (Colección Ediciones de Bolsillo).

JUÁREZ Ramírez, Karina Jazmín en *Exvotos retablitos. El arte de los Milagros*. Centro de las Artes de Guanajuato. Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, Guanajuato, 2008, pp., 13-37.

LUQUE, Elin, y Michele Beltrán, "Imágenes poderosas: Exvotos mexicanos" en Retablos y exvotos, Colección Uso y Estilo. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000, pp., 34 - 53.

LYNN Glynn, Gale, (coordinadora), *Fotografía, Manual de procesos alternativos*. UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, D.F. 2007.

MEDINA, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño*, diseño grafico en México, 1920-1960, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1991.

MCCLOUD, Scott, *Entender el cómic, "El arte invisible" (Understanding Comics: The invisible Art)*. Astiberri Ediciones, 1993.

OLIMÓN Nolasco, Manuel, "Luces en el desierto: predicación de las órdenes religiosas y arte del retablo mexicano" en Retablos y exvotos, Colección uso y estilo. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000, pp. 57-66.

ORELLANA, Margarita de, en "Editorial", en Exvotos. Artes de México. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000, p., 6.

ORTEGA Morel, Javier, *Minería y tecnología: la compañía norteamericana de Real del Monte y Pachuca, 1906-1947*, tesis doctoral en historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2010.

ORTIZ Paniagua, Carlos, "La seguridad en las minas". AHMM, A.C., en "Un recorrido por archivos y bibliotecas privadas II", Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privadas, A.C.; Fomento Cultural Banamex, A.C.; Fondo de Cultura Económica, México, 1997, coord., Norma Mireles de Ogarrio, Fideicomiso Archivos Plutarco Elias Calles y Fernando Torre Blanca, México, 1997, pp., 147-150.

OVIEDO Gámez, Belem, *Guía General del Archivo Histórico de la Compañía de Minas de Real del Monte y Pachuca*, México, AGN y AHCRMYP, 1993. 223pp. AHyMM, A.C.

OVIEDO Gámez, Belem. "Un Archivo de empresa, base para el rescate y conservación del patrimonio industrial: El Archivo Histórico de la Compañía de Minas de Real del Monte y Pachuca (1556-1967)", ponencia presentada en el *+I Encuentro Nacional de Arqueología Industrial*. Monterrey, N,L., 1999.

PROBERT, Alan, "Yacimientos minerales, reseña histórica de los Distritos Mineros de Pachuca y Real del Monte", en: *Geología y yacimientos minerales de los distritos de Pachuca y Real del Monte*, estado de Hidalgo, Quinta Edición, México, Editorial Helio 1963, coordinadora Geyne A. R., y otros, BAHCRMYP, pp.,104-106.

Retablos y Exvotos. *Colección uso y estilo*. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000.

REYES, Aurelio de los, *¡Tercera llamada, tercera! Programas de Espectáculos Ilustrados por José Guadalupe Posada*, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.

SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Forma. Madrid 1999.

Bibliografía web

B. SMITH, Dennis, *Graph curator & Lettering guide*, en: Leadholder, The drafting pencil museum, <http://www.leadholder.com/lh-thin-ke-leroy.html>, original content, images, layout and design © 2001 to 2010 Dennis B. Smith. Consultada el 28 de Enero de 2011.

JAMES, Christopher, *The Book of Alternative Photographic Processes: 2nd Edition*. Christofer James-studio.com, 2006.
<http://www.christopherjames-studio.com/build/thebook.html>. Consultada el 26 de junio de 2011.

<http://www.nsc.org/> Consultada el 18 de Diciembre de 2010.

<http://www.scripophily.net/hampapcom.html>. Consultada el 5 de Enero de 2011.

<http://www.xerox.com/about-xerox/esar.html>. Consultada el 5 de Enero de 2011.

www.letraset.com, consultada el 28 de Enero de 2011.

INDICE DE ILUSTRACIONES¹⁸⁴

ILUSTRACIÓN 1. Ficha catalogafica usada para la clasificacion del Fondo Gráfico, Carteles de Seguridad, AHCRDMYP, AHMM, A.C.	8
ILUSTRACIÓN 2. Exvoto dedicado al Señor del Sacromonte, óleo sobre lámina, 1825, Gloria Fraser Giffords, en "El Arte de la Devoción",Exvotos. Artes de México. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000, P., 15. 22	
ILUSTRACIÓN 3. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 215, vol. 2. A. Pérez J., acuarela sobre papel, 33 x 42.5 cm, s/f.....	24
ILUSTRACIÓN 4. Exvoto dedicado a la Santísima Trinidad y a la Virgen de Guadalupe, óleo sobre lámina, Museo de la Basílica de Guadalupe, 1902. Gloria Fraser Giffords, en "El Arte de la Devoción",Exvotos. Artes de México. Revista libro no. 53. México, D. F. 2000, p., 20.	26
ILUSTRACIÓN 5. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp., 51, vol. Anónimo, tinta y lápiz de color sobre papel, 37.5 x 34 cm., 1921.....	27
ILUSTRACIÓN 6. Exvoto a la Virgen de Guadalupe y San Antonio, Anónimo, óleo sobre lámina, 30 x 40 cm., 1945, Museo de la Basílica de Guadalupe, por Elin Luque y Michele Beltrán, "Imágenes poderosas: Exvotos Mexicanos" en Retablos y Exvotos, Colección Uso y Estilo. Museo Franz Mayer, Artes de México. México, D.F. 2000, p., 49.	28
ILUSTRACIÓN 7. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 216, vol. 2. A. Pérez J., acuarela sobre papel, 33 X 42.5 cm., s/f.....	29
ILUSTRACIÓN 8. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 1, vol. 1. Anónimo, tinta y lápiz sobre papel, díptico 38 x 21.5 cm., 1920.....	30
ILUSTRACIÓN 9. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 24, vol. 1. Ybarra, tinta sobre papel, 54 x 28.5 cm., 1931	42
ILUSTRACIÓN 10. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 24, vol. 1. Anónimo, tinta sobre papel, 18.5 X 42 cm., 1920.....	43
ILUSTRACIÓN 11. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 38, vol. 1. Anónimo, tinta sobre papel, 27 x 38 cm., 1920.....	44
ILUSTRACIÓN 12. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 42, vol. 1. Anónimo, tinta sobre papel, 37 x 25.5 cm., 1920.....	45
ILUSTRACIÓN 13. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 53, vol. 1. Ybarra, tinta sobre papel, 24 x 33 cm., 1921.....	46
ILUSTRACIÓN 14. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 58, vol. 1. Anónimo, tinta sobre papel, 27 x 40.5 cm., 1921	47
ILUSTRACIÓN 15. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 122, vol. 1. B.C.Jurns, National Safety Council, offset sobre papel couché, 20 X 30.5 cm., 1927.....	59
ILUSTRACIÓN 16. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 294, vol. 2. Anónimo, National Safety Council, offset sobre papel couché, 20 X 30.5 cm., s/f.	61
ILUSTRACIÓN 17. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 292, vol. 2. Anónimo, National Safety Council, offset sobre papel couché, 20 x 30.5 cm., s/f.....	61
ILUSTRACIÓN 18. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 307, vol. 2. Anónimo, National Safety Council, offset sobre papel couché, 20 X 30.5 cm., s/f	62
ILUSTRACIÓN 19. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 336, vol. 2. Anónimo, National Safety Council, offset sobre papel couché, 20 X 30.5 cm., s/f	63

¹⁸⁴ Imágenes facilitadas por el AHMM, A.C., para uso exclusivo de esta investigación. Todas las ilustraciones usadas en este trabajo a excepción de la 2, 4, 6, son propiedad del AHCRDMYP del AHMM, A.C. El AHMM, A.C. se reserva el uso, reproducción y propiedad de las imágenes.

ILUSTRACIÓN 20. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 311, vol. 2. Anónimo, National Safety Council, offset sobre papel couché, 20 X 30.5 cm., s/f	63
ILUSTRACIÓN 21. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp 321, vol. 2. Anónimo, National Safety Council, offset sobre papel couché, 30.5 X 23 cm., s/f	64
ILUSTRACIÓN 22. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 126, vol. 1. Charles E. Bracker, National Safety Council, offset sobre papel couché, 20 X 30.5 cm., 1929.....	65
ILUSTRACIÓN 23. AHCRCMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 125. vol. 1. Jesus Olalde, tinta sobre papel, 21.5 X 28 cm., 1928.....	67
ILUSTRACIÓN 24. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 27. vol. 1. J. Ybarra, tinta sobre papel, 64.5 X 42 cm., 1920.....	68
ILUSTRACIÓN 25. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 128, vol. 1. A. Camacho, copia heliógráfica coloreada con acuarela, 31.5 X 23 cm., 1930.....	69
ILUSTRACIÓN 26. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 127, vol. 1. A. Camacho, tinta sobre papel, 31 X 21 cm., 1930.....	69
ILUSTRACIÓN 27. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 129, vol. 1. A. Camacho, negativo nelioográfico, 31 X 21 cm., 1930.....	71
ILUSTRACIÓN 28. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 168, vol.1. A. Camacho, tinta sobre papel, 28 X 29 cm., 1934.	71
ILUSTRACIÓN 29. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 170, vol. 1. A. Camacho, copia heliógráfica coloreada con acuarela, 30.5 X 22 cm., 1934.....	72
ILUSTRACIÓN 30. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 169, vol. 1. A. Camacho, negativo heliógráfico, 30.5 X 22 cm., 1934.....	72
ILUSTRACIÓN 31. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 130, vol. 1. Anónimo, impresión tipográfica sobre papel, 23.5 X 27 cm. 1930.....	73
ILUSTRACIÓN 32. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 131, vol. 1. Anónimo, impresión tipográfica sobre papel, 23.5 X 27 Cm., 1930.	74
ILUSTRACIÓN 33. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles De Seguridad, exp. 132, Vol. 1. Anónimo, impresión tipográfica sobre papel, 23.5 X 27 Cm., 1930.	75
ILUSTRACIÓN 34. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.134, vol. 1. Anónimo, negativo, 28.5 X 18 Cm., 1930.	77
ILUSTRACIÓN 35. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.133, vol. 1. Anónimo, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 31 X 18 cm., 1930.	77
ILUSTRACIÓN 36. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 136, vol. 1. Anónimo, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 57 x 42.5 cm., 1930	78
ILUSTRACIÓN 37. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.140, vol. 1. Ralph Moses, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 57.5 x 43 cm., 1930.	79
ILUSTRACIÓN 38. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.157, vol. 1. Ralph Moses, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 58 x 43 cm., 1931	79
ILUSTRACIÓN 39. AHCRCMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.159, vol.1. Ralph Moses, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 57.5 x 43 cm., 1931	80

ILUSTRACIÓN 40. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.138, vol. 1. A. Mathieu, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 23 x 30.5 cm., 1930.	80
ILUSTRACIÓN 41. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.143, vol. 1. A. Mathieu, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 30 x 23 cm., 1930.	81
ILUSTRACIÓN 42. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.156, vol. 1. J. Francis Kauffman, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 31 x 21.5 cm., 1931.....	82
ILUSTRACIÓN 43. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp.163, vol. 1. Louis G. Ferstadt, papel rotulado y entintado a mano, sobrepuesto y pegado sobre cartel impreso en offset, 57.5 x 40.5 cm.,	83
ILUSTRACIÓN 44. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad. exp. 367, vol. 2. Anónimo, impresión en offset sobre papel, recortado y pegado sobre papel rotulado con tinta, 50.5 x 64.5 cm., s/f.....	84
ILUSTRACIÓN 45. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp.137, vol. 1. Anónimo, fotografía sobre papel, 36.5 x 25 cm., 1930.	84
ILUSTRACIÓN 46. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exps.238, vol. 2. Anónimo, Consejo Interamericano de Seguridad, offset sobre papel couché, 28 x 21.5 cm., s/f.....	85
ILUSTRACIÓN 47. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exps.237, vol. 2. Anónimo, Consejo Interamericano de Seguridad, offset sobre papel couché, 28 x 21.5 cm., s/f.....	85
ILUSTRACIÓN 48. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 241, vol. 2. Anónimo, Consejo Interamericano de Seguridad, offset sobre papel couché, 28 x 21.5 cm., s/f.....	86
ILUSTRACIÓN 49. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 239, vol. 2. Anónimo, Consejo Interamericano de Seguridad, offset sobre papel couché, 28 x 21.5 cm., s/f.....	86
ILUSTRACIÓN 50. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 240, vol. 2. Anónimo, Consejo Interamericano de Seguridad, offset sobre papel couché, 28 x 21.5 cm., s/f.....	86
ILUSTRACIÓN 51. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 257, vol. 2. L. R. Jenkins, 28 x 38.5 cm., s/f.....	87
ILUSTRACIÓN 52. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 255, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 30.5 x 23 cm., s/f.	87
ILUSTRACIÓN 53. AHCRDMYP, Fondo Gráfico. Carteles de Seguridad, exp. 256, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 30 x 23.5 cm., s/f.	87
ILUSTRACIÓN 54. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.258, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 23 x 30.5 cm., s/f.	88
ILUSTRACIÓN 55. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 235, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 21.5 x 28 cm., s/f.	88
ILUSTRACIÓN 56. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.236, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 21.5 x 28 cm., s/f.	88
ILUSTRACIÓN 57. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.260, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 30.5 x 23 cm., s/f.	89
ILUSTRACIÓN 58. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 259, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 23 x 30.5 cm., s/f.	89
ILUSTRACIÓN 59. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 261, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 24 x 30 cm., s/f.....	90
ILUSTRACIÓN 60. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.262, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 23.5 x 29 cm., s/f.	90

ILUSTRACIÓN 61. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.413, vol. 2. Anónimo, tinta sobre papel vegetal, 38 x 48 cm., 1928.....	91
ILUSTRACIÓN 62. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.414, vol. 2. Anónimo, negativo heliográfico, 38 x 48 cm., 1928.	91
ILUSTRACIÓN 63. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad. exp. 263, vol. 2. Anónimo, copia heliográfica, 21.5 x 28 cm., s/f.	92
ILUSTRACIÓN 64. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.356, vol. 2. Anónimo, Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A. C., offset sobre couché, 43 x 28 cm., s/f.	93
ILUSTRACIÓN 65. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.357, vol. 2. Anónimo, Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A. C., offset sobre couché, 43 X 28 cm., s/f.	93
ILUSTRACIÓN 66. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.359, vol. 2. Anónimo, Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A. C., offset sobre couché, 43 x 28 cm., s/f.	94
ILUSTRACIÓN 67. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.361, vol. 2. Anónimo, Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A. C., offset sobre couché, 43 x 28 cm., s/f.	94
ILUSTRACIÓN 68. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.363, vol. 2. Anónimo, Asociación Mexicana de Higiene y Seguridad, A. C., offset sobre couché, 43 x 28 cm., s/f.	95
ILUSTRACIÓN 69. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.372, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	96
ILUSTRACIÓN 70. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.375, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	97
ILUSTRACIÓN 71. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.376, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	97
ILUSTRACIÓN 72. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.377, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	97
ILUSTRACIÓN 73. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.389, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	98
ILUSTRACIÓN 74. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.390, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	98
ILUSTRACIÓN 75. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.393, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	99
ILUSTRACIÓN 76. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.394, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	100
ILUSTRACIÓN 77. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp.385, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	100
ILUSTRACIÓN 78. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp 380, vol. 2. Anónimo, Promociones Serigráficas, S. A., serigrafía sobre papel, 70 x 47 cm., s/f.	101
ILUSTRACIÓN 79. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 415, vol. 3. Dr. Ildefonso Mendez Almarrán, tipografía móvil, 19.5 x 29 cm., 1929.	102
ILUSTRACIÓN 80. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 416, vol. 3. Anónimo, tipografía móvil, 19.5 x 29 cm., 1929.	103
ILUSTRACIÓN 81. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 417, vol. 3. Dr. Ildefonso Mendez Almarrán, tipografía móvil, 40 x 60 cm., 1929.	104
ILUSTRACIÓN 82. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 420, vol. 3. Anónimo, Departamento de Seguridad. Cooperación de la Sec. No. 2, S.I.M., tipografía móvil, 32 x 70 cm., s/f.	104
ILUSTRACIÓN 83. AHCRDMYP, Fondo Grafico. Carteles de Seguridad, exp. 421, vol. 3. Anónimo, Departamanto Autónomo del Trabajo, tipografía móvil, 20 x 40 cm., s/f.	105

