

*La Exposición Internacional de Carteles de 1934  
en la Ciudad de México y el desarrollo de un “estilo nacional”*

*The International Posters Exhibition in Mexico City, 1934  
and the Development of a “National Style”*

Artículo recibido el 9 de diciembre de 2020; devuelto para revisión el 17 de febrero de 2021; aceptado el 30 de agosto de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2022.120.2786>

**Marco De Luca** Instituto Politécnico Nacional, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados, Departamento de Investigaciones Educativas, mdeluca.it@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5485-7657>

**Líneas de investigación** Propaganda política; historia conectada; transferencias culturales; iconografía; libros de texto escolares; carteles.

**Lines of research** Political propaganda; entangled history; cultural transfers; iconography; school textbooks; posters.

**Publicación más relevante** “La Propaganda Política nella Repubblica Democratica Tedesca”, tesis de maestría (Turín: Università degli Studi di Torino, 2012).

**Resumen** Este artículo se centra en la Exposición Internacional de Carteles de 1934, presentada en la Ciudad de México y en otras urbes del país. Desde la perspectiva de la historia conectada, se argumenta que dicha exposición dio cuenta de la inserción de México en el campo de las artes gráficas con fines didácticos y de propaganda, al tiempo que desembocó en la incorporación de nuevos estilos, técnicas y contenidos en la cartelera mexicana que eventualmente tendrían repercusión en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y luego en el Taller de Gráfica Popular. Al prestar atención a las transmisiones iconográficas, estilísticas y de contenido de los carteles soviéticos e italianos a la iconografía mexicana, se muestra cómo se incorporaron las vanguardias extranjeras en el proceso de definición de un estilo “nacional”.

**Palabras clave** Exposición; cartel; Fernández Ledesma; historia conectada; México.

**Abstract** This article focuses on the 1934 International Poster Exhibition that took place in Mexico City and other cities in the country. From the perspective of entangled history, it is argued that this exhibition gave an account of Mexico’s integration in graphic arts for didactic and

propaganda purposes, while leading to the mainstreaming of new styles, techniques, and contents in Mexican posters that would eventually have repercussions in artistic collectives such as the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios and then the Taller de Gráfica Popular. Paying attention to iconographic, stylistic, and content transmissions of Soviet and Italian posters to Mexican iconography, it shows how the foreign avant-gardes were incorporated in the Mexican visual culture, in the process of defining a “national” style.

**Keywords** Exhibition; poster; Fernández Ledesma; entangled history; Mexico.

MARCO DE LUCA  
INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL

# *La Exposición Internacional de Carteles de 1934*

*en la Ciudad de México y el desarrollo  
de un “estilo nacional”*

En diciembre de 1934 Antonio Luna Arroyo, en las páginas de *El Nacional*, describía el afiche como una herramienta exitosa para las campañas sociales y políticas del gobierno mexicano. En el órgano del Partido Nacional de la Revolución, señalaba que dicho recurso era especialmente útil para un presente “agitado de educación socialista, de Plan Sexenal, de reformas Agraria y Obrera”, necesitado de un “arte de grandes proyecciones sociales, el arte al alcance de las masas”.<sup>1</sup> Tal apreciación era parte de la resonancia que provocó una exposición internacional de carteles presentada a principios de año en la Ciudad de México y luego trasladada a varias ciudades del país. La exposición fue organizada por la Sala de Arte del Departamento de Bellas Artes, dependencia en aquel entonces de la Secretaría de Educación Pública (SEP), que se llevó a cabo del 22 de febrero al 20 de marzo.<sup>2</sup> La Sala de Arte, que se ubicaba en un local de la misma SEP en la céntrica avenida República de Argentina esquina con República de Venezuela, en la Ciudad de México, se fundó en 1930 y bajo la dirección de Gabriel Fernández Ledesma. En ese

1. Antonio Luna Arroyo, “Cultura socialista”, *El Nacional*, 18 diciembre de 1934, 3.

2. Archivo personal, Gabriel Fernández Ledesma, digitalizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (Cenidiap), Fondo GFL, rollo II, núm. 273.

lugar, Fernández Ledesma coordinó entre 1931 y 1935 diversos eventos de carácter nacional e internacional con la colaboración de Francisco Díaz de León y la ayuda esporádica de Roberto Montenegro.<sup>3</sup>

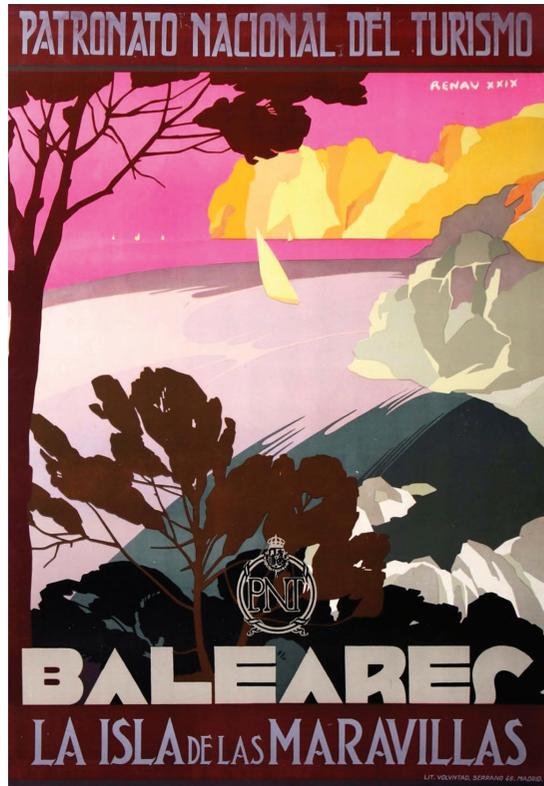
El objetivo de este artículo es analizar la exposición de 1934, mostrar de qué manera México se encontraba inserto en una red internacional de circulación de objetos visuales en las décadas de los años veinte y treinta, y demostrar que dicha exposición contribuyó no sólo a consolidar el cartel como medio didáctico, informativo y político en este país, sino también a desarrollar un “estilo nacional” en la confluencia con los carteles foráneos. Mi acercamiento es desde la perspectiva de la historia conectada aplicada a cuestiones educativas y culturales. Presto atención a las relaciones que, en términos técnicos y estilísticos, se pueden apreciar entre los carteles provenientes de distintos países en la exposición, así como a transferencias iconográficas muy concretas que tuvieron lugar de la URSS e Italia hacia México en torno a dicha exposición.

Las fuentes primarias para la elaboración de este artículo son, fundamentalmente, descripciones de la exposición que se publicaron en la prensa de la época, que incluyen revistas de la SEP, así como manuscritos que se encuentran en el Fondo Gabriel Fernández Ledesma, albergado en el Cenidiap del Instituto Nacional de Bellas Artes. También se revisaron numerosos carteles soviéticos e italianos disponibles en línea, además de libros escolares mexicanos de la década de los años treinta. Hay que señalar que no existe un catálogo completo de las obras y los autores que se presentaron en la exposición de 1934, por lo que fue necesario cruzar informaciones diferentes para hacer inferencias sobre muchos de los carteles que se exhibieron.

Peter Burke sostiene que la imagen, como un elemento de autorrepresentación del poder, contribuye a la creación de la leyenda del gran líder en el imaginario de las masas y está indisolublemente asociada al estilo heroico de los carteles de propaganda.<sup>4</sup> En ese sentido, el cartel incluye significados que forman parte de una superestructura ideal y, por tanto, constituye un lenguaje complejo y afín al estilo retórico de muchos regímenes radicalizados de la década de los años treinta tales como la Unión Soviética, la Alemania nazi y la Italia fascista.

3. Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1985), 51.

4. Peter Burke, *Testimoni oculari* (Roma: Carocci Editore, 2002), 85.



1. Josep Renau, *Baleares, la Isla de las Maravillas*, cartel, 1929. Cortesía Fundació Josep Renau, València.

Durante el gobierno de Cárdenas se hizo un amplio uso de las imágenes y del cartel para corroborar la mística del presidente, y en este contexto nació el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad para su difusión masiva, como ilustra Dafne Cruz Porchini.<sup>5</sup> Además, en este periodo fue también muy relevante la representación de la clase obrera, no sólo en murales, sino también en grabados, carteles y volantes, como ha señalado John Lear muy a menudo en relación con la figura de Cárdenas como parte de la construcción gráfica de su poder popular.<sup>6</sup>

5. Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo, 1937-1940* (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores-Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2016).

6. John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940* (Ciudad de México: Libros Grano de Sal, 2019), 27-28; Eugenia Roldán Vera y Carlos Mar-

Rafael Barajas Durán sostiene que en México el cartel fue un medio de expresión y comunicación precursor del mural que estuvo presente desde la época de la revolución armada.<sup>7</sup> Según Matthew Affron, grandes carteles de artistas combatientes y militantes tapizaban las calles con mensajes que comunicaban las ideas políticas y celebraban las victorias revolucionarias.<sup>8</sup> A partir de la década de los años treinta, colectivos artísticos como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP), entre otros, hicieron gráfica de agitación en contra del fascismo, ilustraron folletos, volantes y carteles que se distribuían y pegaban en las calles, así como libros que denunciaban la brutalidad nazi-fascista en Europa.

Coincido con Noah W. Sobe en que en el estudio de los intercambios internacionales existen retos metodológicos importantes para mirar las transferencias y la circulación de ideas, tendencias, objetos y modelos.<sup>9</sup> En este trabajo he elegido la perspectiva de la transferencia cultural, la cual, como afirma Christine Mayer, busca explicar convergencias y divergencias entre los objetos de una comparación y analizar lo entrelazado, las transferencias y las múltiples relaciones entre diferentes espacios geográficos y culturales.<sup>10</sup> El foco de dicho análisis se centra en el movimiento de los objetos materiales, las personas, ideas y conceptos que impactan la cultura material, así como en la constelación simbólica entre las culturas. Se trata de ver los objetos interculturales

---

tínez Valle, con apoyo en Clifford Geertz, consideran la fuerza simbólica de los viajes del presidente Cárdenas por México para consolidar su poder. Presentan así la relación que él mantuvo con las masas y su reflejo en el papel impreso, en lo específico en unos fotomontajes del periódico *El Nacional*, de 1937, que muestran la unidad de las masas obreras y campesinas, las cuales habían llevado la lucha revolucionaria ahora congregada en la mirada apaciguadora de Lázaro Cárdenas. Véase Eugenia Roldán Vera y Carlos Martínez Valle, “The Triumphal March of the Revolution: The Travels of Lázaro Cárdenas as President of Mexico, 1934-1940”, en *Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 19, cuadernos 2, 3 y 3S (Leipzig: European Network in Universal and Global History/Leipzig University Press, 2009), 162.

7. Rafael Barajas Durán, *Dos miradas al fascismo: Diego Rivera y Carlos Monsiváis* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 165.

8. Matthew Affron, “El arte moderno y México”, en *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2016), 7.

9. Noah W. Sobe, “Entanglement and Transnationalism in the History of American Education”, en *Rethinking the History of Education*, ed. T. S. Popkewitz (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013), 93-107.

10. Christine Mayer, “The Transnational and Transcultural: Approaches to Studying the Circulation and Transfer of Educational Knowledge”, en Eckhardt Fuchs y Eugenia Roldán Vera, *The Transnational in the History of Education* (Cham: Palgrave MacMillan, 2019), 56.



2. Alberto Souza, *Coimbra*,  
*fuelle de arte y de poesía*, 1929,  
cartel.

más allá de la dicotomía donador-recipiente, considerando sobre todo de qué forma algunos bienes son elegidos respecto a otros y adaptados en la cultura de recepción. Se enfatiza, además, en cómo los objetos se transportan y difunden activamente por determinados intermediarios, sean ellos individuos o grupos. Es importante evitar considerar todo lo “nacional” como algo “puro”, así como no caer en el simplismo de considerar como “híbrido” todo género de transferencia cultural. Los paradigmas utilizados para identificar dichas transferencias encuentran, de hecho, dificultades al analizar los entrecruzamientos, vectores recíprocos, variados y multidireccionales de los intercambios y

los movimientos. Las interrelaciones entre países no siempre son estrictamente bilaterales y los intercambios y préstamos culturales ocurren en una densa red de múltiples relaciones cuya complejidad está determinada por las mismas personas e ideas que viajan.<sup>11</sup>

En relación con la categoría de transferencia cultural se ha desarrollado la de “transferencia artística”, utilizada entre otros por Benoît van den Bossche para entender el papel de los artistas que se desplazaban en varias regiones de Europa en la Edad Media, lo que establecía la circulación de competencias, prácticas, obras y modelos en aquel continente. El desplazamiento físico de los artistas y sus creaciones conlleva la transposición de estilos y temas iconográficos de una región a otra y no se limita al simple acto de copiar, como demuestra una variedad de estudios de caso.<sup>12</sup> La categoría de “transferencia” implica un rechazo a la noción de “influencia”, la cual evoca una idea del arte casi autónoma y alejada de sus actores.

En este artículo emplearé las categorías de transferencia cultural y artística para analizar la exposición de carteles de 1934 en México, además de la conceptualización más precisa de transmisión iconográfica. Por esta última entiendo toda imagen que de un determinado contexto cultural se traslada hacia otro distinto, y preserva su apariencia formal y sustancial, así como sus características gráficas y simbólicas, a pesar de la lejanía geográfica o ideológica del lugar de recepción. Se han realizado estudios sobre las transmisiones iconográficas respecto a la circulación de artefactos en el área del Mediterráneo oriental durante la baja Edad Media, que evidencian la asimilación de los modelos artísticos islámicos provenientes de los califatos fatimí y al-Andalus por parte de la monarquía normanda en Sicilia.<sup>13</sup>

La estructura del artículo es la siguiente: primero presento una descripción general del contexto de la exposición de carteles de 1934 y del papel de su agente principal, Gabriel Fernández Ledesma, en su organización. En esa sección expongo un amplio panorama, derivado de las reseñas de la prensa, de lo que se exhibió. Después hago una comparación iconográfica de algunos de los

11. Sobe, “Entanglement and Transnationalism”, 94-96.

12. Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët y Benoît van den Bossche, *Les Transferts artistiques dans l'Europe gothique* (París: Picard, 2014).

13. Noelia Silva Santa-Cruz, “Andalusí Siculo-Arabic and Fatimid Ivory Works: Iconographic Transfers and Visual Propaganda”, en Marcos Cobaleda M., ed., *Artistic and Cultural Dialogues in the Late Medieval Mediterranean. Mediterranean Perspectives* (Cham: Palgrave Macmillan, 2021), [https://doi.org/10.1007/978-3-030-53366-3\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-030-53366-3_10).

carteles mexicanos, soviéticos e italianos en relación con las transferencias artísticas que se dieron entre estos países. Concluyo con una reflexión sobre la manera en que el estilo “nacional” en la cartelería mexicana se fue definiendo en la confrontación y confluencia con la de otros países.

*Gabriel Fernández Ledesma  
y la Exposición Internacional de Carteles de 1934*

De acuerdo con el historiador Jörg Baberowski, “todo aquel que pone a los demás en una imagen, también tendrá experiencias consigo mismo”,<sup>14</sup> así que en los encuentros entre imágenes y representaciones de culturas foráneas, las certezas con las cuales se representa la realidad “se agitan y desafían”, la percepción del mundo cambia junto con las “verdades inquebrantables y órdenes inequívocas”, y se cuestiona recíprocamente cada diferente visión del mundo. De hecho, sólo “en el espejo del Otro se puede experimentar lo que uno realmente es” así que la cultura en la comparación se vuelve aún más “reflexiva”. El verdadero significado de la comunicación intercultural está en que hace visibles los lugares desde los que las personas se perciben una a otra.<sup>15</sup>

La reflexión de Baberowski se puede aplicar a la persona de Gabriel Fernández Ledesma. Cartelista, militante del Grupo Revolucionario de Pintores “30-30” y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), y miembro del Departamento de Arte, Prensa y Propaganda (DAPP), Fernández Ledesma estaba convencido de que el arte tenía que desarrollarse en la interacción entre lo local y lo foráneo.<sup>16</sup> Le interesaba promover y difundir el arte mexicano en su patria y en el extranjero al mismo tiempo que dar a conocer en México la obra de los artistas foráneos “para enriquecer la educación visual

14. Jörg Baberowski, *Selbstbilder und Fremdbilder: Repräsentation sozialer Ordnungen im Wandel* (Fráncfort y Nueva York: Campus Verlag GmbH, 2008), 9. La palabra *Bild* del texto original en alemán tiene un amplio espectro de significado e indica tanto “imagen”, en lo general, como “fotografía”, “dibujo”, “gráfica”, en lo particular, dependiendo del contexto.

15. Baberowski, *Selbstbilder und Fremdbilder*.

16. Raquel Tibol, “Gabriel Fernández Ledesma, promotor cultural”, *Proceso*, 3 de mayo de 1980 (consultado en marzo de 2020), <https://www.proceso.com.mx/128534/gabriel-fernandez-ledesma-promotor-cultural>.

de artistas, intelectuales y público”.<sup>17</sup> En su viaje a Europa en 1929 buscaba asimilar las vanguardias extranjeras e incorporarlas a las formas nacionales.<sup>18</sup> En 1930 y 1931 llevó a la Feria Iberoamericana de Sevilla una selección de obras de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, de la de Escultura y Talla Directa y de los Centros Populares de Pintura.<sup>19</sup> Dicha feria era un escaparate muy importante para la propia SEP, en la que el gobierno mexicano, un siglo después de la declaración de independencia de España, presentaba los adelantos en materia educativa como muestra de los logros de la Revolución.<sup>20</sup>

Fernández Ledesma tuvo una gestión cultural importante durante el cardenismo. La presidencia de Lázaro Cárdenas del Río, de 1934 a 1940, se rigió por primera vez por un Plan Sexenal de Gobierno que tenía como pilares fundamentales, de acuerdo con Elvia Montes de Oca Navas, “la defensa de los recursos naturales del país, la aplicación de las leyes laborales a favor de los derechos de los trabajadores, el reparto de tierras en forma de ejidos y la reforma educativa que implantó la escuela socialista”. Cárdenas fue, sin embargo, acusado por sus detractores de encabezar un gobierno dictatorial, vertical, paternalista y populista.<sup>21</sup>

El cardenismo se desarrolló en el contexto mundial de la consolidación del poder nazi en Alemania, la invasión fascista de Etiopía —a la cual México se opuso con tenacidad frente a las Naciones Unidas—, la derrota en la Guerra Civil española del bando republicano cuyos exiliados fueron acogidos a instancias del presidente Cárdenas, el estallido de la segunda guerra mundial con la invasión de Polonia y la Unión Soviética por parte del Tercer Reich.

Ante ese panorama, la Exposición Internacional de Carteles de 1934 no podía estar ajena a consideraciones políticas e ideológicas, sobre todo porque el cartel era percibido claramente como un medio propagandístico. Sin embargo, la relación entre arte e ideología no es directa, y, como se mostrará, varios

17. Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, 52-53.

18. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 81.

19. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 79.

20. Carlos Martínez Valle y Eugenia Roldán Vera, “Exhibiting the Revolutionary School: Mexico in the 1929 Ibero-American Exhibition in Seville”, en *Bureau International des Expositions Bulletin* 2006, ed. Volker Barth (París: BIE, 2006), 131-156.

21. Elvia Montes de Oca Navas, “La disputa por la educación socialista en México durante el gobierno cardenista”, *Educere* 12, núm. 42 (julio-septiembre de 2008), 495, <https://www.redalyc.org/pdf/356/35614569010.pdf>.

3. Ottomar Anton Hapag,  
*Deutscher Schnelldienst/  
Hamburg-Amerika Linie/  
Nach Cuba und Mexiko, ca.  
1933, cartel. Cenidiap/INBAL,  
Fondos microfilmados, Fondo  
Gabriel Fernández Ledesma,  
rollo II, núm. 322.*



motivos iconográficos de la exposición se apropiaron y reutilizaron con intenciones políticas muy diferentes.

El objetivo de la Exposición Internacional de Carteles que organizó en 1934 era, según el propio Fernández Ledesma, establecer el grado de adelanto técnico de México en el campo de las artes gráficas e incorporar elementos estilísticos y temáticas sociales inspirados por las vanguardias extranjeras en el proceso de definición de un “estilo nacional mexicano”.<sup>22</sup> En el folleto de invitación a la exposición, Fernández Ledesma describía las características de un cartel bien ejecutado: “debe estar estructurado en el mismo andamiaje geométrico de la tipografía o la composición mural” y “bastarse a sí mismo como

22. Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, 52.

todo organismo”, “contener su orden, su principio y su fin”. Además, el cartel tenía que estar dirigido según él “siempre hacia las masas”, razón por la cual “sale hasta la calle, y desde la pared grita su objeto a las gentes que pasan”. Es así como “la voz del buen cartel siempre se escucha”.<sup>23</sup>

Los carteles que conformaban la exposición provenían de 14 diferentes países y su temática era variada, desde propaganda política hasta la publicidad comercial. Durante el tiempo que permaneció abierta, del 22 de febrero al 14 de marzo de 1934, la afluencia total del público se calculó en 11,250 personas, cifra que evidencia el éxito de la exposición.<sup>24</sup> En julio del mismo año la exposición se trasladó a la ciudad de Monterrey,<sup>25</sup> y los carteles del lote soviético se expusieron durante un año en otras tres o cuatro ocasiones distintas. Por ejemplo, del 20 de febrero al 7 de marzo de 1935 se celebró la exposición “Carteles de la URSS” en el recién estrenado Palacio de Bellas Artes, como da cuenta *El Nacional* con una foto de su inauguración.<sup>26</sup> Esa exposición incluía al menos tres carteles ya expuestos en 1934.<sup>27</sup>

La exposición de febrero de 1934 se describió con amplitud en varios periódicos publicados los días 22 y 23 de febrero. *El Universal Gráfico. Diario ilustrado de la tarde* informaba sobre la proveniencia internacional de los afiches, las técnicas empleadas para su realización, “tanto la tipografía pura y con viñetas grabadas en madera, como otros procedimientos gráficos tales como la litografía, offset y fotograbado”, de uso de carácter sobre todo comercial, lo que evidenciaba “las inmensas posibilidades de la cartelería moderna y en general de todas las artes gráficas aplicadas a la propaganda”.<sup>28</sup> El dato que concierne a los aspectos técnico-artísticos de producción de las obras lo confirmaba *El Universal*, el cual además señalaba que Fernández Ledesma incluyó, con fines didácticos, “carteles malísimos”.<sup>29</sup> La muestra también se reseñó en *El Maestro Rural*, una de las revistas que filtraba las directivas oficiales en el ámbito educativo y “la primera en funcionar como intermediaria entre las clases populares rurales

23. Cenediap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 276 y 277.

24. Cenediap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 50.

25. “Una Sala de Arte para Monterrey”, *El Porvenir*, 2 de julio de 1934, 5.

26. “Inauguración de la Exposición de carteles rusos”, *El Nacional*, 21 febrero de 1935, 5.

27. Cenediap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 571.

28. “Se inaugura en Educación una exposición de carteles”, *El Universal Gráfico. Diario ilustrado de la tarde*, 22 de febrero de 1934.

29. Kiff, “En la Sala de Arte, una bella exposición de carteles”, *El Universal. El Gran Diario de México*, 23 de febrero de 1934.



4. Autoría desconocida (posiblemente de Gabriel Fernández Ledesma), *Diego Rivera. Exposición de óleos, dibujos y fotografías de su obra mural en Detroit y Nueva York del 19 de julio al 4 de agosto en la Sala de Arte*, cartel. Cenediap/INBAL, Fondos microfilmados, Fondo GFL, rollo II, núm. 342.

5. Autoría desconocida (posiblemente de Gabriel Fernández Ledesma), *Escuelas de Pintura al Aire Libre. Exposición colectiva en la Sala de Arte del 3 al 17 de diciembre*, anuncio in *El Maestro Rural* (15 marzo de 1934): 29.

ya la Secretaría de Educación Pública”.<sup>30</sup> En el apartado de “Información nacional” se encuentran referencias y comentarios entusiastas sobre la exposición, “novedoso suceso artístico que ha atraído público numeroso [con carteles] de Rusia, Alemania, Italia, Suiza, Francia, España, Portugal y México”.<sup>31</sup>

La prensa también se refería a las características técnicas, artísticas y al contenido de los carteles, ya fuera publicitario o propagandístico, según su país de procedencia. Ahí estaban los carteles “fuertes, severos, impecables, pulcros, de Alemania”, que “parecen trazados con guantelete”; los de España se

30. Verónica Ruiz Lagier “*El Maestro Rural* y la *Revista de Educación*. El sueño de transformar al país desde la editorial”, *Signos Históricos* 15, núm. 29 (enero-junio de 2013), [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-44202013000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202013000100002) (consultado en marzo de 2020).

31. *El Maestro Rural*, “Información nacional” (15 de febrero de 1934): 28-29.

describían como “carteles alegres en que juegan partidas de ajedrez la luz y la sombra”: “Baleares, la Isla de las Maravillas” (fig. 1);<sup>32</sup> “Santiago de Compostela, el camino de los peregrinos”; “Huelva, cuna de América”. Desde Brasil, “Río de Janeiro nos cede, en triangulitos omnicolores, un Arlequín”,<sup>33</sup> y “Portugal ofrece una ciudad: *Coímbra, fuente de arte y de poesía*” (fig. 2). Los carteles de Francia y Bélgica son tan extraordinarios que “falta tiempo para elogios”.<sup>34</sup> “Los carteles de Italia seducen. Parecen pintados con los colores de sus vinos”.<sup>35</sup> Los carteles más comentados eran los de la Unión Soviética, que eran también los más numerosos, a los cuales dedicaré un apartado especial.

A pesar de un rechazo categórico hacia los contenidos de la “egoísta” publicidad que distinguían los carteles provenientes de Europa y Estados Unidos, de estos últimos se admiran las técnicas y la ejecución gráfica. Destacan el de la marca estadounidense Remington (uno de los primeros fabricantes de máquinas de oficina)<sup>36</sup> y de cruceros que prestaban sus servicios en el océano Atlántico y el mar Mediterráneo, como el afiche de Ottomar Anton para la línea Hapag (fig. 3),<sup>37</sup> descrito en la tarjeta explicativa como la obra “más sintética y elocuente” de todo el lote de cartelería alemana en términos de elaboración, maquinaria y procedimiento de reproducción.<sup>38</sup>

De Japón se hablaba de un cartel que representaba “el Gran Buda de Kamakura” y de otro en el que “sonríen en lacas las flores del manzano”.<sup>39</sup> La

32. Este cartel lo elaboró Josep Renau, quien durante la Guerra Civil española produjo múltiples carteles en favor de la lucha republicana. Conoció en Valencia al muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, entonces teniente coronel para el Ejército Popular, como afirma Pedro Corral en *Desertores: la Guerra Civil que nadie quiere contar* (Barcelona: Random House Mondadori, 2006), 63. Siqueiros lo invitó a México para colaborar en el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, comenta Paola Uribe en “Josep Renau: militancia política y fotomontaje en México”, *Reflexiones Marginales* 6, núm. 41 (octubre-noviembre de 2017).

33. El cartel *Carnival en Río Via VARIG* corresponde perfectamente a esta descripción. Fechado en 1960, con la silueta de un avión a turbina es probablemente la misma imagen que se describe en la nota de Kiff, *El Universal*, 23 de febrero de 1934, utilizada tres décadas después. Véase <https://www.picuki.com/media/2248872522001216179> (consultado el 15 de marzo de 2022).

34. Kiff, “Sala de Arte”.

35. Kiff, “Sala de Arte”.

36. *El Maestro Rural*, “Información nacional” y Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 337.

37. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 322.

38. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 323.

39. Son obras de Kawase Hasui (1883-1957): *Gran buda de Kamakura*, <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc205772> (consultado el 15 de marzo de 2022) y *El templo de Myohon*, <https://www.mutualart.com/Artwork/-Kamakura-Myohonji--Kaido--Myohon-Temple/D67EF8E46EB->

presencia de Japón en la exposición evocaba la Exposición de Arte Japonés de 1931 realizada en la misma Sala de Arte —antes en 1927 en la Biblioteca Nacional de México— en honor a los estudiantes universitarios japoneses que visitaban el país.<sup>40</sup> Sus curadores fueron Gabriel Fernández Ledesma y el artista japonés Tamijii Kitagawa quien, establecido en México, se desempeñó en calidad de pintor y maestro para las Escuelas al Aire Libre de Tlalpan y las Escuelas Libres de Pintura de Taxco.<sup>41</sup> La colaboración entre Kitagawa y Fernández Ledesma y el sucesivo desarrollo del japonés como artista y docente en México evidencian, una vez más, la necesidad de abandonar la idea de identidades culturales homogéneas, con fronteras nacionales cerradas, para poder postular, como sugiere Mayer, una definición de identidad amplia y pluricultural: los estilos “nacionales” se construyen en relación con otros estilos.<sup>42</sup>

#### *Los carteles mexicanos en la exposición de 1934*

En la exposición de 1934, de acuerdo con *El Maestro Rural*, se expusieron carteles de “dibujantes como Fernández Ledesma, Leal, Revueltas, y algunos más, [...] autores de carteles admirables, ya para anunciar exposiciones y eventos artísticos, o para campañas culturales y sociales, como la realizada por el ¡30-30!”.<sup>43</sup> Este último se refería al *Manifiesto Treinta-treintista* de la formación vanguardista de pintores mexicanos ¡30-30!, una crítica hacia los funcionarios del gobierno, cartel que, según *El Universal*, figuraba en la exposición.<sup>44</sup> En ese

---

8BEB7 (consultado el 15 de marzo de 2022) Hasui se considera el artista más prominente de estampa paisajística del siglo xx, iniciador del movimiento de la “nueva estampa” japonesa según Kendall H. Brown, Brill Universiteit Leiden, 1 de enero de 2003 (consultado en marzo de 2020), <https://brill.com/flyer/title/13321?print=pdf>.

40. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 133-138.

41. Yuko Kikuchi, “Minor Transnational Inter-Subjectivity in the People’s Art of Kitagawa Tamijii”, *Review of Japanese Culture and Society*, núm. 26 (2014): 268, en <http://www.jstor.org/stable/43945802> (consultado el 15 de marzo de 2022).

42. Mayer, “Transnational and Transcultural”, 55.

43. “Información nacional”, 29. El grupo de pintores se inspiró en el homónimo rifle modelo Winchester 30-30, carabina ocupada durante la Revolución mexicana.

44. Kiff, “Sala de Arte”. Véase también Laura González Matute, “¡30-30!, Órgano de los pintores de México, 1928”, *Reflexiones Marginales*, dossier núm. 41. *Hojear el siglo xx* (2 de mayo de 2021), <https://reflexionesmarginales.com.mx/blog/2017/09/30/30-30-organo-de-los-pintores-de-mexico-1928/> (consultado el 15 de marzo de 2022).

periódico se describen dos carteles mexicanos más, titulados *Para ser eficaz el cartel, debe impresionar desde el primer momento* y *El obrero que piensa, no bebe; el obrero que bebe no piensa*.<sup>45</sup>

En el archivo de Fernández Ledesma se aprecia que los carteles mexicanos eran, en su mayoría, carteles bicolors realizados con la técnica xilográfica, con imágenes simplificadas al punto de parecerse a caracteres tipográficos. Además, una litografía original de Emilio Amero,<sup>46</sup> junto con otras xilografías creadas por la Sala de Arte, el Departamento de Bellas Artes de la SEP y la Escuela Central de Artes Plásticas promovían eventos de artes plásticas, fotográficas y teatrales.<sup>47</sup> Entre ellos resaltan la muestra del fotógrafo Paul Strand<sup>48</sup> y la exposición de los óleos y dibujos de Diego Rivera (fig. 4).<sup>49</sup> *El Maestro Rural* muestra un cartel que lleva un largo pie de foto explicativo: “Cartel Tipográfico editado por los Talleres Gráficos de la Nación. La figura del niño que lo ilustra está sugerida con bancos lisos de madera, procurando obtener así una relación estricta entre dicha ilustración y los tipos móviles, de madera también” (fig. 5).<sup>50</sup>

Un cartel del Departamento de Bellas Artes de la SEP dedicado al 17 Festival de Teatro al Aire Libre a cargo de la Escuela de Plástica Dinámica<sup>51</sup> se encuentra además fotografiado en el apartado “El arte en la esquina”, de Antonio Acevedo Escobedo, en *Revista de Revistas* (1933).<sup>52</sup> El artículo describe la innovadora labor educadora en el ámbito de la cartelería de Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma, “apasionados conocedores [...] de las más antiguas y más nuevas sutilezas tipográficas” al confeccionar y arreglar múltiples carteles “de simple y depurada forma”, “rompiendo con los medios y modos habituales”, con “calculadas disidencias de los tipos” que formaron una nueva generación de estudiantes de arte gráfico y dieron fisionomía a “armoniosas composiciones” para lo que se sirvieron de simples letras, o sea de los “tipos

45. Kiff, “Sala de Arte”.

46. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 325.

47. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núms. 316, 318, 327, 333.

48. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 312.

49. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 342.

50. *El Maestro Rural*, “Información Nacional”, 28-29.

51. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 312.

52. El apartado de dicho periódico se encuentra reproducido en copia fotostática junto a otros carteles con las mismas características tipográficas y compositivas en Salvador Albiñana, coord., *México Ilustrado* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014), 20.



6. Varvara Stepanova, portada de la revista *Kino-Fot*, Moscú, núm. 3 (1922).

desnudos, reforzados a veces por otros que tallan a mano en madera y entonados con tintas admirablemente bien escogidas, los que [...] se unen para formar sugestivos cuerpos arquitectónicos.”<sup>53</sup>

*El Universal* afirmaba que “los carteles mexicanos se parecen un poco a los rusos y otro poco a los italianos”.<sup>54</sup> Aunque la semejanza con los carteles italianos es más difícil de detectar en las fuentes de las que se dispone, ciertamente en varios carteles mexicanos se aprecia una recepción de la composición tipográfica bitonal de los constructivistas soviéticos Georgi y Vladimir Stenberg, Alexei Gan y Alexander Rodchenko. En particular, el uso de formas geométricas de diferentes tonalidades de rojo para remarcar el texto con caracteres

53. Véase a propósito Albiñana, *México Ilustrado*, 20.

54. Kiff, “Sala de Arte”.

tipográficos simples de color negro hace que se asemejen de manera notable a las portadas de la revista soviética *Kino-Fot* realizadas por Varvara Stepánova (fig. 6), en la década de los años veinte.<sup>55</sup>

Los carteles mexicanos siguen, al igual que aquellas portadas, las leyes de Gestalt<sup>56</sup> y adoptan la simplificación de los caracteres tipográficos promovida por la Nueva Tipografía.<sup>57</sup> Llama la atención un cartel del propio Fernández Ledesma de ese estilo:<sup>58</sup> de él se describía en las leyendas al pie que “la composición puramente tipográfica [...] interpreta plásticamente el sujeto de que habla al sugerir el corte de una construcción arquitectónica” (fig. 7).<sup>59</sup>

*Los carteles de la Unión Soviética y su relación con los medios  
de propaganda y educación en México*

Los carteles de la Unión Soviética eran los más numerosos en la Exposición y los que llamaron más la atención de los reseñadores. Estaban enfocados en celebrar las grandes figuras del Partido Comunista de la URSS y los logros del

55. Véase Juan Manuel Bonet, *Divagaciones soviéticas, vanguardias rusas. El vértigo del futuro* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015).

56. Respecto a la Gestalt, que se difundió como teoría psicológica durante la República de Weimar, Ian Verstegen (*Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory* [Viena, Nueva York, 2005, 1-2]) señala: “According to Gestalt thinking, the world and the human mind both share principles of ordering. It is not a matter of imposing order on nature or escaping in our minds an irrational outer world, rather, the way our minds work is precisely due to the principles that order nature. [Según el pensamiento de Gestalt, el mundo y la mente humana comparten los principios del orden. No se trata de imponer orden en la naturaleza o de escapar en nuestras mentes a un mundo exterior irracional, más bien, la forma en que nuestras mentes trabajan se debe precisamente a los principios que ordenan la naturaleza]”. La organización perceptiva del cerebro humano hace que elementos desordenados sean ordenados por naturaleza durante el proceso de percepción hacia la significación.

57. Según Raquel Pelta, Nueva Tipografía es “un término que ya en su momento se aplicó para designar el trabajo de una nueva generación de grafistas que comenzó su andadura durante la década de los años veinte y que se extendió por Alemania, Rusia, Holanda, Checoslovaquia, Suiza y Hungría, principalmente. Tal y como señalaba Jan Tschichold, puede decirse que los comienzos de la Nueva Tipografía se situarían en Alemania durante la primera guerra mundial, con movimientos de vanguardia como el dadaísmo —cuya influencia reconocía el mismo Tschichold en los años treinta del siglo xx”, <http://www.monografica.org/04/Art%C3%ADculo/5824> (consultado en marzo de 2020).

58. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 313.

59. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 314.

7. Gabriel Fernández Ledesma, cartel de la Exposición de la Escuela Superior de Construcción. Sala de Arte, del 22 al 6 de marzo de 1933. Cenidiap/INBAL, Fondos microfilmados, Fondo Gabriel Fernández Ledesma, rollo 11, núm. 313.



proletariado en el proceso revolucionario socialista, como en la producción industrial y agrícola de principios de la década de los años treinta. Algunos carteles soviéticos eran leyendas gráficas y se caracterizaban por su *télos* didáctico e instructivo (sobre todo en las fábricas). A la cartelería soviética *El Maestro Rural* le da gran preeminencia y refiere que la potencia evocativa y habilidad técnica de los carteles rusos es excelente.<sup>60</sup> *El Universal* también le asigna un amplio espacio, y precisa que se trata “entre tantas excelencias, una selección”.<sup>61</sup> Un artículo de ese diario analiza las obras de Gustav Klutssis tituladas *De la Rusia de la NEP surgirá la Rusia socialista* (fig. 8), que remite a Vladimir Ilich Lenin, *La URSS es la brigada de choque del proletariado mundial*, en donde aparecen Yosef Stalin y personajes del Politburó del PCUS de 1934, y *Cumpliremos con el plan de grandes trabajos* (1931), que se considera “uno de los mejores carteles”.

Este último cartel tiene parecido con un detalle de la obra mural *La cooperativa* de Diego Rivera de 1929 en la cual unos obreros votan una orden del día

60. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28-29.

61. *El Universal*, citado en Kiff, “Sala de Arte”.

en una asamblea.<sup>62</sup> Para explicar esta similitud, sirve recordar que Rivera había hecho una estancia en la Unión Soviética (país que él admiraba y al cual estaba ligado por su militancia comunista) junto a una delegación mexicana de la cual formaba parte entre 1927 y 1928, en la cual participó en debates sobre temas artísticos, para estrechar lazos con los intelectuales rusos, y realizó decenas de dibujos que representaban las escenas de la vida soviética.<sup>63</sup> Sin embargo, debido a una campaña de difamación hacia su nombre entre los soviéticos, se le negó la oportunidad de pintar en el Palacio del Ejército Rojo y se vio obligado a regresar a su patria por las fuertes divergencias con los artistas de Moscú. Es difícil establecer si Klutskis y Rivera cruzaron sus caminos en aquel entonces; no obstante, es notable la coincidencia en la cual, un año después del regreso de Diego a México, ambos artistas retratan el mismo tema, el de una masa de manos obreras abiertas levantadas en un bloque compacto al votar en una asamblea.

El mismo cartel soviético *Trabajadoras y trabajadores. Todos voten en las elecciones de los consejos de fábrica* de Klutskis (1930) (fig. 9) tiene un andamiaje y varios elementos compositivos —unas manos extendidas en una silueta blanca más grande que las engloba a todas— que lo hacen casi idéntico a una ilustración del libro *Italiani e stranieri alla mostra della Rivoluzione Fascista*, de Francesco Gargano (fig. 10); esta obra se publicó un año después de la exposición organizada por Fernández Ledesma, en 1935.<sup>64</sup>

Otro cartel de Klutskis, titulado *La URSS es la brigada de choque del proletariado de todo el mundo. Proletarios de todos los países: defendedla*, retrata a un imponente obrero con overol que está empuñando una bandera roja y a sus pies se encuentran rostros multiétnicos (fig. 11).<sup>65</sup> Otros carteles de la URSS fueron *Transformamos Moscú en una ciudad socialista modelo de un país proletario* de Olga Konstantinovna Deineko (1931),<sup>66</sup> la obra *Plan bolchevique de la*

62. El cartel de Klutskis, de hecho, aparece en la Unión Soviética en varias versiones con el mismo fotomontaje y un texto diferente para adaptarlos a otras temáticas y situaciones. Además de *Cumpliremos con el plan de grandes trabajos* encontramos, por ejemplo, *Trabajadoras y trabajadores. Todos voten en las elecciones de los consejos de fábrica* (fig. 9).

63. [https://es.rbth.com/internacional/america\\_latina/2017/08/28/por-que-el-mexicano-diego-rivera-huyo-de-la-URSS\\_829766](https://es.rbth.com/internacional/america_latina/2017/08/28/por-que-el-mexicano-diego-rivera-huyo-de-la-URSS_829766) (consultado el 17 de abril de 2021).

64. Se trata de una rendición tipográfica de la obra futurista *Adunate* de Giuseppe Terragni, presentada en la Sala O de la Exposición de la Revolución fascista de 1932 en Roma. Francesco Gargano, *Italiani e stranieri alla mostra della Rivoluzione Fascista* (Roma: SIAE, 1935), 78.

65. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 339.

66. “Hoy se inaugura la interesante exposición de carteles”, *El Nacional*, 22 de febrero de 1934, 7 y Cenidiap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 324.



8. Gustav Klutsis, *De la Rusia de la NEP surgirá la Rusia socialista*, 1930, cartel. D.R.© Gustav Klutsis/SOMAAP/ ARSNY/2022

*siembra* de Vasily Nikolaevich Elkin (fig. 12)<sup>67</sup> y el afiche *¡Viva nuestro Gorki! Saludo del proletariado a su más grande escritor y luchador*.

*El Maestro Rural*, por su parte, incluye en el apartado de “Información nacional” la foto de uno de los carteles dedicados al plan quinquenal: *Cada fábrica, cada hacienda para el decisivo tercer año*.<sup>68</sup> La foto del mismo afiche aparece en el periódico *El Nacional* del 3 de marzo de 1935<sup>69</sup> junto con los car-

67. Cenidiap, Fondo GEL, rollo 11, núm. 340.

68. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28-29.

69. Leal, “Artes plásticas”, *El Nacional*, 3 de marzo de 1935, 31.



9. Gustav Klutssis, *Trabajadoras y trabajadores. Todos voten en las elecciones de los consejos de fábrica*, cartel, 1930. D.R.© Gustav Klutssis/SOMAAP/ ARSNY/2022

teles *La brigada de asalto industrial. Proletarios de todos los países unidos*<sup>70</sup> y *Obraera del sector industrial de asalto eleva la calidad de tu producción*.<sup>71</sup> Los carteles dedicados al papel de la mujer trabajadora en la Unión Soviética fueron más de uno. De hecho, en la “nota de Kiff” de *El Universal*,<sup>72</sup> el periodista concluye de forma irónica: “Por fin nos llevamos, entre ceja y ceja, otro cartel ruso: *De todos los países del mundo sólo la URSS contará con un millón doscientas mil mujeres en la industria*. Sea para bien. Nosotros quisiéramos contar siquiera con una!...” En este caso, como han sugerido, entre otros. Jürgen Schriewer<sup>73</sup>

70. Leal, “Artes plásticas” y Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 339.

71. Leal, “Artes plásticas”.

72. Kiff, “Sala de Arte”.

73. Jürgen Schriewer y Hartmut Kaelble, *La comparación en las ciencias sociales e históricas: un debate interdisciplinar* (Barcelona: Octaedro/Universidad de Barcelona-Instituto de Ciencias de la Educación, 2010), 8.



10. Francesco Gargano, portada del libro *Italiani e stranieri alla mostra della Rivoluzione Fascista* (Roma: SIAE, 1935), 78.

y Hartmut Kaelble y Friedrich H. Tenbruck,<sup>74</sup> en los procesos de “difusión transcultural” diferentes grupos sociales encuentran sus propias “identidades colectivas” al entenderse y distinguirse del “Otro”, de modo que la comparación con el exterior sirve para fomentar un discurso interno que, en este caso, evidencia el papel de marginalidad de la mujer mexicana en las fábricas.

74. Friedrich H. Tenbruck, “Was war der Kulturvergleich, ehe es den Kulturvergleich gab?”, en Joachim Mattes, ed., *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs* (Gotinga: Otto Schwarz y Co., 1992), 13-35.

De la cartelería soviética expuesta en 1934 derivaron algunas transmisiones iconográficas aún más concretas. En el primer cartel del Departamento de Asuntos Indígenas (DAI)<sup>75</sup> de 1936, ampliamente distribuido entre las poblaciones “aborígenes” para que “dejaran de desconfiar de las acciones del gobierno y participaran activamente en los programas de aculturación”,<sup>76</sup> vemos la figura de Lázaro Cárdenas con una mano extendida hacia adelante y la otra en su bolsillo, en una postura que recuerda en todo a aquella de Lenin en el cartel de Gustav Klutssis, *De la Rusia de la NEP surgirá la Rusia socialista* (1930) (fig. 8). Haydeé López Hernández describe cómo Cárdenas estaba representado en el cartel de la DAI: “erguido, de frente, con el rostro levantado. Su mirada se eleva, siguiendo el brazo que se extiende hacia el cielo, a la lejanía”. En lugar del paisaje modernista urbano e industrial soviético, con las masas apartadas en la superficie neutra del cartel, podemos apreciar en “el fondo, una masa indígena, estructuras prehispánicas majestuosas y un cielo despejado”. Cárdenas mira hacia adelante, hacia el futuro, y está fundido con las masas indígenas que lo respaldan. Atrás de ellos, unas construcciones prehispánicas reconectan esta diada con el pasado ancestral de México. Según López Hernández, el cartel “reúne, con perfecto orden y clara intención, el pasado, presente y futuro de la realidad construida alrededor del indígena durante el cardenismo” y conduce la mirada desde el general que ocupa el primer plano “hacia el horizonte, un cielo despejado, luminoso, que indica el futuro de igualdad socialista”. La didascalía del poster del DAI, “La integración del indio a la civilización moderna debe hacerse, no como un acto de piedad, sino de justicia LÁZARO CÁRDENAS”, hace hincapié en la necesidad de hacer confluir a las masas indígenas en el *corpus* de la nación.<sup>77</sup>

Ahora bien, el artículo de *El Maestro Rural* concerniente a la exposición de carteles de 1934 se enfoca, sobre todo, en las posibilidades didácticas y pedagógicas que poseen algunos carteles específicos: los periódicos murales. Se

75. El DAI fue creado, explica Haydeé López Hernández, “por decreto presidencial el 30 de diciembre de 1935 como parte del Plan Sexenal y de la adopción de la doctrina socialista plasmada en la reforma del artículo 3° constitucional y como base del proceso educativo que pretendía el mejoramiento de la clase laborante” (“De la gloria prehispánica al socialismo. Las políticas indigenistas del cardenismo”, *Cuicuilco* 20, núm. 57 [2013]: 48-49, en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35130567003>) (consultado el 15 de marzo de 2022).

76. López Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”, 48.

77. López Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”.

- ii. Gustav Klutsis, *La URSS es la brigada de choque del proletariado de todo el mundo. Proletarios de todos los países: defendedla*, 1931, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Riga. D.R.© Gustav Klutsis/ARS/SOMAAP/2022



describe también el alto grado de complejidad que podían alcanzar.<sup>78</sup> Este tipo de cartel se ocupó a lo largo del siglo xx en la URSS y en otros países del pacto de Varsovia como medio de información laboral y adoctrinamiento ideológico.

En México el estilo del cartel en periódico mural era anterior a la exposición de 1934. Como se lee en el mismo artículo de *El Maestro Rural*, “la Secretaría de Educación tuvo un periódico mural, es decir, un cartel, para utilizar este medio de difusión de ideas gráficas en las vastas regiones del país, donde

78. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 29.

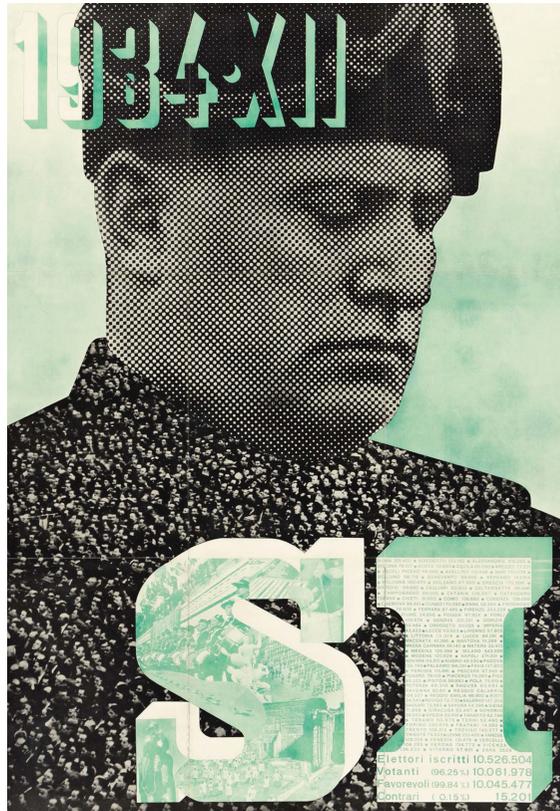


12. Vasily Nicolaevich Elkin, *Plan bolchevique de la siembra*, 1931, cartel. Cenediap/INBAL, Fondos microfilmados, Fondo GFL, rollo II, núm. 340.

todavía los que saben leer y escribir forman una pequeñísima minoría”.<sup>79</sup> De hecho, el uso de recursos didácticos gráficos diversos tenía que ver con las reformas educativas de principios del siglo xx y la Escuela Activa en las décadas de los años veinte y treinta, que fueron resultado de un proceso de interrelaciones globales entre expertos de la educación, con viajes educativos, intercambios entre docentes, estudios internacionales, asociaciones, congresos y periódicos internacionales que contribuyeron a la difusión de transferencias e intercambios transnacionales.<sup>80</sup> En ese contexto transnacional educativo, el

79. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28-29.

80. Mayer, “Transnational and Transcultural”, 52.



13. Xanti Schawinsky,  
1934-XII-SI.

periódico mural soviético se presenta en la revista *El Maestro Rural* como un importante medio de innovación didáctica para la divulgación de información e ideas entre la población poco alfabetizada, por sus presuntas características de mayor claridad e inmediatez respecto al puro texto escrito, y auspicia que esta práctica siga expandiéndose en México.<sup>81</sup> La forma como se refirieron a ese tipo de cartel las revistas y los periódicos mexicanos sugiere que los carteles soviéticos reforzaron y justificaron la práctica de ocupar el periódico mural en las escuelas de México. Su uso se intensificó en los años posteriores a 1934 en campañas culturales de la SEP y de combate a los “vicios”, la “ineptitud” y analfabetismo de las poblaciones rurales.

81. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28-29.

*Los carteles italianos: la iconografía fascista y su disimulada transferencia en el México de Lázaro Cárdenas*

A los carteles de Italia los medios mexicanos les dedican líneas muy densas y reveladoras respecto a sus técnicas y contenidos. La prensa distinguió entre los carteles de propaganda política y los que no lo eran: “En la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública —inician los artículos de *Excelsior* y *El Nacional*— se inaugurará hoy por la noche, a las 19 horas, una interesante exposición de carteles. Al lado de ejemplos de propaganda socialista rusa aparecen en esta exposición carteles italianos y fachistas, así como otros franceses, americanos, españoles, belgas y alemanes.”<sup>82</sup> La distinción que los autores (o el autor) de los artículos hacen respecto a estos carteles entre “italianos y fachistas” indica que algunos carteles de Italia no se percibieron como cargados de ideología o finalidad política; cabe señalar que la distinción no se emplea para los carteles alemanes.

Respecto de los carteles “fachistas”, destaca una representación de Mussolini descrita por *El Universal*, en la que “el Duce abre la boca y frunce el ceño y congrega en él todas las miradas, todas las letras, todos los matices. Caudillo vivo”.<sup>83</sup> Se trata de la obra del suizo Xanti Schawinsky titulada *1934·XII-SI* (fig. 13), producida por el Studio Boggeri en 1934. El cartel fue un complemento al periódico *La Rivista* en ocasión de las elecciones generales que se celebraron en forma de referéndum, en el cual los votantes podían votar “Sí” o “No” para aprobar la lista de diputados designados por el Gran Consejo del Fascismo para el Parlamento. Nicola Matteo Munari, en su análisis de dicho cartel, señala que Schawinsky usó el fotomontaje para representar a Mussolini como una entidad formada por los ciudadanos y al cual los ciudadanos pertenecen, de manera que la gente y su líder son identificados como la misma cosa. Así, el cartel constituye una única figura del líder (la cabeza) que se funde con la masa (el cuerpo), a semejanza de la portada de Abraham Bosse para el *Leviatán* de Thomas Hobbes (1651).<sup>84</sup>

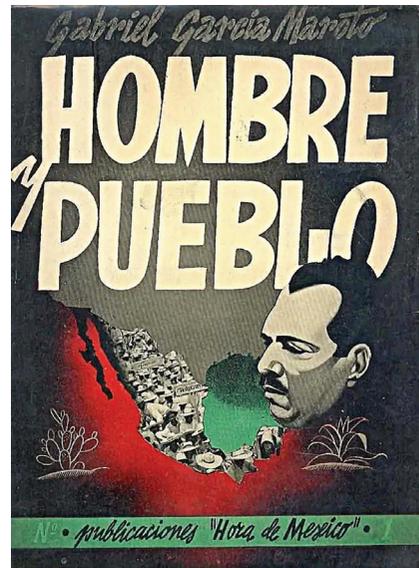
Este recurso gráfico para representar a un líder lo encontramos posteriormente en varias ocasiones en México. Destaca la portada del libro de

82. *Excelsior*, 22 de febrero de 1934, y “Hoy se inaugura”.

83. Kiff, “Sala de Arte”.

84. Nicola Matteo Munari, “Archivio Grafica Italiana” (consultado en marzo de 2021), <http://www.archiviograficaitaliana.com/project/226/>

14. Portada de Josep Renau del libro de Gabriel García Maroto, *Hombre y pueblo* (Ciudad de México: Hora de México, 1940), tomada de <https://cloudro.todocoleccion.online/libros-segunda-mano-pintura/tc/2018/09/05/18/132495810.webp>. Cortesía “Fundació Josep Renau-València”.



Gabriel García Maroto, *Hombre y pueblo*, realizada por Josep Renau,<sup>85</sup> artista español que luchó contra la invasión fascista durante la Guerra Civil española. La imagen muestra el rostro de Lázaro Cárdenas de perfil, mirando hacia abajo con una expresión facial muy parecida a la del Duce del cartel de Schawinsky. Donde termina el rostro de Cárdenas empieza una silueta que es un mapa blanco de México con su típica forma de hoz, al cual se superpone una fotografía en blanco y negro de trabajadores en un desfile; la imagen está contorneada con tonos rojos y verdes, para completar el tricolor de la bandera nacional. El mapa geográfico parece así formar un cuerpo sinuoso que avanza retorcido, encabezado por Cárdenas que mira hacia atrás a la

85. Paola Uribe (2017) presenta la trayectoria única del artista catalán. Renau, militante comunista español, fundó la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, y durante la Segunda República española entre 1936 y 1939 fue director general de Bellas Artes. Produjo múltiples carteles y fotomontajes a favor de la lucha republicana. Es considerado uno de los artistas de vanguardia más importantes de España en la década de los años treinta. Como director general de Bellas Artes, Renau conoció a David Alfaro Siqueiros en Valencia. Incursionó también en el muralismo. Cuando terminó la Guerra Civil llegó a México invitado por Siqueiros a colaborar para la producción del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME).

masa de manifestantes, y recuerda la metáfora y la figura del mito griego del cangrejo que avanza hacia el futuro y mira hacia el pasado. Su mirada apaciguadora engloba en sí a la multitud, expresa gráficamente lo que el texto arriba sugiere: *Hombre y pueblo* (fig. 14) en la misma entidad y unidad de fines, una sola voluntad con los trabajadores, con el mismo andamiaje del cartel *1934·XII-SI* (fig. 13).

Una clara transmisión iconográfica entre Italia y México derivada de la exposición de carteles de 1934 es la que tuvo lugar a partir de la imagen de un cartel realizado para una exposición agrícola en Italia que eventualmente apareció en la portada de un libro escolar mexicano. Diversas pistas permiten inferir que entre las piezas exhibidas en 1934 estaba una obra de Marcello Nizzoli, el cartel para la Segunda Exposición Nacional del Trigo y la Primera Muestra Nacional del Saneamiento Agrícola en Roma, en octubre del X año de la Era Fascista, es decir, en 1932. Este cartel (fig. 15) muestra una notable semejanza con la portada del libro *Levántate, libro quinto* impreso en México por la editora Herrero Hermanos en 1937 (fig. 16).

En la ilustración italiana (fig. 15) se aprecia, en el fondo a la derecha del observador, una llanura verde y soleada que se extiende en todas direcciones, hábilmente cultivada, saneada y fertilizada. Al lado izquierdo del canal se muestra un silo elevado. En el medio un fajo de trigo ocupa la entera superficie vertical trazada por las secciones áureas centrales. Las espigas del haz se elevan hacia arriba y los tallos se disponen de forma uniforme y forman un cilindro. En el primer plano, a la izquierda del observador, una mujer levanta un puño y jala con la mano un listón tricolor que aprieta y ciñe el haz de trigo. El listón traza una línea oblicua desde la base del haz de trigo hasta su puño, colocado en la sección central de la ilustración, y continúa hasta el borde extremo izquierdo, en forma de pañuelo. Éste lleva escritas las palabras *X Roma Ottobre* (diez, Roma, octubre). En la parte inferior del cartel, la leyenda *II Mostra Nazionale del Grano. I<sup>a</sup> Mostra Nazionale delle Bonifiche, Villa Umberto I, Ottobre X*, anuncia al público el lugar y el periodo planeado para la exposición. La llanura fértil y ordenada alude al saneamiento de las Lagunas Pontinas, en la ciudad de Littoria (la actual Latina), una de las jactancias del régimen fascista italiano y tema secundario de la exposición. Por el atributo del haz de trigo, la mujer es fácilmente identificable con la diosa itálica Ceres, divinidad romana de los campos en su calidad de productores de cereales. El fajo de trigo, además de ser un símbolo de abundancia en la tradición grecorromana evoca la forma del símbolo más peculiar del Partido



15. Marcello Nizzoli, portada de *Cosmópolis Magazine*, Madrid, julio de 1930, fotografía Halloween HJB, 2021, CC BY-NC-SA 2.0 <https://www.flickr.com/photos/halloweenhjb/5165247005/>

Nazionale Fascista: el haz de *lictiores* (oficiales subalternos al servicio de los magistrados romanos).

La imagen se transfirió a la portada de *Levántate, libro quinto* (fig. 16) impreso en México por la editora Herrero Hermanos en 1937, libro de texto de historia de México en el cual encontramos una especie de panteón de los héroes nacionales mexicanos desde la Independencia hasta la Revolución, que incluye al presidente de aquel entonces, Lázaro Cárdenas. La imagen es casi idéntica al póster de Nizzoli, con algunas significativas modificaciones. En el fondo, a la derecha del observador, la llanura verde y soleada ha sido sustituida por una planta de agave, y en vez del puente de ladrillo y el silo hay una pirámide mesoamericana, ambos símbolos muy peculiares del nacionalismo mexicano. El canal artificial ha sido borrado. En el medio, el fajo de trigo ocupa la misma superficie

vertical trazada por las secciones áureas centrales, con las mismas dimensiones, proporciones y silueta que en la fig. 15. La mujer se sustituyó por un cuerpo y un rostro masculinos. El hombre tiene el puño levantado, pero el artista omite de forma intencional o fortuita el listón tricolor que se conecta de manera oblicua con la base del fajo de trigo. Este detalle le hace perder sentido global a la composición, en cuanto el puño levantado ya no “ciñe” el trigo, priva también al mismo fajo de su conexión con el haz de lictores fascista y mueve el foco de atención hacia el mero puño levantado. Esta omisión permite inferir que la transmisión iconográfica, en este caso, se dirigió de Italia hacia México, junto con la datación de las dos diferentes obras, ya que el afiche de Nizzoli se elaboró en 1932, mientras que la nueva edición de *Levántate, libro quinto* es de 1937. El puño levantado tiene una fuerte carga simbólico-ideológica, ya que identifica y pertenece a la cultura internacional socialista. Desde el puño del hombre sale hasta el borde extremo el mismo “pañuelo” que lleva ahora las palabras “Libro quinto”, en alusión al quinto grado de escuela primaria al cual estaba destinado. La leyenda en la parte inferior del cartel se sustituye por el título del libro, *Levántate* en letras mayúsculas y el nombre de la editorial: Herrero Hnos. Sucs. México. El hombre que protagoniza ahora la escena no es directamente identificable por el atributo del haz de trigo con divinidad alguna, ni romana ni prehispánica.

Marcello Nizzoli y Xanti Schawinsky fueron ambos artistas del despacho tipográfico milanés Studio Boggeri y parte de la generación desarrollada en el periodo de entreguerras de fuerte índole *mitteleuropea*, transnacional y vanguardista.<sup>86</sup> Nizzoli fue arquitecto y diseñador gráfico industrial. Su éxito se estableció durante el régimen fascista con su participación en la *Mostra dell'aeronautica italiana* de 1934. Con Giancarlo Palanti diseñó el Salone d'Onore en la exposición Trienal de 1936 en Milán, una brillante reconciliación entre el llamado en la época estilo nacional neoclásico con el modernismo europeo.<sup>87</sup> El suizo Alexander Schawinsky nació en 1904, hijo de un judío polaco. Estudió en Basilea, Zúrich y en Colonia. Se adhirió al movimiento de la Bauhaus en 1924 donde enfocó su atención en el diseño escénico, experimental y la fotografía, fue asistente de Oskar Schlemmer. En 1933, cuando los nazis tomaron el poder, migró a Italia, trabajó como diseñador gráfico del famoso Studio Boggeri en Milán para renombradas empresas como Cinzano,

86. Laura Delgado, *Historia del diseño* (2017) (consultado el 15 de marzo de 2022) [https://issuu.com/lauradeldic/docs/delgadolaura\\_apuntes2](https://issuu.com/lauradeldic/docs/delgadolaura_apuntes2).

87. <https://www.moma.org/artists/4316> (consultado el 2 de mayo 2021).



16. Portada del libro de autor desconocido, *Levántate, libro quinto* (Ciudad de México: Herrero Hnos. Suc., 1937).

Illy, Motta y Olivetti. En 1936 se trasladó a los Estados Unidos de América para dar clases en el Black Mountain College junto a Josef Albers.

Ahora bien, si los artistas gráficos mexicanos que adoptaron esta iconografía estaban agrupados en colectivos activos políticamente, tales como el TGP y la LEAR, para luchar contra el fascismo y el nazismo ya desde la llegada del buque propagandístico fascista *Nave Italia* en 1924<sup>88</sup> a Veracruz, ¿cómo es que uno de ellos se convirtió en fuente de inspiración para la portada de un libro de orientación socialista? Podemos deducir que, lejos de ser percibida como “fachista” y con finalidades de tinte político, la obra de Marcello Nizzoli fue

88. Laura Moure Cecchini, “The Nave Italia and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days of Fascism”, *Italian Studies*, núm. 71 (2016): 1-30, <https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1222755>.

quizá considerada como parte de los carteles “italianos” y “pintados con los colores de sus vinos”<sup>89</sup> (de hecho, la parte inferior del cartel de Nizzoli tiene tintes entre el morado y el borgoña), debido a su representación casi neutral, por lo menos a los ojos de un observador ajeno a la simbología del *Fascio*, del paisaje agrícola.

La ceguera inducida “por la potencia de esas obras” que indujo a creer que tan sólo se trataba de “una exposición de carteles rusos”<sup>90</sup> podría ser una ulterior explicación a la adopción por parte del autor de la portada de *Levántate, libro quinto* de la iconografía ocupada por el italiano Marcello Nizzoli, ya que el puño levantado, la espiga, el haz de varillas y el haz de trigo eran símbolos familiares a la iconografía socialista tanto internacional como mexicana.<sup>91</sup> La eliminación en la imagen mexicana del listón tricolor que de la base del haz de trigo llega al puño apretado (separa de hecho los dos símbolos) puede indicar también una transformación consciente de un símbolo fascista en uno socialista. Con todo, resalta en la prensa mexicana una cierta admiración disimulada respecto al empleo de los carteles en Italia que celebraban al Duce, “Caudillo vivo” de la Rivoluzione fascista y a los cuales los mexicanos “se parecen un poco”.<sup>92</sup>

### Conclusiones

En el México posrevolucionario, el cartel se posicionó entre el mural, más institucional, y la pintura de caballete, considerada prerrogativa de la burguesía. El mural iba dirigido a la clase trabajadora para su instrucción y emancipación

89. Otras obras de Nizzoli de la misma época tienen esa gama de colores y fueron comisionadas por la marca de licores Campari. Véase <https://www.invaluable.com/artist/nizzoli-marcello-gwuojtmr1/sold-at-auction-prices/> (consultado en marzo de 2020).

90. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28.

91. La iconografía del fajo de trigo aparece en las páginas del libro de Ignacio Ramírez, *El niño campesino. Libro segundo* (Ciudad de México: Sociedad de Edición/Librería Franco-Americana, 1931); en la portada de la revista *El Maestro Rural*, número doble 4 y 5 del 15 de agosto y 1 de septiembre de 1935; y en la portada y las hojas del libro de Luis Hidalgo Monroy, *El agrarista. Libro 2° de Lectura, para uso de las escuelas nocturnas rurales* (Ciudad de México: Editorial Patria, 1935), 164. Por cierto, el haz de trigo junto con la hoz fueron además símbolos adoptados por el gobierno de México durante los primeros años treinta en la cabecera del periódico *El Sembrador, órgano popular del PNR*.

92. Kiff, “Sala de Arte”.

social.<sup>93</sup> En la década de los años treinta el cartel se convirtió en una herramienta didáctica de la SEP para la difusión de campañas sanitarias y sociales del gobierno. Fue un medio de información y de instrucción en los lugares de trabajo, en el contexto urbano y en el rural. Su dinamismo y versatilidad fueron aprovechados en varios países al desempeñar con costos mínimos y alta reproductibilidad tanto una función comercial y publicitaria como propagandística de nuevas ideas sociales y adoctrinamiento político.

En el ámbito de la representación de la clase trabajadora, en donde “el medio es tan importante como el estilo o el contenido”,<sup>94</sup> la difusión masiva del cartel significó el contacto entre artistas e intelectuales de diferentes países y propició transferencias tanto de técnicas innovadoras como de ideas y esquemas compositivos vanguardistas de alcance transnacional, hecho que la Exposición Internacional de Carteles de 1934 atestigua con rotundidad.

Personajes como el propio Gabriel Fernández Ledesma, al desplazarse por varios continentes, crearon redes de transferencias culturales y artísticas entre intelectuales pertenecientes a contextos marcadamente distintos. El movimiento de objetos concretos de la cultura material, como los carteles, hace más evidentes las transmisiones iconográficas entre continentes lejanos.

En ese sentido, la Exposición Internacional de Carteles de 1934 constituyó, como afirma Fernández Ledesma, una especie de ejercicio comparativo que evidenció, por contraste, el grado de adelanto técnico de los otros países, y las afinidades ideológicas de México con la Unión Soviética respecto a las finalidades políticas, pedagógicas y sociales que debía de tener el cartel, “uno de los pivotes más importantes para la transformación social”. También mostró las divergencias con los países que empleaban dicho medio con fines comerciales, algo calificado por el propio Fernández Ledesma como “arte desnaturalizado y extranjerizante”, “carente de preocupaciones generosas o educativas”, sirvió en los años sucesivos para igualar en el aspecto técnico “a los mejores carteles extranjeros” y a contribuir a la definición en el ámbito de la cartelería mexicana de un estilo identitario nacional, con “un carácter mexicanísimo y funciones definidas por el gobierno en el marco revolucionario del cambio social”.<sup>95</sup>

93. Luis Fermín Cuéllar, “Nueva estética: arte para el pueblo”, *El Nacional*, 3 de enero de 1935, 9.

94. Lear, *Imaginar el proletariado*, 27-28.

95. Ceniadiap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 462.

En abril de 1936 Fernández Ledesma resumía de forma retrospectiva la experiencia de la Exposición Internacional de Carteles:

Hace dos años organicé en la Sala de Arte una vasta exposición de cartelería en la cual figuraron ejemplares de diversos países europeos: la URSS, Inglaterra, Francia, Alemania, Checoslovaquia, Italia, España y Portugal. Pudieron verse también nutridas ediciones norte, centro y sudamericanas entre las que quedaba comprendido, por supuesto, un lote de nuestro país. Finalmente algunos ejemplares japoneses y chinos mostraban sus características. El objetivo principal de aquella exposición fue el de establecer una comparación precisa respecto a la dirección seguida por cada país dentro de su concepto e interés de propaganda, y también nos importaba poner de manifiesto el grado de adelanto de las artes gráficas en el mundo.<sup>96</sup>

Fernández Ledesma afirmaba que, “respecto de la técnica, Francia, Alemania, Checoslovaquia e Italia cuentan, sin duda, entre los países más adelantados en las artes gráficas”.<sup>97</sup> Agregaba que en aquella misma exposición, al considerar la técnica y el tiraje de los carteles de México, él y Díaz de León escogieron el cartel tipográfico a dos tintas, y tomaron como referencia la unidad gráfica de los impresos alemanes del siglo xv “en donde la xilografía es texto y es imagen”.<sup>98</sup>

La exposición de 1934 fue entonces un parteaguas: mediante la comparación con estilos y técnicas extranjeras se incorporaron tendencias vanguardistas al estilo “nacional” mexicano, más allá de las barreras ideológicas y fronteras, que demostraron que los estilos nacionales se forman en la influencia y el contraste con los estilos foráneos. En efecto, el encuentro y la conexión entre ideologías y lugares aparentemente distantes es común en el mundo del arte, más flexible que el de la política. Regímenes radicalizados contrapuestos en lo político dentro del escenario internacional se abrieron a la asimilación de estilos artísticos provenientes de otras naciones, como he mostrado con el caso de las transferencias italianas de corte fascista a la iconografía mexicana.

La importancia de dicha exposición se puede apreciar en el hecho de que, un lustro después, en 1939, Luis Cardoza y Aragón en el apartado de *El*

96. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 94.

97. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 94.

98. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 94.

*Nacional*,<sup>99</sup> “Artistas mexicanos”, hizo referencia a la Exposición Internacional de Carteles: “Frente a los mejores carteles extranjeros, esa muestra se sostenía por su carácter mexicanísimo, su modernidad y su buen gusto”. De nuevo la comparación con el extranjero reforzaba la narrativa nacional de un México de vanguardia, al paso de las mejores expresiones artísticas y culturales foráneas, en relación con las cuales se fue definiendo el estilo mexicano.<sup>100</sup>

El lote de carteles mexicanos comprobó, según Fernández Ledesma, que se había logrado “un nuevo sentido plástico de composición que antes no había tenido la tipografía en nuestro país”, para obtener finalmente una fisonomía propia. El caso de la Exposición Internacional de Carteles atestigua entonces una vez más la necesidad de “desnacionalizar los nacionalismos”<sup>101</sup> para alcanzar una visión más amplia y transversal de la historia y del arte. ❀

99. Luis Cardoza y Aragón, “Artistas mexicanos”, *El Nacional*, 10 de noviembre de 1939, 5.  
100. Schriewer y Kaelble, *La comparación*, 8.

101. En esto parafraseo el artículo de Eugenia Roldán Vera, “Para ‘desnacionalizar’ la historia de la educación: reflexiones acerca de la difusión mundial de la escuela lancasteriana en el primer tercio del siglo XIX”, *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, núm. 2 (2016): 171-198.

N.B. Este artículo forma parte de mi investigación doctoral que compara la iconografía escolar de Italia y México entre 1929 y 1942, estudio realizado en el Departamento de Investigación Educativa del Cinvestav, bajo la dirección de Eugenia Roldán Vera y con apoyo del Conacyt.