

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

LA PRENSA GRÁFICA Y LA CARICATURA DE RETRATO EN EL
MÉXICO DE LOS AÑOS VEINTE: EL CASO DEL SEMANARIO

EL UNIVERSAL ILUSTRADO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA

CLAUDIA CYNTHIA HAN AGUILAR

ASESOR DE TESIS: DRA. ELIA ESPINOSA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradezco a la Dra. Elia Espinosa, asesora de esta tesis, por su paciencia y apoyo; a las sinodales: Mtra. María José Esparza Liberal, Dra. Julieta Ortiz Gaitán, Dra. Rocío Gamiño Ochoa y Dra. Renate Marsiske por interesarse y enriquecer con sus comentarios el presente trabajo; a la Dra. Atlántida Coll Hurtado por brindarme alientos y un significativo espacio de trabajo en el Instituto de Geografía de la UNAM durante el transcurso de la investigación; a todas las personas que me apoyaron en este proceso, a ti, aunque ya no estés conmigo, a todos mis amigos, y muy especialmente, a mi familia.

	página
INTRODUCCIÓN	2
I. Panorama histórico de la prensa ilustrada en México (Siglo XIX hasta la época posrevolucionaria)	
1.1 Origen y técnicas de la ilustración	6
1.2 Prensa y caricatura política en el Siglo XIX	8
1.3 La moderna prensa ilustrada durante el Porfiriato: Las revistas	11
1.4 Los diarios y la caricatura política	13
1.5 Prensa y caricatura política durante la Revolución Mexicana	15
1.6 La prensa contemporánea en los periódicos <i>El Universal</i> y <i>Excélsior</i> después de la Revolución	17
II. La prensa gráfica en los años veinte: El caso del semanario mexicano <i>El Universal Ilustrado</i>	
2.1 El diario <i>El Universal</i> . Espacio de difusión cultural en México a través de sus suplementos y semanarios	21
2.2 Su participación en la Feria del Libro en el Palacio de Minería en 1924	27
2.3 El semanario <i>El Universal Ilustrado</i> y su historia 1917-1940	29
2.4 La importancia de las imágenes gráficas entre sus páginas	40
2.5 Los anuncios publicitarios	42
2.6 Las historietas y las caricaturas	44
III. Caricaturas de retrato en <i>El Universal Ilustrado</i>	
3.1 Definición de caricatura	48
3.2 Delimitación del término y el lenguaje o elementos definidores propios de la caricatura de retrato	51
3.3 Precursores del sintetismo en la caricatura mexicana	54
3.4 Principales caricaturistas y su obra en los años veinte: Matías Santoyo, Guillermo Castillo, Hugo Tilghman, Erasto Cortés Juárez, Toño Salazar, Miguel A. de León y Conrado Walter Massaguer	57
Conclusiones	144
Catálogo de Imágenes	148
Bibliografía	153

INTRODUCCIÓN

Escogí examinar algunas caricaturas publicadas en el semanario *El Universal Ilustrado* durante la década de los veinte porque, en primera instancia, el tema significó acercarme a una de las fuentes hemerográficas más representativas de lo que se denominó en México “la prensa ilustrada”. De contenido misceláneo, en sus páginas existe una gran variedad de temas, entre ellos el arte, que incluye el espacio que brindó a la caricatura. No obstante, lo que más llamó mi atención fue descubrir una serie de artículos que abordan el sintetismo en la caricatura de retrato, complementado con imágenes que muestran esa manera de dibujar.

La importancia del tema radica en que se habla de una forma moderna de realizar los esbozos. De hecho, se señala que no es necesario deformar al personaje para representar sus rasgos más sobresalientes sino que, además de la simplicidad en la técnica destacan rasgos psicológicos; es decir, el aspecto con el que el caricaturista expresaba la personalidad del retratado y no tanto la fisonomía.

En dicho semanario hallé los trabajos de los artistas que reflejaron esa originalidad; me pareció una cuestión paradigmática como tema de investigación para dar a conocer ese estilo de una labor artística, que desgraciadamente hoy no se conoce con la amplitud debida.

Este estudio aborda el sintetismo en la caricatura de retrato a partir de dos connotaciones artísticas que llevan a verla: como una expresión gráfica que aporta cambios dentro de su lenguaje estético: técnica, estilo e influencia; y como manifestación que no es un fenómeno aislado, sino que forma parte del diario acontecer humano. Y, por otro lado, es un reflejo del pensamiento, el gusto y el sistema de valores de la época a la que perteneció y del artista que la creó.

Uno de los objetivos es demostrar que las obras de los caricaturistas contienen principios estético-ideológicos, características y aportaciones a la historia de la gráfica. Sin duda, también otro objetivo es destacar la importancia del *Universal Ilustrado*, por ser el medio que difundió el desenvolvimiento

artístico de diversos dibujantes de México, El Salvador, Guatemala y Cuba; lo que lleva a considerar que hubo una etapa de desarrollo en el proceso creativo en la gráfica humorística en nuestro país y América Latina.

En la investigación se analizan las imágenes más allá de su valor puramente estilístico (lo formal), dígase formas, estilos y colores, porque en ellas se descubre un mundo de significaciones. Las formas, los colores, las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes, y los planos no pueden separarse del contenido, deben entenderse también como un todo que concede un significado que sobrepasa lo visual. En el estudio se describen las formas (datos visuales o aspectos perceptuales) como dimensiones que reflejan la época y el lugar en que la obra se produjo. Igualmente se analiza las trayectorias de los artistas que la concibieron (elementos contextuales), para así entender y obtener una respuesta del por qué las caricaturas fueron concebidas de cierta manera, diferenciándose según el estilo que manejó cada autor en sus personajes.

El primer capítulo trata del origen y los procedimientos tecnológicos de la ilustración y de cómo llegó a México. Asimismo, narra el desarrollo histórico de la prensa ilustrada a partir del siglo XIX hasta la época posrevolucionaria y de cómo se produjeron periódicos, sobre todo semanarios. Se finaliza con el arranque de la llamada prensa contemporánea por ser su proceso el decisivo en la modernización del periodismo mexicano, lo que hizo posible la aparición de publicaciones, como fueron *El Universal* y *Excélsior*, máximos exponentes del periodismo innovador surgido en la Posrevolución y del actual panorama periodístico. Se aborda al *Excélsior*, pero es *El Universal* y su semanario *El Universal Ilustrado* los que nos ocupa mayormente.

El segundo capítulo estudia a *El Universal* como espacio de difusión cultural. Se hace un pequeño paréntesis para hablar de la participación del diario en la Feria del Libro en el Palacio de Minería en 1924 con el fin de que el lector conozca la función educativa que fomentó el rotativo tras publicar *La Guía del Visitante*, las conferencias impartidas y el folleto conmemorativo para ese evento.

La intención es que se advierta que *El Universal Ilustrado* apareció como continuación de la labor iniciada por Félix F. Palavicini. Simboliza las publicaciones (semanarios y suplementos) creadas por el diario como parte de una serie de proyectos que cumplieran con el objetivo de servir a sus lectores con un mayor contenido e ilustraciones, entre ellas la caricatura. La publicación fomentó y divulgó el quehacer artístico nacional y extranjero en todas sus vertientes, también se consolidó como un medio promotor de talentos. Resulta significativo destacar su presencia, porque sirvió para descubrir a ingeniosos dibujantes de caricaturas de retrato. Por eso, se analiza descriptiva e interpretativamente su perfil cultural, político y estético.

Su importancia está en que revela una fuerte unión con el arte y la estética, tal es el caso de las imágenes gráficas como: los anuncios publicitarios, las historietas y las caricaturas. Las caricaturas de retrato en este semanal son una expresión visual y artística. Además de producir emociones estéticas, fueron el medio que transmitió el papel que tuvieron los personajes de la época.

El tercer capítulo trata de la importancia que adquiere la caricatura de retrato en el ámbito artístico del siglo XX. Para entender este fenómeno fue necesario examinar el concepto de caricatura y desterrar un equívoco respecto del término, para poder afirmar que el fundamento de esa expresión gráfica no sólo está en la deformación de la figura. También se delimitó el término a diferentes subgéneros: la caricatura política, la costumbrista y la caricatura de retrato, incluso llamada "personal".

Dicha clasificación permitió analizar con fluidez el lenguaje caricaturístico y sus elementos definidores. Este último subgénero se despoja de detalles superfluos y obtiene un dinámico diseño lineal, el cual se mira desde los precursores que se valieron del sintetismo en nuestro país, como: Marius de Zayas, Ernesto "El Chango" García Cabral, Pérez y Soto y Santiago R. de la Vega. Sin embargo, no son los únicos, existe una importante generación de caricaturistas en México y de otras partes de Latinoamérica, que presentan una obra renovadora, me refiero a la pléyade formada por los mexicanos: Matías

Santoyo, Guillermo Castillo "Cas", Hugo Tilghman y Erasto Cortés Juárez, el salvadoreño Toño Salazar, el guatemalteco Miguel A. de León y el cubano Conrado Walter Massaguer.

Fueron artistas innovadores, cuya labor dio paso al tema principal de esta investigación: analizar algunas caricaturas que conforman su extenso legajo (que se obtuvo de cada dibujante) con la intención de proporcionar un panorama general de los rasgos más característicos de sus obras y de las variedades estilísticas que manejó cada uno de ellos en los años veinte.

Debido a la gran cantidad de caricaturas realizadas en tal periodo, se seleccionaron de todos los volúmenes que conforman *El Universal Ilustrado* las efigies más representativas, cuya singularidad está en el sintetismo y se descartaron las que fueron registradas bajo seudónimos y anónimos. Así como las obras de los autores que no pudieron obtenerse referencias sobre su formación artística, considerando estos aspectos como limitantes para comprender sus trabajos.

Criterio que permitió efectuar al final de la investigación un Catálogo de Imágenes donde se aprecian otras realizaciones de los artistas elegidos, pero sobre todo, ubicar ágilmente los pormenores referentes: a la publicación en que se hallaron sus obras, la fecha en que fueron realizadas, el número de página donde se localizaron, el autor, la nacionalidad, el tema (nombre del personaje y su profesión), el estilo, las observaciones (de las creaciones), y por último, la caricatura del protagonista. Un registro con el cual se pretende, que el lector se vincule fácilmente con esta significativa labor y sus creadores.

I. Panorama histórico del la prensa ilustrada en México (siglo XIX hasta la época posrevolucionaria)

1.1 Origen y técnicas de la ilustración

En este primer apartado abordo el origen y los procedimientos tecnológicos de la ilustración gráfica para entender de qué manera arribó a nuestro país. No obstante, el capítulo trata el desarrollo histórico de la prensa ilustrada,¹ podrá advertirse cómo se produjeron los primeros periódicos y, sobre todo, revistas conocidas como semanarios que hicieron alarde de numerosas imágenes, entre ellas, la caricatura. Cabe señalar que, si incluyo a lo largo de este apartado a la caricatura política, es porque se le considera una creación específica dentro de la gráfica que tuvo una paulatina inserción en los medios periodísticos.

El fenómeno de la gráfica en México no pasó inadvertido, fue el resultado de una tradición que se remonta a la Época Virreinal y se ratificó en el siglo XIX con la prensa. Según se sabe, la práctica de la xilografía o grabado en madera llegó a nuestro país en 1539, mientras que el grabado en cobre floreció en el siglo XVII; no obstante, desde 1598 se empezaron a hacer estampas con tablas o láminas importadas de España, Flandes, Italia y Alemania, existió una importante actividad de copia de modelos extranjeros. Estos procedimientos se realizaron sobre láminas de metal como el cobre, el zinc y el acero y, desde luego, en el material más tradicional que fue la madera.

Los grabados novohispanos tuvieron una temática sobre todo religiosa pero hubo también retratos, escudos de armas, mapas, alegorías, piras funerarias y fueron empleados para decorar los frontis de los libros o bien incluidas en su interior, junto con un abundante comercio de hojas sueltas, la mayoría de carácter

¹Hablar de prensa ilustrada significa entender que se conforma de la imagen impresa. Dicha manifestación, cobra importancia debido a que es un medio del cual se ha valido el hombre para transmitir y recibir información. Es decir, tanto las palabras como las imágenes logran la comunicación entre los individuos, pero son éstas últimas con las cuales se obtiene la representación de una intuición o la visión de algo. W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento*, España, Gustavo Gilli, 1975. p. 135.

devocional. Con la independencia aquel estilo iconográfico fue renovado por Claudio Linati en 1826, cuando introdujo la técnica litográfica en México (impresión sobre piedra, basado en el principio físico-químico de la repulsión de las grasas y el agua) y publica en *El Iris* la primera litografía a color.

El Iris fue considerada por Eduardo Enrique Ríos² la primera revista ilustrada que marcó un importante adelanto en las artes gráficas mexicanas y sirvió de estímulo a los impresores. Si este fenómeno litográfico modernizó los antiguos cánones de ilustración y de impresión en Europa, en nuestro país se reafirmó como el arte más característico del siglo XIX, que además de narrar el devenir político, también se interesó por describir la vida cotidiana y exaltar a una nación en pos de la vida independiente.

La técnica litográfica hizo posible transmitir un comunicado gráfico repetible con bajos costos que facilitó el acceso a todos y cada uno de los sectores de la sociedad mexicana, lo que abrió un espacio de representación social. Se habla entonces de un incremento en folletos, libros, calendarios o almanaques, misceláneas y cancioneros; pero es el periodismo ilustrado de mediados del siglo XIX, quien conjunta lo anterior.

Para lograrlo fue necesario emplear la imagen impresa, no sólo con procedimientos antiguos, sino con nuevas técnicas que facilitaron la industrialización de la prensa. Por ejemplo, así como el grabado y sobre todo la litografía hicieron posible la aparición de las primeras expresiones del lenguaje periodístico visual, a partir del último tercio del siglo XIX la fotomecánica lo impulsa al realizar ilustraciones a través de un procedimiento químico sobre piedra litográfica o metal.

Al terminar la década de 1870 los procesos fotomecánicos eran conocidos en nuestro país; la aplicación de las técnicas fotográficas permitió la reproducción de

²En ella existe una gran variedad de ilustraciones: figurines de moda, reproducciones de cerámica indígena, retratos históricos como el de Miguel Hidalgo, realizado por el mexicano José Gracida, aprendiz de Linati. Este último realizó los de Guadalupe Victoria y de José María Morelos. Eduardo Enrique Ríos en Carrasco Puente Rafael, *La prensa en México*, México, UNAM, 1962. pp. 75-78.

dibujos y luego de fotografías en las páginas de los periódicos. El fotograbado consistió en aplicar a una plancha de metal una solución de aceite que provocaba una emulsión fotosensitiva útil para grabar e imprimir. El avance que se obtuvo con técnicas como el fotograbado y la fotografía, junto con la compra y el uso de maquinaria desde 1877, generó un incremento en los tirajes de volúmenes ilustrados y un abaratamiento en los precios. Con esto, México, lograba una revolución gráfica en los medios periodísticos.³

El origen y el desarrollo tecnológico de la ilustración gráfica muestran que, a nivel nacional, adquirió patrones de adaptación muy particulares. Esto es, desde las antiguas tradiciones gráficas de la Época Virreinal hasta finales del siglo XIX, se halla la intención de definir y documentar a la Nación. En esa labor tienen que ver las técnicas de impresión y los ilustradores, quienes evocan y registran las costumbres, paisajes, fisonomías, símbolos e imágenes de un país naciente que, como tal, mezcla un ambiente de ficción y realidad.

1.2 Prensa y caricatura política en el siglo XIX

La litografía en México, al igual que en el resto del mundo, adquirió auge en el siglo XIX. Con tal invención, la caricatura se volvió un elemento fundamental que acompañó o encabezó al texto. Se convirtió en un arte único dentro de la crítica política y social por su flexibilidad formal, su gran libertad de expresión, y porque se difundió en los periódicos para el pueblo.

El desarrollo de las publicaciones ilustradas de tono satírico se encuadró dentro del periodismo crítico y de opinión. La prensa se instituyó como espacio político donde los grupos ideológicos o doctrinarios fundaron periódicos para

³Luis García Pimentel estableció en México los procesos fotomecánicos y fotolitográficos. Los litógrafos, xilógrafos y zincógrafos se transformaron en obreros especializados, dígame fotograbadores, estereotipadores, tricromistas y linotipistas. Aún así, la ilustración se caracterizó por ser una actividad abierta y de convergencia entre dibujantes, pintores, ilustradores, publicistas, proveedores de bloque de impresión y tipógrafos. Lejos quedaba la intervención del grabador especializado. Justino Fernández, "Las ilustraciones en el libro mexicano durante cuatro siglos, 1539-1939", sobretiro de Maso Finiguerra, Milán, 1939, año IV-XVII-XVIII. p. 28 en Pablo Miranda B. Quevedo, Beatriz Berndt León Mariscal, *José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas en el periodismo ilustrado de la Ciudad de México*, México, Museo Nacional de Arte, 1996. pp. 25, 26.

ratificar sus convicciones. En un país prácticamente iletrado, los diarios satíricos se transformaron en una fuerte opción para la crítica, presentando en las caricaturas no una visión oficial, sino el diario acontecer de la vida; éstas captaban lo significativo de la época, así señala Juan Manuel Aurrecochea:

La caricatura es, con mucho, el medio masivo más popular del periodismo decimonónico. En un país prácticamente analfabeta, la gráfica de intención política o social compensa la limitada penetración del lenguaje crítico.⁴

Las caricaturas representaban los fenómenos críticos de su momento, uno de los primeros ejemplos es la litografía “La Tiranía” (1826). La imagen no se distingue por su comicidad, sino que es una representación alegórica y crítica contra los gobiernos autoritarios, la monarquía, la dictadura militar y la censura en la prensa. Sintetiza y expresa un nuevo concepto de arte combativo en el periodismo.

La política mexicana se encontraba en total incertidumbre, al igual que la prensa, por su constante censura, de ahí que las caricaturas no tardaran en cuestionar irónicamente la incapacidad y la presunción de los gobiernos, los dirigentes, la Iglesia, la aristocracia y los intervencionistas.

A partir de la década de los cuarenta no sólo se marca el nacimiento de los dos periódicos decimonónicos más importantes: *El Siglo Diez y Nueve* (1841) y *El Monitor Republicano* (1844), sino que se inicia la publicación de obras con caricaturas como *El Gallo Pitagórico* (1845), ilustrado por José Joaquín Heredia y Plácido Blanco. Estos artistas realizan una crítica social y política de México.

Otros periódicos crítico-burlescos son *Don Simplicio* que, aunque no fue una publicación de caricaturas, plasmó en su primer número una imagen de Plácido Blanco criticando a los militares. En Mérida surge *Don Bulle* (1847), sus grabados fueron realizados por Vicente Gaona “Picheta”, con los cuales censuró a la sociedad del lugar. En esa misma fecha nace *El Calavera*, donde aparece tempranamente un

⁴Juan Manuel Aurrecochea, Armando Bartra, *La historia de la historieta en México 1874-1934 en Puros Cuentos*, T. I México, CONACULTA-Grijalbo, 1998. p. 52.

personaje característico de la gráfica mexicana, “la calavera”. Este periódico se inclinó por las fuerzas liberales; sus embates se centraron contra la intervención norteamericana y contra Santa Anna.⁵

Los caricaturistas sostuvieron una lucha de oposición a la opresión del santanismo, así se observa en la publicación *El Tío Nonilla*. Con el triunfo de la revolución de Ayutla, el periodismo de combate continúa sus ataques contra la Iglesia y los conservadores. En 1855, aparece el periódico *La Pata de Cabra*, el cual se opuso a la instauración de la monarquía.

Se ha abordado la prensa de oposición ilustrada, sin embargo, conviene aclarar que la caricatura política apareció con gran fuerza en 1861, con el triunfo liberal sobre los conservadores después de promulgada la Constitución de 1857 y con el fin de la guerra de tres años. En este periodo, según Esther Acevedo⁶ fue una producción de autocrítica que introdujo a través de la imagen, la discusión de la ideología liberal desde sus diferentes facciones.

Así pues, de 1861 a 1877 se intensifica la publicación de periódicos liberales con la finalidad de informar, educar y politizar a la sociedad mediante los artículos de sus ideólogos y de caricaturas que sirven como medio de impugnación al poder y defensa de la justicia, específicamente sobre el respeto a la Constitución y a las Leyes de Reforma.

La violación a estas leyes provocó la polémica entre la prensa y el Gobierno Constitucional. Periódicos e imágenes cuestionaron la reelección de Juárez y el otorgamiento de facultades, por lo que el periodismo, aún siendo de tendencia liberal, se convirtió en prensa de oposición al Régimen, como fueron: *Guillermo Tell*

⁵Sobre la gráfica con carácter político-satírico o de crítica política que circuló en 1808 y 1857 y las relaciones que, dentro de la prensa, se dieron entre las imágenes y el poder, o su inserción en la lucha que libraron los diversos proyectos de nación que aspiraban a dar forma al Estado. Vid. Helia Emma Bonilla Reyna, “La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*. México, CONACULTA, 2001. p.171. En *El Calavera*, se indagan aspectos de iconografía: el uso de recursos como el sueño y la alegoría, presentes en la literatura y en las imágenes desde fines de la Época Virreynal, durante el periodo postindependentista, hasta mediados del siglo XIX, y aún después. Helia Emma Bonilla Reyna, “El Calavera: la caricatura en tiempos de guerra” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 79 México, UNAM, 2001. pp. 71, 72.

⁶Esther Acevedo, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, CONACULTA, 2000. p. 8.

(1861), *El Títere* (1861), *La Orquesta* (1861), *El Buscapié* (1865), *Don Folias* (1865), *El Palo Ciego*, (1862), *Fray Trápala* (1862), *Los Espejuelos del Diablo* (1865), *Fray Diávolo* (1869), *El Jarocho* (1869), *El Padre Cobos* (1869), *La Chispa* (1871), *El Ahuizote* (1874-1876) y *La Gaceta de Holanda* (1877).

El periodo de elecciones propició la publicación de nuevos periódicos que tan sólo duraron algunos años o meses debido a su carácter polémico, entre ellos: *San Baltasar*, *El Boquiflojo*, *La Madre Celestina*, *La Carabina de Ambrosio*, *Juan Diego y la Tarántula*. A pesar de lo difícil que resultaba mantener un ejemplar en circulación, existieron producciones que continuaron con su labor por más de cuatro años: *La Orquesta* (16 años), *El Padre Cobos* (6) y *El Ahuizote* (4).

Dichos periódicos representaron el auge de la prensa ilustrada con caricatura política en el siglo XIX. En ellos quedaron plasmados la combatividad y el contenido político, fruto de subvenciones y afinidades ideológicas. También el trabajo artístico de los más grandes caricaturistas de México: Constantino Escalante, Santiago Hernández, Alejandro Casarín y José de Jesús T. Alamilla.

1.3 La moderna prensa ilustrada durante El Porfiriato: Las revistas

Con la llegada del régimen porfirista en 1877 surge una prensa diferente; deja de ser combativa para convertirse en una empresa industrial⁷ con intenciones de informar y de entretener; pero, sobre todo, de conseguir mayores ganancias. La finalidad fue publicar un mayor número de ejemplares, con amplios tirajes a menor costo y así lograr una difusión masiva.

Las revistas fueron la prueba contundente de esa especialización; dejaron ver las “bondades” del nuevo Gobierno en sus artículos, editoriales, reportajes y

⁷Pablo Miranda Quevedo, Beatriz Berndt León Mariscal, *José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas en el periodismo ilustrado de la ciudad de México*, op. cit. p.25.

fotoreportajes. Siendo una prensa subsidiada⁸ no tardaron en nacer los semanarios ilustrados a la manera de los europeos y norteamericanos.

A finales de la década de los ochenta fueron considerados bienes de consumo necesario e instrumentos de actualización en el devenir de México, en otras palabras, representaron tanto a la época y a la sociedad que los producía y los consumía, así como la nueva manera de hacer periodismo en nuestro país.⁹

Las publicaciones más representativas fueron: *El Mundo* (1894), que en 1900 se convierte en *El Mundo Ilustrado*, *La Revista Moderna* (1898), *El Tiempo Ilustrado* (1891), *Arte y Letras* (1904) y *Álbum de Damas* (1907). Todas ellas, son publicaciones de lujo editadas con abundantes ilustraciones y con un contenido misceláneo de interés cultural y de información general con pocos espacios de índole político y de opinión pública. Estas cumplían con la finalidad, como aclara Lewis Blackwell de:

incitar los anhelos, establecer estándares, y sobrepasar el carácter efímero de las noticias de un periódico o de la instantánea historia de una retransmisión, para convocar la ilusión de sustancia. Incluso la más vulgar de las revistas del corazón tiene un aura de registro documental que cualquier periódico amarillo desearía para sí.¹⁰

Las revistas ofrecían la posibilidad de leerlas u ojearlas o quizás simplemente disfrutar de sus imágenes. Existía la posibilidad de hallar información o entretenimiento, según fueran los deseos y las necesidades que oscilan entre lo racional y lo intuitivo.

⁸En 1896 el proceso de transformación se colocó a manos del periodismo de orientación positivista, benefició a editoriales con la ampliación de sus instalaciones y con la compra de maquinaria como la linotipia (maquina provista de matrices, de la cual salía una línea formando una sola pieza -formación de los diarios-, y de las prensas rotativas que se encargaron de la impresión, entintado y doblado automático). "La prensa grande" se le denominó por sus avances tecnológicos como la estereotipia (consiste en oprimir contra un cartón especial o una lámina que sirva de molde para vaciar el metal fundido que sustituye al de la composición) y la electrotipia (reproducir los caracteres de imprenta por procedimientos electroquímicos). *Ibidem*. p. 25.

⁹Matiz que elevó al máximo el pensamiento capitalista basado en la industrialización que promovía mercancías y creaba todo tipo de consumidores. "Las revistas se dirigieron a un público más selecto, es decir, al estrato social ilustrado del país: políticos, dirigentes, hombres de negocios, incluyendo a las mujeres; a quienes se brindó un espacio informativo, al igual que a los jóvenes y niños". Eloy Caloca Carrasco, *Recuento histórico del periodismo*, México, IPN, 2003. p. 97.

¹⁰Lewis Blackwell en Leslie Teremi, *Nuevos diseños de revistas*, México, Gilly, 2000. V. I. p. 1.

No obstante, el contenido de la prensa continuó reflejando una postura distante en cuanto a los problemas del país; por el contrario, tomó una actitud de gran mundo al dirigirse a las capas más poderosas y exponer su modo de vida. Las revistas fueron el medio donde se recreó la presencia de los políticos: las actividades como mandatario de Porfirio Díaz y su gabinete, las fiestas de índole oficial, los actos académicos, artísticos, sociales, deportivos, los tumultos entre la gente en eventos públicos y la vida cotidiana del pueblo. Este último no fue lo principal a captar por la lente de los fotógrafos, ya que si lo exhibían, fue solamente como un aspecto desagradable de la sociedad.

Las revistas buscaban aparentar que México pertenecía al grupo de los países modernos y civilizados, creían que así era porque solo enfatizaban lo bueno, lo otro, la marginación y la miseria era “natural” que existiera. Y aunque se intentó dedicar un espacio al aspecto político, al devenir capitalino, a las clases menesterosas, a los aspectos laborales, como la situación de los obreros en las fábricas, sus asambleas, elecciones y sus comités ejecutivos, se realizó bajo un punto de vista escueto, sin contradecir el buen desarrollo nacional alardeado por aquel mandatario.

1.4 Los diarios y la caricatura política

La prensa se caracterizó por estar al servicio del Gobierno de Díaz, continuaron las caricaturas que se rebelaban contra la opresión. La sátira gráfica se mostró respaldada por las circunstancias y por la vida urbana, independientemente de la postura del periódico, la misión de informar se complementó con ilustraciones.

En 1898, los ejemplares de corte liberal se caracterizaron por tener escasos recursos, muchos de ellos, como *Gil Blas*, no contaron con fotografías y papel lujoso, pero sus páginas incluyeron los grabados de José Guadalupe Posada, José María Villasana, Santiago Hernández y Juan Bautista Urrutia, quienes fueron

claro ejemplo de litógrafos y grabadores que se adaptaron a los dinámicos cambios tecnológicos del periodismo.

Sin duda, gran parte de las transformaciones corresponden a que los ilustradores emplearon las imágenes para diversas concurrencias. El periodismo trató de despojar de la ignorancia a las masas desprotegidas y desarrollarle un criterio con la caricatura política. Conviene señalar el auge periodístico que brotó al confrontar la represión, los abusos de poder y la corrupción de la sociedad, entre estas publicaciones destacan: *El Ahuizote*, *El Colmillo Público*, *El Hijo del Ahuizote*, *Mefistófeles*, *Don Quijote*, *EL Ahuizote Jacobino*, *El Gil Blas Cómico* y *El Diablito Rojo*.

Los caricaturistas que hoy conforman una tradición, en el ayer lucharon contra el déspota, su corte, sus caprichos y ordenanzas sangrientas: E. Müller, Alejandro Casarín, Jesús T. Alamilla, Constantino Escalante, Jesús Martínez Carreón, Daniel Cabrera, Eugenio Olvera, Álvaro Pruneda, Juan Sarabia, Carlos Toro y Santiago R. de la Vega, proliferaron en producciones artísticas llenas de ingenio encaminadas a defender ideas libertarias sin importar sacrificar intereses o salud.¹¹

No debe olvidarse el papel que desempeñaron los periódicos oficialistas sostenidos por el Gobierno y amigos, en donde las ideas del pueblo, la democracia, los derechos y demás postulados populares se trataron con indiferencia; al contrario, se enaltecía a la figura presidencial y su desempeño. No sólo se deseaba “civilizar” y “encumbrar” el estado moral de las masas por parte de la prensa conservadora con información periodística e imágenes, también se intensificó la

¹¹La cárcel de Belén y San Juan de Ulúa fueron morada de caricaturistas y periodistas opositores del régimen. La causa, finalmente, triunfó, pero dejó una estela de víctimas. Salvador Pruneda. *La caricatura como arma política*. México, INEHRM, 1958. p. 329. No todos estuvieron a favor de defender y morir por las mismas causas, debido a sus ideas e intereses personales, tal es el caso de José María Villasana, satirizó ferozmente a Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876) en *El Ahuizote*. Durante el gobierno de Díaz, fue de los dibujantes favorecidos, tanto que en 1896 fue diputado en el Congreso. Sus obras son una mirada favorable a la dictadura, por ello no debe confundirsele como ocurre a menudo con otros colegas de férrea oposición. Aída Sierra Torre, *José María Villasana. Caricatura política y costumbrista en el siglo XIX*, México, CONACULTA, 1998. pp. 28, 29.

difusión de los adelantos científicos y el progreso en publicaciones como: *El Tiempo, El País, La Voz de México, La Patria* y sobre todo en *El Imparcial*.

Durante las tres décadas que duró el gobierno de Porfirio Díaz, la caricatura política fue una parte ideológica importante dentro del periodismo de oposición, que buscó evidenciar y cuestionar las violaciones constitucionales. Las ilustraciones con parodias irónicas demostraron que las leyes no eran más que falacias sin aplicación como las situaciones contrarias a lo que se estipulaba en las garantías individuales.

Igualmente, la caricatura indujo los valores del pueblo hacia una conciencia de la militancia; caricaturistas de ideas liberales que hicieron partícipes a la población en la lucha contra Díaz. Su contribución en la prensa, los hizo ser testigos y a la vez actores de los hechos políticos y artísticos que marcaron el origen, la evolución y las transformaciones de la soberanía mexicana.

1.5 Prensa y caricatura política durante la Revolución Mexicana

Con el fin del régimen porfirista dejaron de circular los principales periódicos y aparecieron publicaciones de tono proselitista y politizado que reflejaron los temas e inquietudes de la Revolución:

El estallido de la lucha armada y la derrota de don Porfirio alteraron abruptamente la situación de la prensa: unos periódicos desaparecieron y otros modificaron su ideología; sobre todo, cambiaron las relaciones entre el gobierno y la prensa y entre ésta y la sociedad.¹²

El deseo de una vertiente de periodismo informativo donde la política fuera menos doctrinaria se completó con la noticia trivial y la diversión. A pesar de que México iniciaba una supuesta independencia, un desarrollo capitalista y un bienestar equitativo comparable a cualquier otro país industrializado, se asomaban las

¹²Javier Garciadiego D., "La prensa durante la Revolución Mexicana" en Aurora Cano Andaluz *et.al.*, *Las publicaciones periódicas y la historia de México*, México, UNAM, 1995 p. 71.

injusticias políticas y sociales, mismas que se postergaron al futuro candidato a la presidencia.

El entusiasmo que en un principio se inclinó al maderismo, en seguida decayó por los problemas de poder que enfrentó Francisco I. Madero. Por consiguiente, la prensa revolucionaria reaccionaria lo atacó con un sin fin de caricaturas en periódicos y revistas. Por ejemplo, véanse los ejemplares *Multicolor* y *El Hijo del Ahuizote*, en los que se ridiculizó al mandatario comparándolo con el ex dictador, otras publicaciones también lo hicieron como: *El Diablito Rojo*, *El Colmillo Público*, *El Imparcial*, *El Popular*, y las revistas: *Frivolidades*, *El Cómic*, *El Mundo Ilustrado* y *Tricolor*.

Pese a que el periodismo se ejerció en sus más variadas modalidades, tanto ideológicas-políticas como de presentación, continuó denunciando atrocidades y escándalos con amarillismo y un humorismo menos crucial para divertir a los lectores. No obstante, la sátira no cesó de abordar temas políticos con referencia a personajes del momento y a expresar el escenario de la Revolución: asaltos en ferrocarriles, ocupaciones militares en poblados y ciudades, violaciones a mujeres, fusilamientos, salvaciones milagrosas de heridas de bala, etcétera. Representaciones en las que el pueblo fue revivido como el actor y testigo principal de los hechos.

Si antes la gráfica mexicana había convocado al pueblo a combatir a Díaz, es en la revuelta cuando esta creación se viste de gran plasticidad y utiliza el símbolo de la muerte para dar a conocer la violencia e injusticias que dañaban a la población. La Revolución Mexicana por lo regular se comprende y visualiza por medio de la caricatura política, el grabado popular y por fotografías.

La caricatura tenía tintes institucionales, es decir, con ella se dio fuerza a la opinión pública, pues incorporó ideas por medio de su efecto visual que contribuyó a socializar la crítica, la información y el comentario.¹³

1.6 La prensa contemporánea en los periódicos *El Universal* y *Excélsior* después de la Revolución

Según Javier Garciadiego,¹⁴ el origen de la prensa contemporánea se sitúa entre 1916 y 1917 con el triunfo del constitucionalismo sobre Huerta y los ejércitos convencionistas. Fue un proceso de modernización del periodismo mexicano gracias al ajuste histórico de la época, la caída del totalitarismo impuesto por Porfirio Díaz, la desaparición de los antiguos periódicos y la presencia de otros rotativos, en su mayoría inéditos.

Es en la prensa carrancista cuando se exponen los umbrales de la Constitución Política de 1917; se encargó de divulgar con imágenes, los anhelos constitucionales acordados en la lucha armada. Sin embargo, retomó en gran parte el oficialismo de los subsidiados impresos porfiristas, se dio a la tarea de ofrecer, si bien información, sobre todo recreo y comercialidad.¹⁵

El periodismo se constituyó y se consagró como la estrategia perfecta dentro de la querrela política, las publicaciones que más se acoplaron a estas gestiones fueron: *El Demócrata*, fundado desde 1915 y *El Pueblo*, cuyo origen se asienta

¹³“La prensa, bajo disímiles ideologías, se valoró como un elemento indispensable para ganar la opinión pública; a través de ella se expuso información e imágenes: grabados, fotografías y caricaturas, que por su intención conmovieran el afecto u odio del lector”. Aurelio de los Reyes, “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados” en Enciclopedia Salvat, *Historia del arte mexicano*, 2 ed. T. 12. México, Sep-Salvat, 1982. p. 1798.

¹⁴Javier Garciadiego D., “La prensa durante la Revolución Mexicana” en Aurora Cano Andaluz *et. al.*, *Las publicaciones periódicas y la historia de México*, *op. cit.* p. 82.

¹⁵Carranza procuró decretos que cubrieran las demandas populares, fueron publicados en los periódicos, se acompañaron de imágenes, entre ellas, fotos de sus actividades: firmando alguna disposición o leyendo un oficio, a caballo, en automóvil, en tren, etcétera. Las escenas de los campos de batalla y la gente en sus actividades cotidianas pasaron a segundo término, lo primero fue contemplar actos oficiales y retratos de señoras de alta estirpe, imitando a heroínas del cine internacional. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, 2 ed. V. I. México, UNAM, 1996. p. 230.

antes de 1917.¹⁶ Sin embargo, también surge la presencia del diario *El Universal*, fundado desde el 1° de octubre de 1916 por Félix F. Palavicini y el *Excélsior*, en marzo de 1917, por Rafael Alducín.

Ambos considerados los máximos exponentes de una nueva visión en la posrevolución y del panorama periodístico; sin duda, con ellos se instaura lo que fue, y es hasta hoy, la prensa. Fueron beneficiarios de la innovadora escuela periodística de *El Imparcial*, y expresan el carácter noticioso que hay en el periodismo industrial, al requerir de reporteros especializados y un cuerpo de redacción que valorara los acontecimientos locales e internacionales, manteniendo la competencia en el mercado.¹⁷

Y aunque casi siempre salieron rotativos, tanto en la capital como en la demarcación, no contaron con una larga trayectoria por falta de presupuesto contemplado para la producción, manteniéndose en un atraso con respecto a las innovaciones tecnológicas preponderantes en los periódicos que se declaraban a favor del periodismo de extensos tirajes.

El Universal se caracterizó por su organización y manejo de información distinta a otros diarios, compuesto por ocho páginas, obtenía la información de agencias internacionales y de sus corresponsales en el interior de la República; así adquiriría un carácter que atraía la atención de los lectores, quienes por esos años recibían muy poca información de la provincia. Para facilitar la labor periodística, la empresa se valió de los anunciantes y de la compra de maquinaria importada.

Se benefició del periodismo estadounidense en cuestiones mercantiles y tecnológicas. Es desde 1916-1918 que el diario se confirma en el periodismo moderno al notificar sobre los pormenores de la Primera Guerra Mundial con

¹⁶Voceros propagandísticos carrancistas, no excluyeron apartados sobre: cultura, educación y la situación en que se encontraba México frente a Estados Unidos y Europa. Javier Garcíadiago D., "La prensa durante la Revolución Mexicana." en Aurora Cano Andaluz *et. al.*, *Las publicaciones periódicas y la historia de México*, *op. cit.* pp. 72, 81.

¹⁷Se institucionaliza la labor periodística y fomenta la preparación técnica y cultural de los periodistas. La retribución económica y la relación laboral-patronal se formalizan en asociaciones representativas periodísticas, se exigen prestaciones, garantías y beneficios que tuvieron origen en el artículo 123 Constitucional. Con ello se cerraba un capítulo en la historia del periodismo en México, porque, dicha labor había estado coaccionada por el mutualismo. María Teresa Camarillo Carvajal, "Los periodistas" en Aurora Cano Andaluz *et. al.*, *Las publicaciones periódicas y la historia de México*, *op. cit.* pp. 121-123.

artículos en español e inglés y cuantiosas imágenes, financiado por una oficina de prensa norteamericana, por lo cual dio una imagen solidaria con los países aliados (Francia, Inglaterra y Estados Unidos). Por el contrario el *Excelsior* se catalogó independiente, objetivo y de gran calidad, por seguir supuestamente el modelo del *Times* de Nueva York, prototipo de un periodismo serio y de altura, diferente de lo que se veía en la serie *Hearst* y en *El Universal* donde dominaba el tremendismo, la extravagancia y el amarillismo. Fue así como el periodismo se atavió, perdiendo interpretación y compromiso, según explica Blanca Aguilar Platas.¹⁸

No obstante, asentó dos de sus principales características, la noticia y la periodicidad: la noticia como contenido fundamental del periódico se beneficia con toda clase de asuntos económicos, políticos, sociales, de propaganda, culturales, y la periodicidad, que puede ser mensual hasta llegar al diario de una o varias ediciones al día: matutino y vespertino. Como puede verse, el avance del periodismo es gradual, y luego a gran escala al acrecentarse las noticias y los medios para su adquisición y transmisión; en parte, gracias al adelanto tipográfico que hizo posible la reproducción e ilustración de las imágenes conforme a las exigencias de la época.

Existe un hilo conductor que une el desarrollo del moderno periodismo con los avances tecnológicos de mediados del siglo XIX, que se advierte en las modalidades expresivas del lenguaje visual. La prensa se caracteriza por publicar un sin fin de ejemplares como suplementos a color, revistas o semanarios ilustrados con caricaturas, fotografías, grabados, rotograbados, anuncios, logotipos, tiras cómicas e historietas. Con lo cual quiere decirse que el periodismo gráfico, como también se conoce, exhibe el reportaje previamente jerarquizado, escogido y con un interés social, pero plasmado en imágenes fotográficas, dibujos, figuras o signos.¹⁹

¹⁸Blanca Aguilar Platas, "1917-1934: Los caudillos" en Aurora Cano Andaluz. *et. al.*, *Las publicaciones periódicas y la historia de México*, *op. cit.* p. 134.

¹⁹Julietta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, 2003. pp.46, 47.

El progreso que el periodismo alcanzó en el curso del siglo XIX, y con un mayor volumen y razón en el siglo XX, fue producto de una multiplicación de intereses políticos y socioeconómicos de un mundo cada vez más comunicado e interdependiente. En México se asentaron las bases del periodismo contemporáneo, desarrollado a la par del régimen político nacional, y fue afectado por éste y por los hechos de carácter técnico que facilitaron la tarea periodística y la difusión de la cultura escrita y visual, así como por luchar por contrarrestar el analfabetismo y mantener la atención de los lectores.

II. La prensa gráfica en los años veinte: El caso del semanario mexicano *El Universal Ilustrado*

2.1 El diario *El Universal*. Espacio de difusión cultural en México a través de sus suplementos y semanarios.

En este apartado examino al *Universal* como un espacio de difusión cultural, de manera que se entienda, que su semanario *El Universal Ilustrado*²⁰ nació como continuación de la labor que comenzó dicho diario.

El Universal apareció en 1916, fue suspendido por un tiempo y reapareció en 1917.²¹ Félix F. Palavicini intentó conformar un matutino que no se limitara a una simple empresa mercantil, sino que contribuyera a la “elevación moral” y el “progreso cultural” del país, dada la situación nacional en el momento de fundar el periódico:

Soy partidario de un gobierno fuerte; soy de los que no confunden la revolución con la anarquía y adicto a los más radicales principios revolucionarios, los quiero ver solidificados en el orden legal. Para colaborar en la obra reconstructora de la nación se necesita prensa amiga, pero prensa libre; a medida que la organización política se completa – la Constitución- la prensa libre urge.²²

Restablecida la paz social y garantizada la vida institucional, su función fue apoyar la opinión de los aliados en la Primera Guerra Mundial. Existieron rumores sobre actividades germanófilas en México, como que oficiales alemanes estaban

²⁰Los términos periodísticos “ilustrado” y “gráfico” aclaran un punto o materia con palabras e imágenes; adornan un impreso con láminas o grabados alusivos al texto o en última instancia, describen una operación o demostración por medio de figuras o signos. *Diccionario de la Lengua Española*, Vol. 5, 6, España, Espasa Calpe, 2001.

²¹Quizá, su suspensión se debió a que si de por sí Félix F. Palavicini fue el blanco perfecto de críticas debido a sus actividades como diputado del Congreso Constituyente, su labor como periodista también fue cuestionada al acusársele de manipular la información de tinte nacional en su periódico. Más adelante con la Guerra Mundial se le inculcó de involucrar a nuestro país ante el conflicto internacional, con lo cual se vio obligado a renunciar a su cargo de director de dicha publicación y terminar como antagonista del gobierno. *Compañía Periodística Nacional. El Universal, Historia de una pasión independiente*, México, C. P. N., 2001. pp. 12,18.

²²*Ibidem*.

preparando a mexicanos para invadir a Norteamérica, que ocasionaron que el presidente de los Estados Unidos, Woodrow Wilson, enviara a George C. Creel, quien ocupó en la embajada el puesto de director del Comité Americano de Información Pública.²³

Por consiguiente, el diario durante tres años (1916-1918) creció como modelo del periodismo moderno a la par del desarrollo de la guerra:

Con informaciones y artículos excelentemente escritos y con ilustrativas y abundantes gráficas, lo que revela la fuerte influencia americana. Se publicaban sendas páginas en inglés y contaba con excelentes servicios nacionales e internacionales de información.²⁴

Al término del conflicto mundial, *El Universal* no sólo había servido como vocero de las actividades del Congreso Constituyente de Querétaro, sino que funcionó como departamento de prensa del gobierno norteamericano y del mexicano por consecuencia. Quizá por eso pueda hablarse de un periódico de carácter oficioso que propagaba la política del nuevo Gobierno Mexicano (y futuros regímenes). Sin embargo, en ningún momento se niega su labor como un medio de comunicación en nuestro país.

Divulgó la consolidación y la búsqueda del consenso nacional. Sin duda, fomentó la progresiva atención a los aspectos comerciales (divertir y entretener), hay que tener presente que la publicación era resultado del periodismo posrevolucionario: moderno y comercial. No obstante, cabe destacar la labor cultural que tuvo el diario a manos de Palavicini, quien además de manifestar sus dotes político-periodísticas, también estaba abierto a las expresiones novedosas del

²³El objetivo del Comité fue difundir entre la prensa mexicana la información proveniente del viejo continente; contrarrestar la propaganda alemana y dotar a los medios impresos de películas, fotografías, cables y noticias. Lo que expuso la dependencia de nuestros diarios hacia las agencias informativas extranjeras, ante la falta de recursos técnicos y humanos para producir su propia información. Con ello quiso influirse en la incipiente estructura de los medios de comunicación mexicanos donde destacaron los apoyos económicos y la venta de servicios informativos. José Luis Ortiz Garza, *México en guerra*, México, Planeta, 1989. p. 14.

²⁴María del Carmen Ruiz Castañeda, et. al., *El periodismo en México. 500 años de Historia*, México, UNAM-ENEP ACATLAN, 1981. pp. 287, 288.

pensamiento cultural en los años veinte.²⁵ Aunque el periodismo que ejerció no se asemeja a la prensa combativa, de debate y politizada que se efectuó en nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX, su originalidad consiste:

En ser un constante y seguro informador de sucesos nacionales e internacionales que pudieran interesar al público, también se ha preocupado por no desatender el examen y discusión por especialistas de aquellos tópicos que afecten el desarrollo de la cultura o vivamente la promuevan. Tiene pues *El Universal* una fisonomía bien definida de propagandista cultural.²⁶

El periódico para Palavicini servía para producir y transmitir cultura, estableció una prensa donde se interpretaran y se orientaran los hechos y valores culturales de la época. Resulta cierto si se observan las secciones del diario: *Tribuna Médica, Página Jurídica, Tribuna del soldado, Sección de Agricultura, Sección financiera y mercantil, Página estudiantil, Página de Ingeniería, Los libros Nuevos, Página Femenil, Lectura para los niños, Del arte silencioso-cine- y Por los Escenarios*. Con dichas secciones especializadas (semanales o cotidianas) *El Universal* ofrecía un espacio de entretenimiento y de enseñanza a los lectores, también fomentaba la industria cultural, se accionaba el mecanismo que sintonizaba los gustos del público con las leyes de la oferta y la demanda, puesto que los apartados eran creados para todos los sectores de la sociedad, dependiendo de sus gustos y necesidades.

²⁵La necesidad de promover una labor cultural en el periodismo por parte de Palavicini, probablemente se debió a sus ideas liberales y progresistas. Esto se advierte como Secretario de Instrucción Pública en 1914, al enfocarse a tratar de resolver los problemas del ámbito educativo, unificando la enseñanza del castellano, convocando a concursos para la redacción de libros de texto e impulsando la enseñanza rural. Asimismo, como director de los periódicos: *El Globo, El Universal, El Universal Ilustrado, El Universal Gráfico, El Pensamiento, Todo y El Día*, donde expuso una proyección social enfocada a instruir al pueblo. *Diccionario Biográfico y de Historia de México*, México, Del Magisterio, 1964. p. 820.

²⁶"*El Universal* y su programa" en *El Universal* año VII, T. XXXVI, núm. 2187 p. 2. México, 1 de octubre de 1922.

Con esa intención, las secciones y hasta los concursos celebrados fueron organizados para lograr el “bienestar colectivo”,²⁷ entre ellos: el literario que premió a desconocidos poetas por sus sonetos; el del “mejoramiento de la raza” donde el niño más fuerte era el ganador; el de belleza, enfocado a exaltar la cultura física de la mujer y muchos otros. También destacaron los suplementos dominicales referentes a literatura, historia y estudios universitarios; representaron para *El Universal* una manera amena de elevar “moral y culturalmente al país:”

Enseñar divirtiendo, divertir enseñando tal es la norma
que rige a este interesante anexo.²⁸

Un signo desarrollado por la prensa positivista del porfirismo, consistió en “elevantarlo”, “enaltecerlo” y “salvarlo” en gran medida con información periodística e imágenes. Eso hace verlo como heredero de la preocupación por “instruir y “civilizar” a las masas, y por difundir sobremanera los adelantos científicos y el progreso del que hicieron alarde las revistas ilustradas (1895-1896) durante esta época. Sin embargo, México continuaba siendo un país con elevado índice de analfabetismo puesto que el precio, el contenido y hasta el diseño de las publicaciones estaban destinados para los elevados círculos políticos y sociales.

Pese a lo señalado, los anexos mantuvieron una vertiente de interés cultural al alternar secciones dedicadas a la literatura, poesía, cuentos, novelas cortas,

²⁷ Quizás en esto exista una postura fascista que pretende ser interclasista, es decir, “niega la existencia de los intereses de clase e intenta suprimir la lucha de clases con una política paternalista que aspira a intervenir en la totalidad de los aspectos de la vida del individuo”. Eso es notable en las secciones, suplementos y concursos que trataron de brindar “bienestar colectivo” a la población, en el fondo esto iba dirigido a la elite; sí se recuerda, el pueblo estaba en pésimas condiciones de vida; era difícil que tuviera para comprar diarios, menos revistas; leerlas y concursar. La “intención” era incluir a la urbe, sólo los poderosos disfrutaban de las formas de vida (salud, belleza y confort) ofrecidas. “Características que sirven como la base de una crítica (de orientación tanto liberal como materialista) que resalta la conveniencia del fascismo para la burguesía”. Emilio Gentile, *Fascismo. Historia e interpretación*, Madrid, Alianza, 2004. p. 79.

²⁸ “*El Universal* y su programa” en *El Universal*, op. cit. p. 2. Posiblemente en la modalidad educativa también exista una connotación fascista relacionada con una de las doctrinas que se valieron algunos escritores partidarios: Gabriele D’Annunzio, Georges Sorel, Maurice Barrés para la reglamentación de la existencia nacional e individual de la sociedad. Me refiero a la idea del “darwinismo social”: la obligación evolutiva que tiene el fuerte al aplastar al débil”. Palavicini quiso “elevantar moral y culturalmente” al país, resulta contradictorio, porque la mayoría de la población era analfabeta. Aquí se observa el poder del más fuerte sobre el débil; el pueblo (el débil), incapaz de gozar de muchas oportunidades, entre ellas el “aprendizaje divertido”, se mantenía ignorante; a diferencia de la elite (el fuerte), únicos detentores del poder que en realidad gozaban de una educación y de otros beneficios que les brindaba el régimen. Lo que es irrefutable, es haber persuadido a la población, haciéndolos creer que todos eran merecedores de las bondades ofrecidas, no obstante, quedaban delimitados los estratos. *Ibidem*.

narraciones de viajes, historia, estudios de divulgación científica, artes plásticas, sucesos de actualidad política y social, actividades teatrales y cinematográficas, modas, tiras cómicas, caricaturas, economía doméstica, cuentos gráficos para niños, y muchas cosas más. Los suplementos como afirma la nota editorial del diario:

Todo lo abarcan y han tenido en cuenta para hacerse interesante a todos interesar: a la mujer, al hombre, al niño. Un personal selecto de redactores y dibujantes tiene a su cuidado dicho suplemento. Profusa y artísticamente ilustrado como se halla el suplemento dominical de *El Universal*, constituye además para el caso de seleccionarse la mejor enciclopedia, ya que reúne cuanto de más diverso, original y cautivador encierra el conocimiento humano.²⁹

Lo anterior en realidad se trata de la pervivencia de elevar la vida por medio de la cultura. En este caso informativa, una idea por cierto, todavía ilustrada.

En sus páginas, aparte de colaborar destacados periodistas, también figuran los comentarios de personalidades del ámbito literario, entre ellos: Antonio Caso, Artemio del Valle Arizpe, Ramón López Velarde, Manuel Revilla, Luis González Obregón, Francisco Bulnes, Luis Cabrera, José Vasconcelos y muchos más, con el fin de tratar los asuntos de carácter político, social o histórico.³⁰

La avidez de información, comentario, debate, así como de integración de la sociedad mexicana fueron requerimientos a los que *El Universal* atendió con otros gustados anexos, entre ellos *El Universal Gráfico*, el primer vespertino en Latinoamérica, *The Mexican Post* como culminación de los servicios en inglés que

²⁹“*El Universal* y su programa” en *El Universal*, *op. cit.* p. 2. “El periodismo se convirtió en un objeto más para el mercado, la industrialización condujo al vigor competitivo”. Es decir, cada periódico quiso ser “inolvidable”, hallar el lado humano de la noticia y conseguir al precio que fuera la delantera, de ahí el afán por divulgar a los lectores que se contaba con los mejores colaboradores y el más completo contenido. Aurelio de los Reyes, “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados”, *op. cit.* pp.1797, 1798.

³⁰“Los lectores consultaban los medios periodísticos para saber qué iban a pensar los “entendidos”; se apoyaban cotidianamente en la comprensión de sus “cóleras” e “impotencias” con los juicios e impresiones de sus escritores predilectos. Noticia es un hecho interpretado filosófica, cultural o políticamente y el artículo es la pieza incandescente que, como en el siglo XIX, concentra las preocupaciones agónicas y didácticas por el porvenir y es visión última de la realidad”. Yolanda Argudín, *Historia del periodismo en México. Desde el virreinato hasta nuestros días*, México, Panorama, 1987. p. 151.

habían empezado en una sección especial en dicho diario matutino y en los semanarios *El Universal Taurino* y *El Universal Ilustrado*.

Estos ratifican una prensa coaccionada con la organización política del país, también una prensa que atendió a lo nuevo sin despreciar ningún fenómeno perteneciente a la cultura popular o a las bellas artes, sin rebajar los criterios de exigencia y calidad.³¹

Para 1923, *El Universal* disfrutaba del mejor momento de su historia debido a su gran número de anuncios, recuadros e ilustraciones; resultado de una activa política de ventas y una moderna tecnología. Los grandes progresos también se reflejaron en sus secciones y en sus revistas hebdomedarias mejor conocidas como semanales. Pese al éxito, Palavicini dejó la dirección y vendió todas las acciones del periódico al empresario mexicano Miguel Lanz Duret, para dedicarse a la vida diplomática.³² El diario sufrió pocas modificaciones, en esencia continuo siendo el mismo.

El cambio de administración significó la conservación de la estructura original y la continuidad del proyecto. Incluso, aparecieron otros suplementos dominicales impresos a color que reafirmaron el afán impetuoso y de competencia del diario, entre ellos: *Judicial*, *Toros y Deportes*, *English Page*, *Suplemento de Arte*, *Las Novelas de El Universal*, *Por las Municipalidades*, *La Página de la Mujer*, *La Semana Social*, *Automóviles*, *Magazine Para Todos*, y muchos más. Los semanarios y suplementos continuaron con el papel de divulgadores, no obstante su contenido se modificaba en tanto los nuevos intereses del director en boga y por las “demandas” de los habitantes, las cuales cambian constantemente, como explica Jorge B. Rivera:

³¹Mary Luz Vallejo Mejía, *La crítica literaria como género periodístico*, España, Eunsa, 1993. p.18.

³²La Liga de Redactores y Empleados de la Prensa del Distrito Federal, pretendió la unión y la defensa económica de los agremiados. Palavicini se negó a cumplir tales demandas; lo que significó una afrenta para con los principios democráticos que años antes había enarbolado en la Constitución, impidiendo a sus trabajadores agremiarse. Ante la falta de un acuerdo, tuvo que aceptar a la nueva agrupación del *Universal*: la Unión de Redactores, Empleados y Obreros de la Compañía Periodística Nacional y el pliego petitorio de la liga para terminar la huelga (1922). Lanz Duret, removió a Palavicini de su puesto como Presidente del Consejo de Administración, dejándole sólo la mención de fundador pero sin voz y voto. Compañía Periodística Nacional, *El Universal. Los designios del futuro. El Universal 32 años decisivos*, México, C. P. N., 1994. pp. 56, 56.

El suplemento queda desde esta perspectiva reducido al papel periférico de divulgador, que debe adecuar su tratamiento a otro tipo de reglas de juego, sospechadas a su vez de ser vehículos de superficialidad y banalización: las de la difusión masiva para públicos no especializados.³³

La tarea de mantener una empresa de tal envergadura como es un periódico, no es sencilla. Lo sabía Lanz Duret, también jurista de profesión y presidente de la Barra Mexicana de Abogados, cuyo objetivo único en el medio era atraer un mayor número de anunciantes y lectores. Esto se refleja en la cifra del tiraje diario que realizaba el periódico, entre 75,000 y 80,000 ejemplares diarios, de acuerdo con las auditorías llevadas a cabo por el jefe del Departamento de Circulación, Antonio Hidalgo.³⁴

Durante la dirección de Duret, se intensifica la reproducción y circulación de capital, su visión empresarial no pasaría por alto que la prensa cultural también era una fuente de creación de capital. Aún así, no puede negarse la importancia de sus publicaciones como medios de divulgación dentro del marco de una sociedad que iba al encuentro de sí misma en las ediciones, ya fueran, diarias, dominicales, semanales o quincenales.

2.2 Su participación en la Feria del Libro en el Palacio de Minería en 1924

Vale la pena hacer un pequeño paréntesis para referir la participación de *El Universal* en la Feria del Libro del Palacio de Minería en 1924,³⁵ con la finalidad de que el lector corrobore aún más la labor educativa que fomentó el diario al publicar *La Guía del Visitante*, las conferencias impartidas y el folleto conmemorativo del *Universal* en ese evento, donde promovió el conocimiento, facilitó el intercambio

³³Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, México, Paidós, 1995. p. 17. Al igual que Palavicini, Lanz Duret hace creer al lector que los suplementos y semanarios retratan una sociedad abierta y plural, bien se sabe, que en realidad era una estrategia de ventas y de políticas sociales. Paradójicamente *El Universal* no resulta ser tan "universal", pues abrir en sus páginas ciertos temas denota partidismos oscuros, resultado de opiniones e intereses de solo un sector de la población, aunque falsamente se indicaba que el contenido albergaba las necesidades de todos los grupos sociales, no importando su procedencia.

³⁴*El Universal. Los Designios del futuro, op. cit.* p. 17.

³⁵"La labor del stand de *El Universal*" en *El Universal Ilustrado*. pp. 37, 60. México, 20 de noviembre de 1924.

internacional de ideas y fomentó el arte en todos sus aspectos, colocó un módulo en el patio central del Palacio:

La preeminencia de este stand durante los diez días que duró este evento, supo llevar a todos aquellos a esta exposición tipográfica.³⁶

Los comisionados de dicho módulo: Pablo González Casanova y Marco Aurelio Galindo, publicaron *La Guía del Visitante*, una hoja diaria dedicada a divulgar cuestiones bibliográficas y literarias que también contribuyó a apreciar la tipografía. En ella colaboraron: Nicolás Rangel, Juan B. Iñiguez, Manuel Toussaint, entre otros. Posteriormente se empezaron a publicar las conferencias dadas durante el transcurso de la Feria, con la finalidad de dar a conocer este valioso material, prueba de un magnífico trabajo de diseño en formato y distribución tipográfica.

El folleto conmemorativo de *El Universal* en la Feria se consideró un esfuerzo más por ganarse la simpatía de los lectores. Ostentó una estupenda presentación con grabados y tricromías,³⁷ entre estos, los de Ezequiel Álvarez Tostado; cabe mencionar, que la carátula era una ilustración de Roberto Montenegro.

La activa labor de *El Universal* fue definitiva, así señala Juan Iñiguez, Subdirector de la Biblioteca Nacional:

La labor desarrollada por *El Universal*, al editar las conferencias y lecturas, y publicar diariamente la Guía del Visitante, ha sido un gran esfuerzo encaminado a difundir la cultura intelectual y a ilustrar a las masas populares con el conocimiento del libro y de las artes gráficas.³⁸

Se premió al módulo con el primer lugar por su intensa labor de divulgación educativa. El periodismo adquiriría un valor estético ligado a su carácter documental,

³⁶ *Ibidem*. p. 37, 60. Tipografía, la composición de un texto destinado a la impresión valiéndose de elementos en relieve como el grabado y la decoración. *Diccionario de la Lengua Española*, Vol. 9, *op. cit.*

³⁷ Procedimiento de impresión o de fotografía en colores basado en la superposición de tres colores fundamentales, cuyas mezclas producen diferentes tonos. *Ibidem*.

³⁸ "La labor del stand de *El Universal*" en *El Universal Ilustrado*, *op. cit.* pp. 37, 60.

actividad no vista como una necesidad, sino como una herramienta para la transformación de la sociedad, los movimientos literarios y artísticos.

2.3 El Semanario *El Universal Ilustrado* y su historia 1917-1940

La razón por la cual he abordado la labor propagandística cultural que inició el periódico *El Universal*, es para entender que su semanario *El Universal Ilustrado* continuó y extendió esa tarea. Resulta inevitable tratar la historia de la publicación, porque es el medio que resume lo que se denominó la prensa ilustrada en México por su contenido misceláneo, pero sobre todo por sus ilustraciones gráficas, entre ellas, caricaturas. Además de representar una revista de difusión cultural,³⁹ con extensa apertura al campo literario, y a los temas de interés general, al entretenimiento y a otras disciplinas como el arte.

Siendo parte de la industria cultural, reflejó la idea de que las bellas artes funcionaban como un factor educativo y progresista, adherido a la idea de un arte para todos e integrado a la vida cotidiana, lo que abrió paso al concepto de arte nacionalista y democrático a partir de 1921.⁴⁰

El semanario confirmó ser el medio idóneo para propagar la cultura, a pesar de los momentos difíciles, entiéndanse las iniciativas políticas, económicas, sociales y culturales en busca de una estabilización social y un crecimiento económico y cultural. La producción de revistas se mantuvo en nuestro país como una actividad educativa y de entretenimiento.

Fue fundado por Félix F. Palavicini y por el jefe de redacción, Carlos González Peña, quien revela:

Constituye *El Universal Ilustrado*, en lo esencial una obra
mía -exclusivamente mía-, porque yo la inspiré, yo la

³⁹El término revista se da a publicaciones que se editan semanal o mensualmente y que hacen referencia a contenidos de variada naturaleza o de una materia o área especializada, de ese modo resulta válido llamar a esta publicación revista o semanario. Fernando Cabello, *El mercado de revistas en España. Concentración informativa*, Madrid, Ariel, 1999. pp. 17,18.

⁴⁰*El Universal Ilustrado* expone imágenes y artículos referentes a la crítica del arte, exaltando la obra de escultores, fotógrafos, cineastas, pintores, arquitectos y caricaturistas que manifestaron alguna novedad.

proyecté, yo le di forma, -A principios del año pasado inicié y tuve la fortuna de que encontrara eco, la idea de lanzar una publicación hebdomadaria. Me proponía, a pesar de las dificultades económicas reinantes, que se fundara y sostuviese una revista semanal, perfectamente impresa e ilustrada y con material literario en su mayor parte inédito. No obstante los tropiezos de primer momento y realizando en totalidad tal programa, *El Universal Ilustrado* hubo de aparecer en los últimos días de mayo. Honraron sus páginas con excelentes y constantes producciones las más distinguidas personalidades en las letras patrias, entre las que citaré a los Sres. Antonio Caso, Gustavo E. Campa y Luis González Obregón.⁴¹

Aclarada la situación y otorgando méritos a quien merece, deberá señalarse que el primer número del semanario apareció el 18 de mayo de 1917. Sus propósitos fueron: ser de bajo costo para estar al alcance de todos los bolsillos, satisfacer todas las exigencias del lector, difundir la cultura y apoyar la defensa de la causa de los pueblos libres. Al igual que su predecesor, el semanario se manifestó a favor de las fuerzas aliadas durante la Primera Guerra Mundial. No obstante, desde un principio, lo fundamental fue imponerse a la opinión culta del país atrayendo al mismo tiempo la simpatía de los hogares mexicanos carentes de un semanario ameno e instructivo.

González Peña llevó a *El Universal Ilustrado* por las vertientes del periodismo literario, ya que por aquellos años el periodismo fungía como investigación de la realidad histórica en sus expresiones social, moral, ideológica y cultural, coincidencia según Mario Castro Arenas,⁴² con el método de la novela realista del siglo pasado, es decir, el instante en que el novelista se aproxima a la realidad para

⁴¹“Editoriales Breves” en *El Universal Ilustrado*. p. 2. México, 27 de septiembre de 1918. Nacido en Lagos de Moreno, Jalisco. González Peña, colaboró como director de las revistas, *México* y *Vida Moderna*, y como redactor del diario *El Mundo Ilustrado*. Fue profesor de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua Española y de la Asociación de Periodistas y Escritores. Autor de obras como: *De Noche*, *La Musa Bohemia*, *El Huerto*, *Historia de la Literatura en México*, entre otras. *Diccionario Biográfico y de Historia de México*, México, Del Magisterio, 1964. p. 446.

⁴²Mario Castro Arenas, *El periodismo y la novela contemporánea*, Venezuela, Arte, 1969. p. 122.

extraer de la vida, temas y personajes, su metodología roza, anticipándose en algunos casos a la técnica informativa, con lo que constituye la naturaleza esencial y distintiva del periodismo. Esto se aprecia en las notas sobre los acontecimientos de la política internacional, del ámbito científico, artístico, deportivo y literario, incluso de la vida cotidiana del país. En otras palabras, se procuró dar énfasis a los hechos de sabor humano o anecdótico.

La publicación salía a la venta los jueves y se anunciaba como “el semanario artístico popular”, asimismo como “el mejor presentado de México”. Físicamente medía 40 cm. de ancho x 31cm. de largo, y constaba de veinte páginas. Desafortunadamente la presencia de Carlos González Peña en la dirección de la revista no continuó, en 1918 se retiró para dar paso a nuevos proyectos. Al inicio de 1919 comenzaba una nueva etapa para la revista.

Bajo la dirección de la periodista María Luisa Ross originaria de Tulancingo, fundadora de la estación de radio de la Secretaria de Educación Pública y la Cruz Roja Mexicana, directora de la Biblioteca del Museo Nacional y delegada de las letras de México en España en la corte del rey Alfonso XIII, *El Universal Ilustrado* adquiría, según J. M. González de Mendoza, las características de una publicación dedicada al hogar:

Insertó retratos de damas y de niños; estableció secciones de recetas útiles, consejos a las mamás, lecciones de bordado; publicó artículos sobre la hora del té, los abanicos, las arrugas y su triunfal adversaria: la cirugía estética.

El registro era vasto y bonísima la intención que así encauzaba a la revista; pero ésta se volvió, en grado sumo, aburrida.⁴³

Si bien, no pueden contradecirse tales aseveraciones, cabe aclarar, que la finalidad de la directora quizá haya sido asegurar el bienestar del sector femenino dentro de la sociedad y al mismo tiempo captar su atención como ávidos lectores aunque muchas de ellas no tuvieron el acceso a los ejemplares por diversas

⁴³J. M. de González Mendoza, “Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*” en *Carlos Noriega Hope 1896-1934*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Sep, 1959. p. 33.

causas, entre ellas la falta de presupuesto y la falta de lectura, razón imperante no sólo en las mujeres, sino en todos los sectores más desprotegidos del país.

Si se revisan los ejemplares durante ese periodo podrá advertirse que Ross mantuvo una organización y cuidado en el contenido de la revista, persisten las notas literarias y las secciones proporcionaron la más útil, pintoresca y variada información. El abundante material era producto de las suscripciones que efectuó con infinidad de revistas norteamericanas y de todo el mundo.⁴⁴

Toda su parte tipográfica y artística, así de texto como de grabados será igual a la de las mejores revistas, siendo su información gráfica la más actual y bien hecha, como lo ha sido hasta ahora.⁴⁵

Un proceso donde el diseñador de revistas debía entender la esencia del periodismo y el redactor igualmente comprender la importancia del diseño, esta relación permitió que la edición expusiera en los elementos más específicos del diseño, su identidad e impacto visual. No hay que olvidar el alto índice de analfabetismo, por lo que las publicaciones ilustradas fueron la mejor forma de captar su atención.⁴⁶

A pesar de que en esta etapa hubo un impulso a temas de ámbito doméstico, el semanario no dejó de alcanzar los lineamientos emprendidos por Carlos González Peña con respecto a la difusión cultural. Pero, es sin duda, el periodo en que Carlos Noriega Hope dirige, cuando la publicación adquirió aires de renovación, tanto en sus propósitos a conseguir como en su contenido, y es que mucho de la

⁴⁴Las revistas norteamericanas que influyeron en México: *Harper's*, *Scribner's*, y *Centuria Magazine*, publicaban ensayos, cuentos y poesía. Los "color magazines": *Cosmopolitan*, *Hearst's International*, *Munsey's*, *Red Book*, *Blue Book* y el *Green Book*. Donde el "sentido práctico" americano se revela es en *World's Work*, *Review of Review* y *Literary Digest*, hechas para contener en pocas páginas cuanto pasara en el mundo. Difunden la ciencia: *Popular Mechanic* y *The Scientific American*. Las revistas sobre moda: *Vogue*, *Pictorial Review*, *The Delineador*, *Ladies* y *Vanity Fair*. Para los amantes del cine: *ScreeLand*, *Classic*, *Photoplay*, *Theatre Magazine*. Las consagradas a defender nuevas doctrinas sociales: *Geographical Magazine*, *Freeman*, *The Nation*, *The New Republic*. El semanario de mayor circulación fue *El Saturday Evening Post*. Salvador Novo, "Un esquema de las revistas americanas" en *El Universal Ilustrado*. pp. 24, 25, 45. México, 5 de junio de 1924.

⁴⁵"Editoriales Breves" en *El Universal Ilustrado*. p. 4. México, 1 de mayo de 1919.

⁴⁶Considerado el periodismo por imagen visual para transmitir mensajes y convertirse en un eficiente medio con profunda capacidad de síntesis; las palabras van acompañadas de fotografías o trazos". Alberto Dallal, *Periodismo y literatura*, México, Gernika, 1922. pp. 81, 82.

personalidad de Hope se vio reflejada en *El Universal Ilustrado* a partir del número 148, fechado el 4 de marzo de 1920, hasta 1934:

La juventud del director se reflejó en el periódico. Mudó en dinámico al semanario incoloro, hízolo escaparate de los valores patrios en las letras y demás artes, pero a la vez lo abrió de par en par hacia la cultura mundial. La transformación fue incesante. Cada dos o tres números, Hope suprimía secciones, inauguraba otras cambiaba la presentación de las subsistentes, introducía, en suma, modificaciones que renovaban en cierto modo a la revista, la rejuvenecían, le infundían vitalidad y mayor atractivo.⁴⁷

La serie de cambios y propuestas que originó, tuvo que ver con el punto de vista periodístico de Hope, es decir, sobre la idea de cómo debía ser una publicación de este tipo:

El ideal de esta revista es un ideal frívolo y moderno, donde las cosas trascendentales se ocultan bajo una agradable superficialidad. Porque es indudable que todos los periódicos tienen su fisonomía y su espíritu, exactamente como: “Los hay frívolos y aparentemente vacíos, pero que guardan, en el fondo, ideas originales y una humana percepción de la vida. Quizás este semanario, dentro de su espíritu frívolo, guarda el perfume de una idea.”⁴⁸

Tras esa careta de frivolidad se revelaban las disposiciones del periodismo moderno, la finalidad de la revista era descubrir, situar y exponer la existencia de un nuevo hecho o de un nuevo fenómeno con el propósito de que el lector, al tener referencias, interpretara el material y sacara sus propias conclusiones. De ahí que los artículos fueran anticipativos, interpretativos y provocativos. Anticipativos porque

⁴⁷Nació el 6 de noviembre de 1896, dramaturgo, escritor y periodista. Desde joven Hope se sintió atraído por el periodismo, en 1919 fue corresponsal del diario *El Universal*. En 1920 escribió sobre el cine mundial y nacional, materiales que por su ágil manera de narrar y enfoque, se le otorgó el cargo de director del *Universal Ilustrado*. Murió en 1934. J. M. González de Mendoza, “Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*,” *op. cit.* p. 34.

⁴⁸*Ibidem*.

miraban más allá del momento en que eran leídos; interpretativos porque explicaban el significado de los acontecimientos y provocativos porque ayudaban a discernir sobre las distintas cuestiones que abordaban. Una revista elaborada de ese modo, según explica Fernando Cabello,⁴⁹ genera un contenido más idóneo que el de los diarios -para leerlo con calma-, produce una actitud de mayor recepción que puede traducirse en una mayor influencia sobre los lectores.

Noriega Hope quiso mantener una revista capaz de cambiar sin traicionar su naturaleza amena, variada, siempre actual y saturada de interés, en la que siguiera conservándose el aspecto literario, de modo que ofreciera posibilidades tanto al escritor académico como al estridentista.⁵⁰ La publicación se instituyó el escenario donde se reconocían los hechos literarios del momento. En 1923 era el medio de difusión de la novela semanal, regalada como un complemento durante varios años, patrocinaba un concurso de cuentos y daba a conocer a los novelistas ignorados del país:

Ahora sabemos que en México, además de Gamboa y López Portillo, hay quien escribe novelas. Y más: hay quien las hace magníficas, verdaderas novelas, que no sólo cumplen con los cánones de la literatura, sino que revelan un espíritu artístico innegable. Me basta por ahora asegurar que en México vendrá, pronto, un gran novelista, que ha de demostrar a las generaciones que no sólo sabemos copiar las noveluchas extranjeras, sino que también hacemos arte nuestro.⁵¹

⁴⁹Fernando Cabello, *El mercado de revistas en España. Concentración informática*, op. cit. p. 19.

⁵⁰El estridentismo despertó una conciencia de cambio cultural. Nació a finales de 1921 con *La hoja Actual No. 1* redactada por Manuel Maples Arce, fue un llamado a los intelectuales mexicanos a constituir una sociedad artística para testimoniar la transformación del mundo, acudieron Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Novo y Humberto Rivas en el ámbito literario, en lo plástico, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Roberto Montenegro y Jean Charlot. Aunque el estridentismo fue breve (1922-1927), no dejó de contar con sus propios órganos de difusión, además de los tres números que salieron de *Actual*, se publicaron *Irradiador* y *Horizonte*. Cabe mencionar, que contó con el apoyo de cierto sector periodístico, principalmente del *Universal Ilustrado*, dirigido por Noriega Hope, quien a lo mejor se sintió identificado con sus lineamientos. Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Antología*, México, UNAM, 1983, pp. 5-8.

⁵¹Es probable que Hope se refiera a los jóvenes literatos que figuraron en los certámenes y ejercitaron su talento en las páginas del semanario como: Francisco Zamora, Gilberto Owen, Alejandro Gómez Maganda, Celestino Goroztiza, Leonor Llach, José Alvarado y muchos más. J. M. González de Mendoza, "Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*," op. cit. pp. 21, 36.

Sin embargo, es importante señalar que el semanario no fue exactamente una creación literaria, sino más bien cultural. Resulta lógico si se advierte que las revistas en México mantienen su naturaleza literaria sólo en cuanto al nivel de sus colaboradores pero cubren un amplio espectro de disciplinas, y campos artísticos y científicos; a diferencia de las publicaciones estrictamente literarias que habrán de significar sus objetivos, números y actividades mediante ejercicios y presencias estrictamente literarias como fueron: *La Falange* (1922-1923), *Ulises* (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931), y otras.⁵²

El Universal Ilustrado puede reconocerse como revista cultural porque desarrolla un enfoque examinador, un ejercicio crítico y una tarea creativa hacia instancias que rebasan los parámetros estrictamente literarios. Sus colaboradores dominaron el conocimiento de sus ámbitos, también resultaron hábiles para exponer literariamente sus reflexiones y descubrimientos, entre ellos: Gustavo Martínez Nolasco, Arqueles Vela, Federico Sodi, Manuel Gamio, Manuel Horta, Guillermo Medrano, Héctor Sánchez Azcona, Julio Jiménez Rueda, Daniel Cosío Villegas, Xavier Icaza, José Juan Tablada, Juan Rafael Vera de Córdova, por nombrar sólo algunos.

La revista se convirtió un punto de convivencia para la bohemia periodística, porque apoyo a escritores hispanoamericanos. Varios de sus redactores de planta fueron de origen centroamericano como: Rafael Heliodoro Valle, Francisco Zamora, Porfirio Hernández y Hernán Rosales. Muchos otros fueron copartícipes extranjeros, especialmente españoles, que se dieron a la tarea de traducir textos de revistas francesas como *L'Illustration*, *Les Annales* y *Lectures pour tous*, asimismo de las ediciones alemanas como *La Gaceta de Munich* y de revistas norteamericanas.

La meta fue que llegara información novedosa al país que despertara la curiosidad, porque Noriega Hope aspiró a que el semanario interesara a toda la población. En esta época se presentan infinidad de secciones que abordan temas

⁵²Alberto Dallal, *Periodismo y literatura*, op. cit. p. 159.

de información general como: sociedad, de interés local, mujer-hogar: decoración, gastronomía, recetas y consejos útiles, moda, humor: caricaturas y tiras cómicas; entretenimiento: concursos, encuestas, juegos, páginas musicales, deportes: football, baseball, box, toros; infantiles: cuentos, ejercicios para colorear; cuestiones agrícolas, la nota policíaca de la semana; la página internacional y nacional; espectáculos: teatro y cine; de cultura: literatura, historia, danza, divulgación científica y arte. Aunque dichas secciones cambiaban continuamente de título, su contenido seguía notificando sin perder sus lineamientos generales (instruir y entretener).

El interés por hacer de la publicación una puerta abierta a la cultura mundial, la condujo a todo cuanto constituía una novedad en las artes, ya fueran nacionales o extranjeras. La revista buscó mostrar la renovación de las expresiones artísticas y la configuración de un estilo nacional:

El nacimiento de una renovación que se origina al tratar de consolidar un arte propio como uno de los elementos fundamentales del nacionalismo. Renovar el arte mexicano era mirar lo propio a través de lo popular en el arte, un interés por el nacionalismo y también por ligarse al arte contemporáneo.⁵³

La idea del florecimiento de un arte nacional desde principios de siglo, fue un anhelo de modernidad relacionado con la apertura y libertad experimentadas en el arte europeo. Bajo esta perspectiva, el semanario ofreció artículos sobre arte popular, prehispánico y colonial; saber de la existencia de un arte propio era una de las bases del nacionalismo. A manera de noticias o crítica de arte, revelan las primicias artísticas ocurridas en el mundo, inclusive informan sobre los viajes de los artistas y los críticos mexicanos, lo que permitió conocer las numerosas

⁵³La cita proviene de la presentación que hace Rita Eder para el libro de Xavier Moyssen, *La crítica de arte en México 1896-1921*, México, UNAM, 1999. p. 7. El renacimiento artístico mexicano fue patente, pues los artistas definieron en gran medida el sentido de su función y de su obra a partir de una relación paradigmática con el Estado, al tiempo que la asociaron con un hecho histórico tan determinante como fue la Revolución. Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, México, FCE, 2005. pp. 53, 54.

posibilidades que el arte moderno ofrecía y las obras de aquellos creadores; secuelas de su inventiva o por las influencias recibidas del extranjero:

En México el momento es decisivo para el arte en todos sus armazones. Después de ir y venir como los restos de náufragos, los artistas nacionales parece que, como a modo de nacimiento, se han propuesto levantar las artes patrias al nivel que merecen. Y ahora después de pasar por el crisol de los dolores mundiales, el arte mexicano contemporáneo surge con sus Carrillo, sus Rivera, sus Cabral, sus cientos de prosélitos entre maestros y principiantes. ¿No es un renacimiento? si lo es; amplia, profundamente. Así como se descubren nuevas ruinas, así viene, en todos los órdenes artísticos, cubriendo el tronco descarnado de las viejas decadencias.⁵⁴

El semanario abrió un espacio para difundir las creaciones de los talentos consagrados y de los que estaban en espera de serlo dentro o fuera del país, y que generaron un beneficio en el arte nacional. De la misma manera que con las letras mexicanas, lo que buscaba Noriega Hope era que la publicación fomentara y divulgara el quehacer artístico nacional en todas sus vertientes, *El Universal Ilustrado* se consolidaba como una revista fresca siempre en búsqueda de novedades, hechos y figuras del momento.

Así lo muestran las acotaciones referentes a la caricatura, porque evidencian una forma innovadora de dibujar en el mundo que se refleja en México y en el resto de América Latina. Las imágenes expresan un esfuerzo continuo de creatividad y originalidad, en cuyo caso me refiero al sintetismo en la caricatura de retrato.⁵⁵ Resulta interesante ver que el semanario reservó un lugar para celebrar el trabajo de caricaturistas que destacaron en este ámbito.

Demostrar artísticamente una situación determinada, ilustrar el texto, la descripción o el argumento impulsó al *Universal Ilustrado* a estar en la vanguardia

⁵⁴Román D. Racodama, "Páginas de crítica. La novela semanal" en *El Universal Ilustrado*. p. 45. México, 25 de enero de 1923.

⁵⁵A medida que se transforma la sociedad, la caricatura va modificando sus expresiones formales no así su intención. En otras palabras, la caricatura de retrato que analizaré más adelante manifiesta una serie de innovaciones producto de la época, sin que por ello pierda lo irónico y lo satírico que la definen.

en las imágenes. La iconicidad o el signo, es el factor semiótico que en numerosas ocasiones resulta de gran apoyo, porque ayuda a interpretar el sentido de las palabras con la posibilidad de exhibir infinidad de resoluciones visuales.⁵⁶

Eso es evidente cuando surge la necesidad en Noriega Hope de renovar la identidad de la revista ante el lector y frente a sus competidoras, y para distinguir los nuevos números de los anteriores con constantes variaciones al formato y presentación visual. Por cuestiones prácticas, como una mayor facilidad de manejo, su tamaño se modificó a 22 cm. de largo X 37 cm. de ancho. La cantidad de páginas aumentó a 60, 70 u 80, dependiendo del contenido a tratarse en cada ejemplar y del espacio reservado a la publicidad, no hay que olvidar que los medios periodísticos necesitan de ingresos publicitarios para subsistir. De esta forma, los anunciantes se referían al *Universal Ilustrado*:

El buen servicio de información de esta importante revista, su material informativo y artístico y su magnífica presentación le han dado, sin duda, un lugar preferente entre las publicaciones de su género, haciendo que su circulación sea tan amplia que todo buen anunciante lo elija para el mejor resultado de su negocio.⁵⁷

Los publicistas buscaban ediciones que se dirigieran a lectores bien definidos para ofrecer sus productos. Se ha destacado el material informativo en el semanario, del mismo modo su calidad gráfica caracterizada por el uso de la tipografía; las posibilidades que ofrecía eran infinitas con respecto a la aplicación de las imágenes y los ornamentos tipográficos. La reproducción a color se consolidaba como una norma, me refiero a las tricromías. Contar con el mayor porcentaje de ilustraciones y páginas a color, significó para *El Universal Ilustrado* un triunfo en la historia del periodismo hebdomariano mexicano.

⁵⁶ Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, op. cit. p. 13.

⁵⁷ Oscar Leblanc, "¿Por qué se anuncia Ud. en *El Universal Ilustrado*?" en *El Universal Ilustrado*. pp. 14, 49. México, 10 de mayo de 1923.

El 6 de septiembre de 1928, la revista modificó su nombre a *Ilustrado*. Quizás la abreviación del título significó el ritmo de trabajo del semanario, porque más tarde se encomendó la publicación a la empresa “Redactores del Ilustrado.” Noriega Hope dejaba de figurar como director para ser uno de los cuatro redactores, los otros fueron: Cube Bonifant, Oscar Leblanc y Porfirio Hernández.

Resulta difícil entender la disminución de la figura de Carlos Noriega Hope, si se tiene en cuenta que gran parte de su vida la dedicó al semanario (1920-1934), más de catorce años transformándolo hasta convertirlo en una de las mejores publicaciones en su género a nivel nacional e internacional. Puede considerarse su alcance internacional porque se importaron ideas, inspiración y experiencia de otros mercados, y por su venta en el extranjero, principalmente en Estados Unidos. No obstante, el cambio de dirección se debió probablemente a que Noriega Hope padecía del corazón, lo que indirectamente provocó que el gerente de la empresa Miguel Lanz Duret tomara dicha determinación o quizá por el perfil que manejó Hope, una publicación en constante renovación, probablemente fue necesario la colaboración de otras personas en su puesto.

Para Noriega Hope abandonar el cargo no significó dejar de participar, al contrario siguió aportando ideas como una sección titulada: “entrevistas imaginarias”, donde dio a conocer lo mejor de los artistas. No obstante, esas fueron sus últimas aportaciones, murió el 15 de noviembre de 1934. La publicación por ese entonces se precisaba como “un semanario mexicano con espíritu”. Sin embargo, aunque el semanal en aquel periodo, como comenta J. M. González de Mendoza,⁵⁸ precisó tener “espíritu”, lejos habían quedado los atributos que se habían planteado en su comienzo. El ocaso resultaba inevitable:

Es ley natural la decrepitud y la revista no escapó a ella. Poco a poco fue bajando en calidad literaria y gráfica, inclusive en presentación. Hacia 1934 se componían números especiales sobre las miríficas realizaciones de tal o cual Gobernadorazo o Secretarísimo. La necesidad de allegar recursos

⁵⁸J. M. de Mendoza, “Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*,” *op. cit.* pp. 46, 47.

pecuniarios había obligado a incurrir en debilidades tales como la de publicar una página sobre cocina, pretexto para obtener anuncios de restaurantes.⁵⁹

A pesar de las serias dificultades, el semanario logró continuar hasta el 11 de julio de 1940. La aventura que un día comenzó Félix F. Palavicini en compañía de Carlos González Peña, y que extendiera María Luisa Ross y en especial Carlos Noriega Hope, llegaba a su fin. Hombre de ideas innovadoras, lo condujo a su etapa más fecunda. La revista que surgió en 1917, en los años veinte se tornó en su totalidad una publicación de difusión cultural en constante transformación que reflejaba los valores del periodismo moderno.

Fue considerado uno de los mejores semanarios de México, se ganó la simpatía de los lectores al declararse una publicación popular, se interesó en despertar y motivar la expectación de la población mexicana.

Fue de los más importantes representantes del periodismo gráfico, de ahí que sea valorado como un escaparate de imágenes que hoy permiten conocer, disfrutar y estudiar los trabajos de infinidad de artistas. Se consolida en nuestros días como un fiel espejo de la vida mexicana y por consiguiente una de las fuentes obligadas a examinar si se pretende estar al tanto de los sucesos o celebridades en aquellos años. Tanto Noriega Hope, así como *El Universal Ilustrado* reflejaron ser un modelo de su siglo, y de su circunstancia. Sin embargo, no puede dejar de señalarse que el semanario se condujo al oficialismo, reduciendo su función, si bien, de generar la opinión pública, intensificó el entretenimiento, de la misma manera que los diarios subsidiados en el porfiriato.

2.4 La importancia de las imágenes gráficas entre sus páginas

El Universal Ilustrado procuró ilustraciones que despertaran diversas emociones. Por esta razón abordo la importancia de sus imágenes, que hoy día revelan una

⁵⁹ *Ibidem*.p. 46, 47.

fuerte unión con el arte y la estética del siglo XX, tal es el caso de los anuncios publicitarios, las historietas y las caricaturas.

Llegados los años veinte a México, el proceso de ilustración gráfica en los medios impresos fue incesante, los sistemas de impresión como el fotograbado, el rotograbado y el huecograbado permitieron que las imágenes se consiguieran, remitieran y reprodujeran con tal velocidad, que diarios y revistas estuvieron inmersos en una continua batalla para obtener las mejores imágenes que mostraran a detalle los acontecimientos. El uso depurado del color en las representaciones propició la participación de pintores y dibujantes que definen lo que Jorge B. Rivera⁶⁰ denomina como la “estética del suplemento”, con lo cual se brindó una atmósfera y estilos artísticos característicos de la época. Según éste autor, lo plástico y lo fotográfico convierten a las publicaciones en una especie de museo donde se rastrean las producciones de talentosos artistas que conjugan una vasta colección iconográfica que registra el panorama cultural en dichos años.

Bajo esa interpretación, una gran variedad de semanarios llegaron a publicarse: *Revista de Revistas* (1910), *El Heraldo Ilustrado* (1920), *Arte Gráfico* (1921), *El Universal Gráfico* (1922), *Azulejos* (1922), *Jueves de Excelsior* (1922) y *El Universal Ilustrado*. Este último exhibe una infinidad de escenas: costumbristas, de tipos populares, de publicidad, tiras cómicas, fotografías sobre manifestaciones sociales, políticas, culturales, deportivas y escenas de la vida cotidiana, también hay caricaturas pero de retrato, que tienen que ver con los protagonistas del momento: políticos, médicos, maestros, actores, deportistas, toreros, intelectuales, etcétera.⁶¹

El semanario contó con la colaboración de: José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Ignacio Rosas, Miguel Covarrubias, Jorge González Camarena, Emilio Amero. Otros orientados en el terreno de la ilustración fueron: Carlos Sánchez, Armando Prechsler, Xavier Batista, Ángel Zamarripa, Cadena M, Roberto de la Cueva del Río,

⁶⁰Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, op. cit. pp. 166, 167.

⁶¹La caricatura política se mantuvo al margen debido a que no se dio un espacio abierto al debate político ni a la crítica, lo que se puede observar es muy superficial y más bien enfocado a los eventos sociales de los gobernantes en turno.

Rafael Martínez Jr, Gabriel Vargas, entre muchos más. No podían faltar los dibujantes, dentro de los que resaltan los caricaturistas: Santiago R. de la Vega, Clemente Islas Allende, Ernesto García Cabral “El Chango Cabral”, Miguel Covarrubias, y otros que quizás en nuestros días no gozan del reconocimiento como: Toño Salazar, Hugo Tilghman, Miguel Ángel de León, Guillermo Castillo, Matías Santoyo, por nombrar sólo algunos. Entre los dibujantes publicitarios: Carlos Nevé, Manuel Agustín López o mejor conocido como “El Cav. López”, Jorge S. Duhart, Fernando Bolaños Cacho, Antonio Gedovius, Alfonso Garduño y Alfredo Flores. La finalidad era que los artistas crearan imágenes con una gran carga informativa y de un gran valor estético que representara el hecho real o que lo aludiera.

2.5 Los anuncios publicitarios

El Universal Ilustrado fue un medio que además de simbolizar la modernidad de la época, divulga y confirma los supuestos beneficios del nuevo orden social.⁶² Prueba de esto, son los anuncios publicitarios que muestran el progreso tecnológico destinado a las necesidades y gustos de los pobladores: lámparas, estufas, planchas, cafeteras, aspiradoras, radios, cámaras fotográficas, refrigeradores, fonógrafos, automóviles, muebles y demás. Los que promovieron el lujo y refinamiento de las élites, como la moda y los artículos de uso personal, los productos cosméticos y farmacéuticos, y qué decir de los relacionados a la compra y venta de bienes raíces, y los de esparcimiento como: los restaurantes, los viajes y los espectáculos.

Las imágenes publicitarias nacionales fomentaban un optimismo renovado para contrarrestar los desastres de las contiendas bélicas como la lucha revolucionaria y la Primera Guerra Mundial, que influyeron para que la población se dispusiera a vivir con tranquilidad y beneplácito de la prosperidad que parecía

⁶²“Los problemas ideológicos, políticos y comerciales a los que se enfrenta el periodismo contemporáneo fueron resultado indudable del desarrollo de las formas de vida y organización propias de las sociedades evolucionadas y civilizadas”. Alberto Dallal, *Periodismo y literatura*, op. cit. p. 26.

arribar. No dejó de tipificarse el modo de vida de las altas esferas como ejemplos de bienestar, no obstante se hicieron partícipes a los estratos medios y los sectores populares, quienes empezaron a figurar en la llamada cultura de masas y en la sociedad de consumo, con lo que se aseguró cierta propaganda ideológica en los modernos medios de comunicación masiva.⁶³ Quizá, a partir de ese momento *El Universal Ilustrado* logra ganarse, o mejor aún, fortalecer la simpatía de sus lectores al dirigirse a las clases populares. Aquellos, que no tenían para comprar un ejemplar, mucho menos para hacerse de lujos y comodidad; se conformaban con el hecho de tomárseles en cuenta.

La publicidad se reviste de importantes connotaciones artísticas cercanas al art decó y al purismo, es decir, un geometrismo con una mayor complejidad del que destacan modalidades en cuanto a un énfasis en el volumen, formas pulidas, tintas planas, cuidadoso dibujo y la representación mimética con influencias del comic que, sin perder su esquematismo configura los lenguajes convencionales de la iconografía publicitaria.⁶⁴

Artistas, diseñadores, directores artísticos, publicistas, y los avances tecnológicos, hicieron del anuncio un espacio importante de promoción. Eso lo entendió a la perfección el gran emporio periodístico de la época: *El Universal*, en cuya publicación *El Universal Ilustrado* se observa la más clara muestra del trabajo publicitario que fue enfocado a una sociedad consumista, hambrienta de bienestar y de novedades de toda índole.

⁶³El periodismo capitalista se vincula a determinados grupos económicos, políticos, o sociales, siendo que lo que se expresa en ellos es el punto de vista o los intereses de una persona o grupo que lo sustenta, de ahí su relación con latifundistas, banqueros, industriales, comerciales, familias oligárquicas". José Antonio Martínez Vega, *El periodismo: la producción periodística en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Universidad Europea de Madrid, 2002. p. 17.

⁶⁴Las constantes compositivas en las representaciones fueron el triángulo y el círculo e incluso la tipografía y los motivos ornamentales. Fue el esquema sintético el que se refleja en los anuncios, en otras palabras, se usaron líneas gruesas, sencillez, contraste, conjunto llamativo y sin complicaciones, una sugestión gráfica simplificada en grado máximo, apto para las publicaciones diarias en donde el lector está acostumbrado a echar un simple vistazo. Vid. Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, op. cit. p. 239.

2.6 Las historietas y la caricatura

Bajo inconformidades políticas, económicas y sociales, se originó en México la industria del entretenimiento formada por las élites y los sectores populares. La prensa comercial se esmeraba en complacer al lector deseoso de entretenimiento, diversión y sensacionalismo. El humor ocupó un lugar importante, se utilizó en un sin fin de historietas que en principio se importaron y después se hicieron bajo cánones propios.⁶⁵

Las historietas o tiras cómicas,⁶⁶ se volvieron parte del *Universal Ilustrado*, con ellas se reflejó el arranque de los periódicos masivos, la evolución en las técnicas de impresión, los cambios en las formas gráficas y la influencia de los modernos medios de comunicación. Fue tal la afluencia de lo visual, que hay quienes aseguran, como es el caso de Raúl Rivadeneira Prada,⁶⁷ que el siglo XX es la era de las imágenes tanto impresas como electrónicas y que en ello hay una nueva cultura, la cultura de la imagen. Como puede observarse en la “Sección de Monitos” de este semanario, donde existe una cantidad de tiras cómicas e historietas del género épico, idílico, series románticas, cómicas, de costumbres regionales, formas de vida, historias, y más. Lo que dio paso a la historieta mexicana, en la cual ya aparecen series fijas, personajes definidos y estables que cobran popularidad.

Los editores, guionistas y dibujantes mexicanos, se enfrentaron a un público con un criterio ya establecido, también a un lenguaje maduro, líneas temáticas y formatos definidos, y a un poderoso modelo comercial de los grandes sindicatos transnacionales. Las historietas durante la segunda década del siglo se vuelven un

⁶⁵Durante los años veinte y la primera mitad de los treinta, el nuevo lenguaje proveniente de los cómics importados se arraiga y se nacionaliza. Se foguea la primera generación de moneros mexicanos, formada por dibujantes que lo practican de manera propia y profesional, entre ellos: Zendejas, Pruneda, Arthenack, Audiffred, Tilghman, Acosta, Neve, Edwards y más. Juan Manuel Aurrecochea, Armando Bartra, *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, op. cit. p. 181.

⁶⁶La historieta es el relato gráfico de una secuencia cronológica de encuadres, que expresa diversas situaciones en las que se comprometen los protagonistas. Guarda la estructura de un cuento o una novela rica en detalles, su vigencia consta de meses o años. La tira cómica es una secuencia muy limitada a la situación concreta que le da sentido. Las tiras cómicas son casi siempre humorísticas en todas sus variantes a diferencia de las historietas que son mitológicas, históricas, políticas, de ciencia ficción, realistas, románticas, etcétera. Raúl Rivadeneira Prada, *Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*, México, Trillas, 1988. pp. 249, 250.

⁶⁷*Ibidem*.

complemento indispensable de la prensa, porque representan el esfuerzo de los editorialistas por hacer más seductoras a las publicaciones. El nuevo comic mexicano, como lo llaman Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, nace y se desarrolla:

como un producto gancho para vender más periódicos, con una indudable creatividad por parte de los guionistas y dibujantes, estas manifestaciones estuvieron subordinadas a fines netamente comerciales.⁶⁸

El nuevo estado y la industria de los medios masivos de la posrevolución necesitaban legitimidad popular y clientela masiva. Fue necesario sacar del anonimato a las comunidades campesinas y a las barriadas proletarias, dígame los desarrapados urbanos y rurales, protagonistas del drama nacional, quienes fueron expuestos en historietas que hicieron alarde de una interminable historia que aún puede observarse en nuestros días.

Abordar ese género de entretenimiento, significa aludir a la caricatura, que fue también un elemento importante en la prensa comercial; de ahí, se le denominó como “periodística” o “editorial”, porque exponía gráficamente la opinión acerca de los acontecimientos de máxima actualidad. Además de relacionarse con la noticia, se le otorgaron significados informativos de opinión, entretenimiento y propaganda con efectos prácticos, con lo cual, tal vez perdió su censura mordaz; pero debe entenderse que la caricatura en los años veinte tuvo que adaptarse a las transformaciones que sufrió la prensa al convertirse en un medio de entretenimiento cuyo fin era vender el mayor número de ejemplares.⁶⁹

Si se careció de caricaturas de buena calidad (de grandes aptitudes plásticas y de sus principales características: la ironía, el humor y una profunda crítica) no puede negarse su valiosa participación en los diarios y semanarios de todo el país.

⁶⁸Juan Manuel Aurrecochea, Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934,* op. cit. p. 204.

⁶⁹70 años de la caricatura en México de El Universal, T. I. México, El Universal, 1988. pp. 16-18.

La caricatura del tipo que sea, como afirma Sergio Fernández,⁷⁰ tiene impacto igualmente en la clase culta que en el pueblo; se enfoca en causar risa, su más seguro triunfo. La caricatura, mediante el lenguaje del dibujo, se aseguró como el elemento principal de la prensa, con ella se amplió la información y se interpretó y al mismo tiempo se simplificó. Quiérase o no, el quehacer caricaturístico permitió saber de las transformaciones del Estado, de los avances y retrocesos, productos de la revuelta, así como el perfil cultural de la población.

Al igual que las historietas, las caricaturas reflejan a los sectores básicos de la nueva sociedad: campesinos, obreros y la clase media, esto se hace de forma cómica, no dejan de exhibirse sus penurias y gozos. No se abandonan los diálogos a manera de modismos campiranos e indígenas. Y aunque las caricaturas tardan en exponer los cambios de la modernidad, como la urbanización; estos son tratados con cierta agudeza, por ejemplo, la mendicidad vista como un modo de vida, la carestía de artículos de primera necesidad y la aglomeración en las vecindades; inclusive surge la crítica a la relación de México con Estados Unidos y las vicisitudes que sobrellevaba, como la penetración cultural, los braceros y sus aprietos.

Habrá de destacar del espacio de imágenes que brinda *El Universal Ilustrado*, las innovadoras caricaturas de retrato, en las que aparte de captarse la fisonomía, enfatizan actitudes psicológicas de los personajes a través de líneas al estilo del sintetismo. Miguel Covarrubias es ejemplo del manejo de esa modalidad dentro del humorismo gráfico en sus obras; también existen los trabajos de otros artistas que demuestran las mismas facultades, que han sido olvidadas, como Hugo Tilghman, Toño Salazar, Guillermo Castillo, Erasto Cortés Juárez, Miguel A. de León, Matías Santoyo y Conrado Walter Massaguer.

La caricatura de retrato como expresión visual y artística, produjo emociones y fue el medio que sirvió para transmitir e interpretar por medio de la ironía, el papel que tuvieron los personajes de la época. En resumen, la presencia de la caricatura o

⁷⁰Sergio Fernández en Manuel González Ramírez, *La caricatura política*, México, FCE, 1975, p. XIII.

los llamados “monitos” agilizan el periodismo ilustrado, lo refrescan y enriquecen como un factor insoslayable en la estética periodística, conforman un espacio vital en el lenguaje visual necesario para la lectura de los acontecimientos y de los protagonistas.

III. Caricaturas de retrato en *El Universal Ilustrado*

3.1 Definición de caricatura

En el presente capítulo abordo las características artísticas de la caricatura de retrato, los procesos creativos que se conjugaron en ella y la trayectoria artística de algunos dibujantes humorísticos que participaron de alguna u otra forma en *El Universal Ilustrado* a lo largo de la década de los años veinte, y que por su obra resultan claro ejemplo de una innovadora forma de ver y hacer caricatura con rasgos sintéticos.

Para comprender ese fenómeno y tener mayor idea de lo que implica dicha manifestación es conveniente examinar en este apartado el concepto de caricatura y deshacer un equívoco respecto al término, es decir, lo que la palabra despierta ante el oyente. Hecho que por lo regular lleva a suponer que la caricatura para serlo necesita forzosamente de la deformación para representar e ironizar al personaje. Cuestión no del todo cierta, ya que en la década de los veinte surge de la modernidad un estilo en cuanto a la manera de realizar los dibujos; el humorista daba la máxima expresión con un mínimo de líneas sin que fuera necesaria la distorsión para captar los rasgos distintivos del sujeto y su personalidad, a diferencia de lo que se hacía en la llamada “caricatura tradicional”,⁷¹ en la que era imperiosa la deformidad. Por lo que creo que la caricatura en dicho periodo evolucionó a partir de la introducción de nuevas tendencias que permitieron expresar desde otra perspectiva al personaje.

⁷¹En *La Orquesta* se compara la “caricatura tradicional” y la que se realizaba en los años veinte. Es decir, la sencillez que normaba en la producción caricatural de dichos años con el procedimiento que se llevó a cabo en aquel periódico del siglo XIX. “Aquí la caricatura aparece con una complicación de la que actualmente carece. Eran retratos en que no se pierde ningún detalle que pueda darlos a conocer y en los que, para despertar la risa se lleva hasta el límite el esfuerzo por exagerar los defectos físicos por resaltar las particularidades que dan carácter a la fisonomía humana. En consecuencia, la caricatura más bien propendía a un plano eminentemente material que espiritual, captaba este o aquel defecto fisionómico, sin darle valor al gesto, a la mirada, etc., que muchas veces cuando los traduce un hábil caricaturista, representan más elocuentemente la personalidad de aquellos que han brindado ocasión para tal manifestación artística.” Carlos Santacruz, “Los ilustrados de México hace años” en *El Universal Ilustrado*. pp. 33, 52. México, 29 de noviembre de 1928.

Etimológicamente el vocablo caricatura proviene del verbo italiano *caricare* y éste a su vez del latino *carricare* que significa cargar, exagerar o recargar. Fue un término inventado por Leonardo da Vinci para algunos dibujos cercanos a la caricatura-retrato o al retrato exagerado, que hoy entendemos por caricatura propiamente dicha. En el sentido habitual la caricatura es una representación plástica de una persona o de una idea, que se interpreta voluntariamente bajo su aspecto ridículo o grotesco. Artísticamente su fuerza reside en la preponderancia de los elementos característicos de la persona o cosa representada. Sus medios de expresión son la escultura, la pintura y, más comúnmente, el dibujo; de ahí que se considere una manifestación gráfica. Con frecuencia, se completa el dibujo con inscripciones o leyendas cortas que precisan la intención satírica del artista.

Es importante señalar que no es necesario que la idea que ha motivado el dibujo sea la de ridicularizar a una persona o una cosa para comprenderla entre las caricaturas; por ejemplo, las figuras de John Bull, El Tío Sam en Inglaterra y en los Estados Unidos, y las del presidente Krüger durante las guerras del Transval no se crearon para hacer burla de ellas; por el contrario, en las composiciones en que figuran, suelen representar un papel airoso. Tampoco es indispensable que el dibujo sea exagerado ni grotesco para que las composiciones sean caricaturas. En este género, las obras de Hogart, Daumier, Gavarny, Forain y Dana Gibson; además de reflejar un estilo muy personal, exponen el quehacer caricaturístico a través del dibujo mordaz, serio y trágico. Tal y como sucede en el trabajo de Daumier: “La calle de Transnonain”, donde se observa con gran veracidad la escena de un homicidio, sin que por ello deje a un lado la intención satírica.

Existe otro grupo de caricaturas que estriba en el trazo del dibujo sintético; la caricatura ha ido simplificándose, desde las composiciones complicadas de Gavarny, Gillray y Forain. Suprimiendo, personajes, sombras, pormenores de las figuras y logrando el parecido con los trazos estrictamente indispensables para obtener una semejanza debida a la reproducción de las líneas que precisan el

carácter. Así lo demuestran los retratos de “Sem”, Ibels, Nicholson y Capiello. En sus efigies el análisis del carácter ya está hecho, y desprovistas de lo accesorio, evidencian fácilmente en qué consisten aquéllos y el modo de acusarlos en la caricatura.

No obstante, como afirma Manuel Pérez Vila,⁷² lo más usual es que en la caricatura esté presente la intención crítica o satírica hacia algún individuo determinado, hacia tal o cual grupo social, situación, evento o la sociedad en general. En unos casos se exageran los rasgos físicos del individuo que el caricaturista ha tomado como blanco de sus dardos hasta convertir esos rasgos en algo grotesco. Otras veces la crítica va enfocada no tanto a lo físico sino a lo moral o lo psicológico, a fin de exponer las flaquezas y pasiones del hombre en general o de uno en particular.

Y aunque la caricatura degrada mediante la ironía y el sarcasmo aquello que se elija como el objeto de burla, resulta indudable que ésta no siempre es un arma acusadora, ya que también puede exhibir algún momento de simpatía o un juicio de aprobación. De esos juicios, según explica Miguel Ángel Gamonal Torres⁷³ está llena la caricatura moderna al invertirse su función primitiva. Es decir, la imagen no pierde en potencialidad; por el contrario, sirve como vehículo conductor que presenta al personaje de manera no denigrada, sino que más bien destaca su popularidad y realza su personalidad.

Así lo hizo percibir desde 1855 Charles Baudelaire,⁷⁴ con una serie de artículos que tratan sobre dos modos caricaturales de representar: “lo cómico absoluto” y “lo cómico significativo”. El primero es el modelo clásico de deformación y exageración moralizante que se encuentra en todas las culturas, primitivas o

⁷²Manuel Pérez Vila, *La caricatura política en el siglo XIX*, Venezuela, Cromotip, 1979. p. 5.

⁷³Miguel Ángel Gamonal Torres, *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, Madrid, Santa Rita, 1983. p. 9.

⁷⁴Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, España, Rogar, 1988. pp. 34-36.

modernas.⁷⁵ El segundo es el estilo propio de la caricatura moderna que posee un carácter peculiar. Se produce allí donde una muy amplia clientela es capaz de comprender, no ya las deformaciones o exageraciones del modelo, sino la negación, la crítica inmediata y sin matices, que incita la caricatura.

Hasta aquí he pretendido indicar que el concepto de caricatura va más allá de lo que uno supone, es decir, en cuanto a creer que lo básico en esta expresión gráfica pudiera ser solamente la distorsión y la crítica de la realidad, la situación o el hecho moral y político, pero sobre todo del personaje.

3.2 Delimitación del término y el lenguaje o los elementos definidores propios de la caricatura de retrato

Lo anterior es primordial porque ha permitido observar que, de sociedades masivas y de alguna manera democráticas, despunta el moderno concepto de caricatura que en ningún momento pierde su connotación como herramienta de propaganda política, y cuya esencia al participar en el terreno del arte del siglo XX marca el despegue de una nueva significación del humor que brinda juicios aprobatorios en las representaciones realistas y figurativas no deformadas por la caricatura. Asimismo, puede hablarse de la posibilidad de reconocer que sobre el dibujo humorístico ha caído la señal de la especialización, que lo ha ido dividiendo en diferentes subgéneros, según los aspectos que centralizan su atención, lo que

⁷⁵Lo anterior evoca a Leonardo da Vinci. Sus estudios sobre fisonomía, nacidos como tema cómico-popular, quizá reflejen el modelo clásico de deformación y exageración moralizante (lo cómico absoluto) que yace en todas las culturas (primitivas o modernas) del que habla Baudalaire. "Atraído por la naturaleza en cada una de sus manifestaciones, da Vinci no repudia ni siquiera sus aspectos licenciosos y extraños, las deformidades y anomalías, varia la casuística de los tipos humanos en razón de factores anatómico-fisiológicos (las alteraciones proporcionales) y de causas interiores (las pasiones), que recuerdan "los signos de los rostros" que muestran la naturaleza de los hombres, sus vicios, y sus complexiones. Género figurativo, profano, saturnal y báquico, constituye un elemento fundamental en la cultura del siglo XVI. Principal argumento de la Academia, encabezado por Giovanni Paolo Lomazzo, que hará referencia a Leonardo. Las representaciones grotescas suscitan un fuerte eco en el arte europeo, muestra de ello, sus cabezas grotescas, reproducidas por distintos artistas, entre ellos, grabadores como W. Hollar, también simbolizan el gusto por la representación trivial y agreste, que penetró en la literatura y en las artes visuales de la época renacentista. Art Book, *Leonardo*, Madrid, Electa, 1999. pp. 34, 56, 57.

admite apuntar hacia la caricatura: política, costumbrista, de retrato o incluso llamada personal.

La caricatura política refleja los acontecimientos nacionales e internacionales que se producen en el país o en el mundo y cuyos efectos alcanzan a todos; la costumbrista se refiere a la que recoge las expresiones propias de una nación, región o grupo étnico, típicos en un momento. La caricatura de retrato se aplica a la que muestra los rasgos físicos y psíquicos que denotan la personalidad de quien es representado.

Sin embargo, persiste la idea de que la palabra caricatura por la simple añadidura de su adjetivo engloba la caricatura política y las restantes manifestaciones del humor gráfico. Lo que resulta equívoco si pretende estudiarse este quehacer en sus diferentes modalidades; no puede soslayarse que esa división o especialización se derive de un fin clasificatorio. Justamente dicha división conduce a aproximarse a la caricatura de retrato, ya que en ella puede resumirse lo que un buen caricaturista debe ofrecer en su obra, así lo advierte Bernardo G Barros:

Un buen caricaturista sería aquel que se ciñe a lo personal y busca la comicidad de un individuo, las actitudes, la psicología. Debe darnos algo más que el rasgo destructor de la estética rutinaria. Debe darnos el alma. El caricaturista debe ser algo más que un payaso de la línea.⁷⁶

⁷⁶Bernardo G. Barros en Gamonal Torres Miguel Ángel, *op. cit.* p. 13. "La caricatura, capta los momentos exagerados y brutales que se escapan del individuo, no es necesario producir hilaridad. Lo que es preciso, es que alguna parte del cuerpo sea atraída; el alma se excita, y contribuye a que toda la vida afluya hacia aquel objeto. A existir un hombre de corazón de hielo, flemático e imperturbable, el bufón que rueda por los tapices y deje ver su giba, como la madre que vela junto al lecho a su hijo moribundo, son más ni menos caricaturas. El alma en este sentido funge como el principio de la vida, de la sensibilidad y de las actividades espirituales (entendidas y clasificadas en la forma que fuere), en cuanto constituye una cantidad por sí o sustancia. El reconocimiento de la realidad-alma parece dar sólido fundamento a los valores relacionados con las actividades espirituales humanas, que sin ella, parecerían quedar suspendidos de la nada, por lo que la mayor parte de las teorías filosóficas tradicionales consideran la sustancialidad del alma como una garantía de la estabilidad y permanencia de dichos valores". Quizá Barros enfoca el sentido del alma bajo estas determinaciones que constituyeron por muchos siglos el proyecto total de la "psicología del alma", según diferentes intereses (metafísico, moral y religioso) que han presidido el desarrollo de la psicología. Incola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1963, pp. 33-42.

Conforme a lo anterior, el alma simboliza lo esencial del individuo, porque es lo que lo diferencia de otro ser humano. Esta distinción es sustancial, no es un centímetro más o menos de nariz, de boca o de pómulos; es la manera de reír, hablar, mirar, es su modo de reaccionar ante cualquier acontecimiento. Los humoristas gráficos lo captan, ya sea tratando de conocer a fondo a la persona antes de hacer su caricatura, otros con el apunte rápido, instantáneo, otros tras una concienzuda labor de síntesis y eliminación. Al verdadero caricaturista no hay quien lo engañe, percibe lo que el personaje muestra e incluso lo que trata de ocultar, busca lo imperceptible, como aquel movimiento o aquel gesto que nadie mira, y lo hace visible.

Para ello, según Ernst H. Gombrich,⁷⁷ la caricatura de retrato supone la diferencia entre verosimilitud y equivalencia en función de ofrecer la interpretación visual de una fisonomía que no sea fácil de olvidar y que la víctima llevará como si de un sortilegio se tratase. Los descubrimientos artísticos como dice dicho autor:

son descubrimientos no de la forma de similitud sino de la forma de equivalencia, que nos permite ver la realidad en términos de una imagen y una imagen en términos de la realidad.⁷⁸

En otras palabras, la equivalencia se instaura en términos de comparación con la realidad, en una relación entre la imagen real y lo que el artista ha creado con sus propias manos. De ese modo, lo que hallamos como una buena verosimilitud en una caricatura o un retrato, no es precisamente la copia exacta del representado o de cualquier objeto visto.

De lo anterior se deriva un lenguaje que proviene del estudio de lo fisonómico, con el cual se reducen los rasgos humanos a tipos y trazos esenciales. La reducción de la fisonomía permite al dibujante percibir las expresiones del rostro humano, pero al mismo tiempo experimentar con ellas, transformándolas en

⁷⁷Ernst H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968. pp. 163-181.

⁷⁸*Ibidem*.

expresiones extremas e inmediatas. Con la creación de un lenguaje convencional y alegórico, la investigación fisionómica arremetió contra las formas tradicionales de representación de la figura humana. El sujeto se redujo física y psíquicamente a unos cuantos trazos esquemáticos, producto de la simplificación que revela una depurada sofisticación intelectual.⁷⁹

La caricatura personal es entonces un trabajo de síntesis visual y no de detalles, es decir, la radiografía subjetiva o el resumen del interior del personaje, donde el artista juega con el trazo y la síntesis. Elementos que para el caricaturista resultan más decisivos que la propia exageración, porque emprende un juicio de la realidad a través de líneas concisas, que si bien pueden parecer pueriles, expresan una nítida idea. Con la línea y la síntesis, al igual que con la fisionomía se conforma el lenguaje o los elementos definidores propios de la caricatura de retrato, que se verán reflejados en las diversas efigies que se presentarán en este último capítulo, las cuales a su vez acogen un nuevo modo de expresión que forzosamente ha de estar en el espíritu de la época.

3.3 Precursores del sintetismo en la caricatura mexicana

En este apartado expongo a los precursores en nuestro país que dan a saber de los rasgos pertinentes, que despojan a la caricatura de los detalles superfluos en la línea y que dan el diseño dinámico que después alcanza, porque son ellos los que de una u otra forma fungen como mediadores para dar a conocer las primicias que se generan en esta actividad a nivel mundial.

⁷⁹Dicho estudio se remonta desde el Renacimiento, hasta los siglos XVII y XVIII. Con el se buscó la expresión del alma, se facilitó una significación que se fijó a ciertos animales, es decir, el parecido de los hombres con algunas fieras, demostrando así su personalidad. Es en el siglo XIX, cuando los dibujantes inventan símbolos en sus obras, facilitando su labor de comunicación. "Signos y emblemas evocativos que entraron en cualquier combinación y que dilucidaron un dominio de lo fisionómico en relación con la capacidad del artista para exponer la figura humana. La depurada sofisticación intelectual tuvo que ver con que el artista demostrara que poco dependía la impresión del parecido de la exactitud, puesto, que unas cuantas líneas bastaban para captar una expresión característica y transformar al hombre. Un ejemplo son los primeros caricaturistas italianos Annibale y Agostino Carracci y Gianlorenzo Bernini en 1600, aunque el primero en ser reconocido es Pier Leone Ghezzi en 1700, quien apesar de emplear un procedimiento más elaborado que los otros, su obra es la que más influye en Europa en el siglo XVIII. Asimismo, destacan los trabajos de Jean Pierre Rivalz, Rowlandson y Hogart, quien con un estilo directo e inmediato demostró su capacidad para representar la psicología de sus personajes." *Ibidem*. pp. 163-181.

Entre ellos Marius de Zayas, que si bien en un primer momento (1904) mostró ser un dibujante academicista, apegado al detalle, a la minucia con marcada tendencia al folklore y al costumbrismo, en otra etapa (1906), bajo la influencia del dibujante norteamericano Dana Gibson, el art nouveau⁸⁰ y el caricaturista italiano Carlo de Fornaro, conoce las líneas de Leonetto Capiello, Georges Goursat “Sem” y de Max Beerbohm. Su estilo también se ve enriquecido durante su estancia en los Estados Unidos. Aquel influjo sería notable en el resto de sus caricaturas, así lo indica el trazo simple y seguro, pero también la búsqueda de lo jocoso sin ridiculizaciones extremas, ya que el objetivo de Zayas, según Luis Mario Schneider,⁸¹ fue el señalamiento de un rasgo personal característico que suele estar en el rostro o las extremidades alargadas, cuando no, en el vestuario o en el peinado.

Otros dibujantes fueron los colaboradores reunidos entre 1911 y 1913 en la revista *Multicolor* (surgida durante la etapa más violenta de la Revolución Mexicana), entre los que figuran: Ernesto “El Chango” García Cabral, Pérez y Soto, y Santiago R. de la Vega, quienes exteriorizaron la importancia de la línea, aceptando principios modernos que habrían de revelar otra manera de concebir a la caricatura en México. Sin duda García Cabral⁸² acaparó el interés y los aplausos con un procedimiento admirable en donde se conjugan la precisión, la intensidad, la finura de las líneas y de los planos, y de escorzos.

⁸⁰“Un movimiento artístico, la versión francesa y belga de este estallido de renovación internacional donde la línea se concibió como básica, coincidió con el liberalismo burgués ochocentista, con un impulso sin precedentes por la democratización del arte y de la cultura, cuyo principal hito histórico fue la “Exposición Internacional de París de 1900”. La situación privilegiada de la capital francesa en su papel de centro irradiador de las artes durante ese periodo de cambio contribuye a explicar el protagonismo del art nouveau parisiense, muy vinculado al que se desarrolló en Bruselas.” Jordi González Yacer, *Cómo reconocer el arte del modernismo*, España, Edunsa, 1996. pp. 5, 6.

⁸¹Luis Mario Schneider, *Marius de Zayas*, México, Eón, 1992. p.11.

⁸²Nacido en Huatusco, Veracruz, llegó a la Ciudad de México para estudiar dibujo y pintura en la Academia de San Carlos. Incursionó en los periódicos *La Tarántula* y *Multicolor* donde efectuó sátiras hacia el gobierno y el presidente de la República, Francisco I. Madero, cuestión que le valió comenzar una trayectoria académica en el extranjero (París). Ya por los veinte regresó a nuestro país, “El Chango” iba definiendo su personalidad y ampliando su arte en la gráfica. En él hubo tres aspectos diferentes, aunque ligados por el nexo común del estilo: el satírico, el costumbrista y el personalista, que lo llevaron a incursionar en *Excelsior*, *Revista de Revistas*, *El Universal*, entre otros, colaboró con caricaturas que eran el deleite de los lectores y una figura temida por los políticos, sus obras resumían aquellas técnicas procedentes de los más grandes caricaturistas, asimismo se volvía interprete del pueblo. Ernesto García Cabral Jr., *Las décadas del Chango García Cabral*. México, Edomex, 1979. pp. 12, 69, 70.

La maestría que desempeña en el terreno de la gráfica se debe a varias circunstancias: su estancia en París, haber leído gran variedad de publicaciones europeas, principalmente francesas y alemanas, donde, según Juan José Arreola⁸³ adquiere cierta influencia del pintor alemán George Grosz y del cartelista francés, Henri Toulouse-Lautrec. Las manchas de color en Cabral son un poco las de Toulouse-Lautrec y de Alfonse Mucha, pintor y dibujante checo-francés y del japonés Hiroshigue, máximo exponente de la corriente orientalista que nutrió al art nouveau de precisión y delicadeza en la línea.

El talento de García Cabral radica en que resumió todo tipo de técnicas procedentes de los más grandes caricaturistas: franceses, italianos, alemanes, ingleses, norteamericanos y japoneses, es decir, asimiló lo que estaba pasando en el mundo plásticamente, haciendo mexicano lo que era universal en ese momento. Su genialidad consistió en llevar al extremo el dibujo lineal finísimo, pero acompañado de color, porque el dibujo se concebía como seco, sin la mancha cromática; ejemplo de ello, son en 1920, los colores puros y planos que plasma en los sombreros de copa, en negros absolutos con resplandores en blancos y puros o en blancos azulencos y en azul marino.

Cabral, al igual que Marius de Zayas, tampoco expone en su táctica la supremacía de lo deforme, ya que prefiere la amplitud de los rasgos para la exteriorización, eso mismo se advierte en Pérez y Soto y Santiago R. de la Vega, para ellos el rasgo debe comprenderlo todo. En la línea encuentran la mayor suma de expresión y para conseguirla producen una eliminación, proveniente de la síntesis. Ambos demuestran lo que se denomina “charge” (esto es, “carga”, en francés y también en inglés), lograr rápidamente la imagen con unas cuantas líneas, donde apenas hay dibujo y elementos plásticos, y en la cual puede afirmarse que en la mancha o el trazo está captado el modelo; no obstante, se halla el rasgo definitivo al cual hace referencia el caricaturista francés “Sem”, es decir, un procedimiento

⁸³Juan José Arreola en García Cabral Jr. Ernesto, *Las décadas del chango García Cabral*, op. cit. p 12.

eminente, con el cual hubo de resumirse la aversión general del individuo o de la escena.

Queda claro que para los tres caricaturistas la línea era fundamental, sin embargo, aunque Pérez y Soto y de la Vega alcanzan en muchas ocasiones los mismos éxitos que Cabral, la superioridad de éste último se basa en demostrar un mayor manejo de la síntesis, es decir, un perfeccionamiento en la simplificación y amplitud del trazo. No obstante, la calidad en el trabajo de dichos artistas puede compararse con el de los más prestigiosos colaboradores gráficos en el mundo, lo que significa que en México se afirmaron los cánones del dibujo entre ellos, los alemanes, parisinos, japoneses, norteamericanos y españoles. El influjo concerniente a la simplicidad en el trazo provocó que el dibujo fuera interesante. *Multicolor* es prueba de ello, ya que sus colaboradores inician una nueva etapa en la caricatura mexicana que sirve como patrón en futuras generaciones.

3.4 Principales caricaturistas y su obra en los años veinte: Matías Santoyo, Guillermo Castillo, Hugo Tilghman, Erasto Cortés Juárez, Toño Salazar, Miguel A. de León y Conrado Walter Massaguer.

La importancia que adquiere la caricatura de retrato dentro del ámbito artístico del siglo XX puede palpase en el transcurso de los años veinte en el *Semanario El Universal Ilustrado* a través de una serie de artículos e imágenes que denotan un proceso, el de lo caricaturístico, encauzado a buscar en la síntesis la mayor suma de expresión. Es interesante hallar un grupo de artistas que adoptan estos principios, refunden algunos elementos determinados y forjan una característica, dirigida hacia la conquista ideal de la simplificación de valores visuales. Dicha publicación se vuelve el espacio necesario que da conocer el trabajo de reconocidos artistas en el terreno del dibujo, entre ellos a los caricaturistas que gozan de popularidad, pero también de los que surgen y que necesitan de un estímulo con

respecto a la difusión de su obra, principalmente de aquellos que dan rienda suelta a dicha técnica en el humorismo gráfico.

El sintetismo en el dibujo fue un fenómeno que cobró fuertes dimensiones en nuestro país e incluso en el resto de Hispanoamérica, porque reflejó una evolución en las modernas rutas de expresión. Caricaturistas que acusan una modernidad de procedimiento y de espíritu que les sitúa con las tendencias existentes en el mundo. Tal y como se ha visto en el caso de Marius de Zayas, Ernesto García Cabral, Pérez y Soto y Santiago R. de la Vega, pero no son los únicos, existe una generación de caricaturistas mexicanos y de otras partes de Latinoamérica que vuelven su vista a Europa y los Estados Unidos para innovar su labor, y a los que *El Universal Ilustrado* brinda su atención, ya que simbolizan la renovación artística que se aprecia en el medio.⁸⁴

Ahondar en el trabajo de todos los autores involucrados en el periodo sería rebasar los objetivos de la investigación debido a la abundancia de nombres, seudónimos y anónimos registrados. Cabe entonces la conveniencia de elegir a algunos artistas y analizar tan sólo las imágenes más representativas de su basta producción gráfica, porque ellas serán el hilo conductor que lleve a comprender los cambios y modalidades que se conjugaron en la caricatura de retrato de 1920 a 1929. Me refiero a la pléyade formada por los mexicanos: Matías Santoyo, Guillermo Castillo “Cas”, Hugo Tilghman y Erasto Cortés Juárez, el salvadoreño Toño Salazar, el guatemalteco Miguel A. de León “Quetzal” y el cubano Conrado Walter Massaguer. Dar a conocer sus efigies y ciertos aspectos de la vida de estos realizadores, significa reconocer su trayectoria artística, las variedades estilísticas

⁸⁴“Como en Europa, en México a fines del siglo XIX, se dan modificaciones en cuanto la manera de concebir y ver al arte. Se giró en torno a conceptos de modernidad y vanguardismo que tenían como finalidad, “la reintegración y la renovación en el arte”. El artista se olvidaba de la enseñanza académica, realizando sus obras con base en lo que veía, siendo el autor de su obra y no sólo el individuo que pone al servicio de otro su habilidad manual o intelectual. Una diferente manera de expresión plástica en la cual la temática iba más allá de modelos paradigmáticos inspirados en lo preestablecido, dígame de la perfección y del realismo”. *Vid.* El estudio introductorio de Julieta Ortiz Gaitán en Xavier Moyssen, *La crítica de arte en México 1896-1921*, *op. cit.* pp. 15-18.

que manejaron, y su papel de innovadores por sus aportes a la gráfica. En seguida el primero de estos artistas:

Matías Santoyo

Originario de Michoacán, Matías Santoyo decidió dejar la carrera de medicina para dedicarse al dibujo humorístico, donde demostró gran sensibilidad.⁸⁵ Obtuvo su formación artística de la Escuela de Bellas Artes, y sus primeros trabajos fueron publicados en la revista *Génesis*, no obstante, en sus obras se veía una técnica vacilante, quizá porque sobre su espalda pesaba la influencia del caricaturista español Bagaría, con quien advirtió la tendencia a simplificar en lo que a caricatura de retrato se refiere, ciertas líneas elementales, con una razón de ser y con un significado.⁸⁶ Otras influencias para Santoyo fueron Ernesto “El Chango” García Cabral y Miguel Covarrubias, éste último estilizó con su lápiz y su ingenio a los personajes más destacados de la época, depurando los detalles para hallar el rasgo característico y personal de los sujetos.⁸⁷

La técnica de Covarrubias basada en su agilidad mental, le permitió trazar a los personajes no sólo como tales, sino por su parecido. Se diferenció de otros caricaturistas por la manera de destacar lo positivo, es decir, lejos de exagerar los defectos físicos de los sujetos, destacó los aspectos positivos. Así lo relata Daniel Cosío Villegas cuando éste artista dibujó a una bailarina de zarzuela muy poco atractiva que estaba de moda:

Lejos de insistir en lo inferior, en la flacura por ejemplo, ha exagerado ciertos buenos aspectos de la bailarina, mejorándola y ridiculizándola.

El motivo de sus caricaturas lo eleva hasta nosotros nos hace sentir

⁸⁵En principio Santoyo se dedicó al estudio de la medicina, quizá por eso no tuve noticias de la fecha de su nacimiento, defunción y del comienzo de su carrera artística, sino hasta 1925, que alcanza renombre en el ámbito de la caricatura. *Nahui Ollín. Una mujer de los tiempos modernos*, México, INBA, 1992. p. 87.

⁸⁶Dada su técnica Bagaría representó el papel de innovador entre los caricaturistas españoles”. Santiago R. de la Vega, “La caricatura española. El arte y genio de Bagaría” en *El Heraldo Ilustrado*. p. 55. México, 8 de agosto de 1919.

⁸⁷El influjo de Covarrubias en Santoyo igualmente se verá reflejado en los demás dibujantes que he de tratar. La facilidad que demostró desde pequeño para la ilustración fue desarrollándose con los trabajos de José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada y Ernesto García Cabral. Sus primeras obras aparecen en 1920 en la revista *Policromías y Zig Zag*, años después en *El Heraldo Ilustrado* y *Falange*, donde expone un estilo propio. A partir de 1923 desfilan sus caricaturas por los periódicos y revistas más importantes de México, Estados Unidos, Cuba y América del Sur. Adriana Williams, *Covarrubias*, México, FCE, 1999. p. 33.

que todos, detalle más, detalle menos, somos iguales, al fin hombres y mujeres.⁸⁸

Aquí se confirma lo que menciono al inicio del capítulo, acerca de que la caricatura no siempre es un arma acusadora, ya que también exterioriza juicios de aprobación o simpatía, en la que el personaje no es presentado de manera denigrante, sino que destaca su popularidad y realza su personalidad.⁸⁹

Al descubrir las mayores finuras de éste y otros dibujantes, Santoyo se condujo de igual forma, extrayendo la semejanza de cada sujeto. La habilidad que demostró desde entonces hizo que la crítica especializada en nuestro país lo considerara dentro de los nuevos valores que alcanzarían el éxito. Fue durante su estancia en Estados Unidos⁹⁰ (1925-1927), que sus trabajos revelaron un estilo propio que lo consolidó como uno de los mejores talentos mexicanos, que promovió lo que debía ser la caricatura de retrato. Y es que antes de viajar a dicho país exhibió, junto con el caricaturista en cera Luis Hidalgo, en el Salón de Otoño de París, sus obras producto de varios meses de intenso trabajo.

En ambas ciudades los críticos hallaron que en sus obras había el detalle, que revelaba su fuerza interior, su sentido de la comicidad y su visión particular sobre el arte. Es decir, para él la forma de expresión en sus caricaturas se basó más que en la explotación del defecto físico, en captar la psicología del sujeto; en otras palabras, la revelación interior que podía hacer tal sonrisa, tal gesto, tal ademán o tal movimiento, así lo corrobora Santoyo:

Cuando pretendo hacer una buena caricatura, me interiorizo en el alma del personaje, de su alma, la estudió psicológicamente hablando. Esto

⁸⁸Daniel Cosío Villegas en *El Mundo*. 19 de mayo de 1923 tomado de Adriana Williams, *Covarrubias, op. cit.* p. 33.

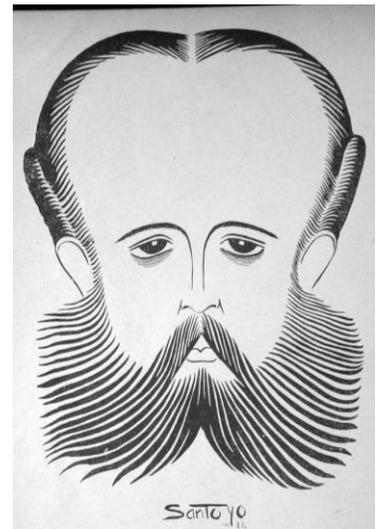
⁸⁹Miguel Ángel Gamonal Torres, *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX, op. cit.* p. 9

⁹⁰"Los Estados Unidos ofrecían un gran atractivo a los artistas, al rechazar la influencia europea por pasada de moda e inaplicable, éstos volvieron la vista al norte y hallaron una originalidad y vitalidad. Después de intensas negociaciones con los ministerios para conseguir la pensión y ver realizado el sueño de su vida, que era triunfar en Nueva York. Santoyo contactó a José Juan Tablada, quien le propuso ayudarlo a labrarse un nombre internacional. Por cada forajido mexicano borracho que aparecía en la pantalla, Tablada traía consigo un talentoso actor o músico o pintor o caricaturista cuya obra dejaría una impresión más profunda que en el celuloide. De ello se beneficiaron: José Clemente Orozco, Diego Rivera, Luis Amero, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Matías Santoyo y Luis Hidalgo". Adriana Williams, *Covarrubias, op. cit.* pp. 40,41.

no quiere decir que en ocasiones me baste un solo minuto para caricaturizarla.⁹¹

Lo anterior es evidente en las caricaturas del emperador Maximiliano de Habsburgo y la emperatriz Carlota para la obra de Franz Werfel en Nueva York, titulada: Juárez y Maximiliano.⁹² En ambos Santoyo reduce la fisonomía con líneas que parecen más detalladas, no dejan de captar el parecido y la psicología de estos personajes. Por ejemplo, con claros trazos el dibujante enfatiza a Maximiliano (fig. 1) con una gran frente, como si con ello, simbolizara las ideas y los sueños del monarca. Las ensombrecidas líneas realzan el volumen de su peinado y de su gran barba a la usanza de la época; sus oídos son expuestos como si estuvieran al tanto de las ambiciosas propuestas para su ilusorio imperio. En su rostro, se aprecia una seriedad desbordante, asimismo sus ojos reflejan melancolía e incertidumbre, como si repararan que su odisea concluiría en completa crueldad, lo que su muerte ratificó.

Caricatura de Matías Santoyo (Fig.1)
EL Universal Ilustrado 4 de noviembre de 1926.



Maximiliano de Habsburgo

⁹¹ Carlos Santacruz, "Matías Santoyo, el nuevo "chamaco" que conquista Nueva York." en *El Universal Ilustrado*. pp. 16, 66. México, 4 de noviembre de 1926.

⁹² Vale la pena comparar esta caricatura de Maximiliano con las que hizo del emperador Constantino Escalante para el periódico *La Orquesta* en el siglo XIX. Al igual que la obra de Escalante, la de Santoyo exhibe la psicología del personaje, "cuestión que resulta propiamente de los artistas cuando exhiben el genio y el carácter de los sujetos". Esther Acevedo, *Constantino Escalante, op. cit.* pp. 8, 9.

En Carlota (fig. 2) también hay un muy buen ensombrecido trazo que resalta su peinado, su corona, su pendiente, sus cejas y sus ojos. Escasas líneas con las que se ha ejecutado su aguileña nariz, su apretujada boca, su endurecido mentón, y sobre todo su cuello y su torso en escorzo, como si la emperatriz divisara el desenlace trágico que se aproximaba con la muerte de su esposo. Lo importante, es que Santoyo deja ver en el rostro de la emperatriz su mirada absorta y una profunda tristeza.



Caricatura de Matías Santoyo (Fig. 2)
EL Universal Ilustrado 4 de Noviembre de 1926.

La Emperatriz Carlota

Con el actor Chucho Ojeda (fig. 3), uno de los más importantes comediantes del telón en nuestro país, se nota mayor simplicidad, es decir, existe la necesidad de combinar las líneas con las que Santoyo reduce al personaje, proporcionando un dibujo más económico. Con juegos lineales más esquemáticos exteriorizó a Ojeda, que está de perfil como si actuara en el escenario. Sobresale su cuerpo en forma de esfera, resulta interesante ver que de ese rasgo dibujó el resto de su complexión, procurando un certero e incesante trazo. También prevalece la seria expresión y lo avejentado en el rostro del comediante, quien solía transformarlo de manera tan graciosa en sus actuaciones, pese a sus inquietudes, así como los arlequines que siempre consiguen hacer reír al público a pesar de las preocupaciones o tristezas que puedan sentir.



Chucho Ojeda
Caricatura de Matías Santoyo (Fig. 3)
EL Universal Ilustrado 28 de julio de 1927.

Estilizar y captar psicológicamente a sus personajes situó a Santoyo en la misma línea de los grandes caricaturistas modernos. Al observar sus otras creaciones, corroboro que este dibujante trascendió a un plano de absoluta simplicidad, a diferencia de lo que he visto anteriormente, eso se debió a que en Nueva York se rodeó, al igual que Covarrubias, de reconocidos caricaturistas: Ralph Barton, William Cotton, John Held Jr. y Alfred J. Frueh.⁹³ Sin duda, el influjo de dichos artistas resultó de gran valor para imponer un culto a la línea que cubrió a sus obras de belleza, de armonía y de la fuerza de la síntesis. Para ello, Santoyo, al igual que Frueh, consideró los propósitos del tecnicismo alemán, encontrando:

Que la línea exigía lo que muy bien pudiera llamarse agilidad en el procedimiento. Sin duda, la precisión necesita una rápida percepción condensada en dos o tres valores, representados por dos o tres rasgos que al agruparse, semejan esa agilidad que recogen y concentra una sensación de conjunto.⁹⁴

⁹³Fue Frueh el que marcó una nueva orientación en el arte humorístico contemporáneo al romper con los cánones tradicionales de la escuela norteamericana, y seguir lo instaurado por los caricaturistas alemanes con respecto a la síntesis en el dibujo. "Los grandes dibujantes norteamericanos. Alfred J. Frueh. El notable caricaturista" en *Zig-Zag*. p. 49. México, 2 de marzo de 1922.

⁹⁴*Ibidem*. Hablar de la caricatura alemana y de su técnica, significa referirse al origen de la caricatura moderna, en otras palabras, a la matriz de la mayor parte de los caricaturistas contemporáneos. Sin embargo, al afirmar que los alemanes fueron los iniciadores de la caricatura sintética, no quiere decirse que fueran los primeros en emplear dicha técnica. Conviene aclarar que el caricaturista alemán Guilbransson del diario *Simplicissimus*, trajo esta destreza del Oriente, influido, sin duda por el arte japonés. Júbilo, "Del humorismo mundial. Las caricaturas y los caricaturistas alemanes" en *El Universal Ilustrado*. pp. 32, 71. México, 4 de junio de 1925.

Esta noción dio una nueva fórmula en la manera de apreciar el rasgo y su distribución en el esquema, es decir, sugerir todo pero usando únicamente los rasgos elementales, provocando una ilusión óptica que demostró cómo la línea llevaba en sí gran fuerza conceptual. El caricaturista, sin duda, era el artista que estaba obligado a encontrar en la sencillez gráfica basada en dos o tres líneas la “verdad interior” del personaje, y cuando no la encontraba, su trabajo era un dibujo donde sólo aparecía la forma, entendiéndose, el aspecto exterior del sujeto.

Un ejemplo de esa manera de dibujar en Santoyo son sus caricaturas de Harold Lloyd y Harry Langdon, ambos actores cómicos estadounidenses. En Lloyd (fig. 4), el artista captó su rostro con simples líneas que señalan lo significativo de los anteojos en la caracterización del comediante, y que sugieren la presencia de unos imperceptibles ojos y una nariz apenas simulada que da pauta a esos expresivos labios, ya que no puede negarse, que son parte primordial de su fisonomía.

Caricatura de Matías Santoyo
EL Universal Ilustrado 14 de julio de 1927. (Fig. 4)

Harold Lloyd



En Harry Langdon (fig. 5), por el contrario, lo que sobresale es su sombrero que sirve para resaltar sus finísimas cejas, una de las cuales se alarga para marcar el contorno del rostro. La nariz y la boca están hechas con una breve línea, esta última exterioriza una mueca que se prolonga y sirve para lograr la percepción

ilusoria que Langdon, si bien, sonríe pícaramente, también lo hace tímidamente, quizá, por ello, vemos que cubre con la mano parte de su cara.



Harry Langdon

Caricatura de Matías Santoyo (Fig. 5)

EL Universal Ilustrado 14 de julio de 1927.

Sin duda, Charlie Chaplin (fig. 6) es la obra de Santoyo que mejor exhibe la síntesis lineal de uno de los personajes más polémicos y distintivos del cine norteamericano en los años veinte. Manifiesta una expresión simplista y absoluta, sin que para ello el caricaturista necesite excesivas líneas, más bien la combinación de algunos rasgos característicos de la personalidad del sujeto. He aquí a Chaplin que no tiene cuerpo, y que sin embargo vemos que vive con sus grandes zapatos, su bastón y su sombrero de bombin sostenidos por sus diminutas manos, asimismo con su bigotillo y abultado cabello negro que hace juego con las cejas y con los minúsculos ojos retocados con oscuros manchones que provocan lo vivaz de su mirada y de su rostro, que no tiene contorno, sin que eso importe, porque no se presenta la típica imagen de Chaplin a la que estamos acostumbrados, y del que cuesta entender su espíritu melancólico del lord venido a menos que pretendía mostrar sus encantos y buenos modales, no importando la situación que se presentara.



Charles Chaplin

Caricatura de Matías Santoyo (Fig. 6)
EL Universal Ilustrado 3 de Octubre de 1929.

Conviene comparar el grado de síntesis que logró Santoyo con su Chaplin y el que consiguió Miguel Covarrubias con el mismo personaje (fig. 7)



Charles Chaplin

Caricatura de Miguel Covarrubias (fig. 7)
El Universal Ilustrado 21 de Febrero de 1924.

Si bien, Covarrubias halló el rasgo característico y personal del sujeto mediante la eliminación de líneas que pudieran estar demás, aún así su efigie se

torna demasiado elaborada, los trazos en ningún momento dejan de figurar la morfología del personaje.

El Chaplin de Santoyo, así como sus dos imágenes anteriores, refuerza lo que señala Álvaro Delgado-Gal⁹⁵ con respecto a que ninguna obra es inmanente o automáticamente figurativa, en tanto que el asunto figurará a medida que el espectador, combinando ciertos datos o rasgos plásticos objetivamente incluidos en la obra, consiga hacerse la idea de ver algo, ese algo que decimos que la obra representa. Dicho lo anterior, pueden hallarse dos cosas. Una, que se ha conseguido ver representado, sí lo que fuere que la obra representa, dos, que se ha percibido selectivamente la obra como cosa visible. Es decir, de la criatura material que es la obra, habrá aprehendido el espectador sólo un aspecto, el aspecto que alimenta, o que da sustento a la ilusión visual. Como se ha visto, Santoyo consigue que el espectador actúe de manera participativa, ya que divisa, mediante algunos rasgos o elementos característicos, los atributos físicos y psicológicos del personaje y, por ende, de la obra. Sus líneas dibujan o configuran apasionadamente volúmenes o simplemente marcan extensiones.

Era lógico que Santoyo al trabajar en Nueva York se beneficiara con las innovaciones allí surgidas, con la esperanza de integrarse cada vez más a un ambiente artístico que día a día se transformaba en todo el mundo. En esta etapa el artista expuso infinidad de caricaturas que alcanzan un grado total de expresión y simplificación. Para corroborar esto último presento una efigie que a simple vista da la impresión de haber sido trazada por las manos de un niño, por la sencillez de las líneas; pero en realidad ese infantilismo es superior, ya que el dibujante impone una difícil técnica basada en líneas rectas. Un modelo de expresión y de diseño simplista que no necesita de líneas curvas, excepto por una que suaviza la firmeza del trazo. Dibujar como niño implicó que Santoyo adquiriera mayor simplicidad de

⁹⁵Álvaro Delgado-Gal, *La esencia del arte*, Madrid, Santillana, 1996. pp. 71, 82.

visión y una técnica más ingenua que lo aproximaba al arte verdadero, entiéndase que consiguiera una obra más humana, así lo ratifica Juan de Ega:

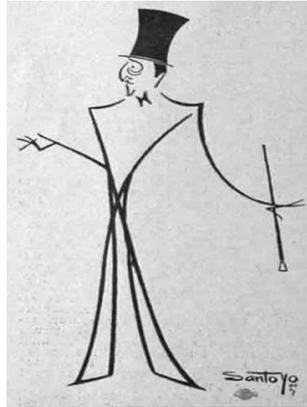
La diferencia que hay entre el dibujo que hace un niño de nueve años, sin asistencia, ni dirección del profesor, a diferencia de uno de tres o cuatro años después, cuando ya es alumno que recibe la influencia del maestro. La diferencia advertida a primera vista arrojará un saldo a favor de la técnica del dibujo hecha a los trece o catorce años; pero juzgando más profundamente, usted lamentará que el artista, al hacerse más técnico, ha perdido su visión enteramente personal o por lo menos gran parte de ella, además echará de menos esa ingenuidad de representación del mundo y de las cosas.⁹⁶

Lo anterior se refleja en su caricatura del actor de cine francés Adolfo Menjou (fig. 8), considerado uno de los hombres mejor vestidos del mundo. Mediante una expuesta síntesis basada en la silueta definida del personaje, que recuerda al esquematismo que se da con el modernismo finisecular, en el que la sencillez de diseño y el aire geométrico habla del surgimiento de la corriente art decó, de múltiples influencias, que alcanza a la estética de la modernidad en las diversas manifestaciones de las artes plásticas.⁹⁷ Así, de un juego realista de líneas y abstracción geométrica brota la silueta de Menjou de porte distinguido y atuendo elegante que incluye un sombrero, un corbatín, un bastón y un cigarrillo sostenidos por unas manos alargadas en forma de tijeras, que posan aristocráticamente, como si cobraran vida, y que remiten a las que hiciera el dibujante inglés de resabios modernistas Ernest Engert, mejor conocido como el “Aubrey Beardsley de las

⁹⁶ Juan de Ega, “Los niños que principian a dibujar” en *El Universal Ilustrado*. pp. 38, 61. México, 16 de diciembre de 1926.

⁹⁷ El art decó forma parte de las corrientes finiseculares inscritas en el auge de las artes decorativas, comprende gran versatilidad de sus productos. En el fondo, conlleva algo de contradicción al unir una nostalgia retro por estilos del pasado y un vigoroso impulso hacia el futuro y la modernidad. Los rasgos geométricos de este estilo caracterizan al concepto dinámico, sobrio y elegante que prevalecerá en la gráfica y en las artes decorativas a partir de los años veinte y treinta. En México, no sólo supo interpretar los afanes de modernidad de una sociedad en plena etapa de recomposición, sino que, además, fue capaz de insertarse, gracias a la universalidad de la geometría, dentro de un discurso sin tiempo y sin lugar, y en el cual lo más importante siempre fue el goce de las formas y el ejercicio pleno de la libertad”. Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, op. cit. pp. 216, 217, 239, 240.

tijeras”, sus piernas delineadas en forma de prolongados triángulos que entretejen un torso igualmente triangular, del cual se asoman la cabeza y el rostro.



Adolfo Menjou

Caricatura de Matías Santoyo (Fig. 8)

EL Universal Ilustrado 14 de Julio de 1927.

La simpleza lineal y el grado de expresividad que lograron sus efigies, condujo a que Santoyo exhibiera sus obras en lugares tan importantes como el Museo de Brooklin, el Art Gallery y el Cosmopolitan Club de la ciudad de Nueva York, alcanzando el triunfo sólo logrado por Covarrubias. El numeroso lote de caricaturas que presentó fue publicado también en las revistas de mayor prestigio de Estados Unidos como: *Vanity Fair*, *Dance Magazine*, *Theatre Arts Magazine*, *Theatre Arts Monthly*, *Literary Digest*, *Country Life*, y *Motion Picture*, colaborando en todas, pero sin dar la exclusividad a ninguna de ellas. Aquel lote además se mostró en los semanarios ilustrados de mayor circulación de la Ciudad de México, como fueron: *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Grecas*, *Génesis*, y muchos más.

Dichas publicaciones se disputaron el honor de sus colaboraciones, porque en sus caricaturas había de todo, es decir, los personajes notables de Norteamérica, Europa y, por supuesto de México: hombres públicos, artistas de teatro, cine, charros, periodistas, músicos, diplomáticos, estadistas famosos,

escritores, millonarios y deportistas.⁹⁸ Santoyo consolidó su sello distintivo porque era un hecho que habían quedado atrás las influencias de Covarrubias y de otros maestros. No conforme con proporcionar en sus caricaturas la impresión simplista de las líneas y de la geometría, también buscó un cambio en la técnica empleada; para ello pretendió expresar una simplicidad dinámica, es decir, dar con pocas líneas no sólo los detalles característicos que tiene cada sujeto, sino también la sensación de movimiento. Su visión integral del arte y por ende su plataforma de acción, sustentan lo que a continuación declara el dibujante:

Yo he evolucionado a la simplicidad, debido a que no creo que la caricatura deba ser un producto complicado, por lo que corresponde a la profusión de líneas. Además de este último defecto, que he abolido, persigo también otro objeto substancial: traducir el movimiento. Y creo que ambas cosas las he logrado.⁹⁹

Sus caricaturas, aunque dan la impresión de haber sido realizadas por manos inexpertas, implican lo contrario, porque en ellas captó lo dinámico de los trazos pero sobre todo la expresión y la síntesis de una modalidad artística penetrante y humana. De ese modo, Santoyo se da a la tarea de suscitar un animismo particular que constituye en definitiva su arte medular. Esto se aprecia en Babe Ruth (fig. 9), el beisbolista norteamericano que en 1923 logró el récord de cincuenta y nueve home-runs, hombre alto, desproporcionado, cargado de hombros, de abultados muslos y de pantorrillas delgadas.

⁹⁸Otros trabajos de Santoyo que se perfilaron como individualidades conocidas en el mundo son: Susana Lenglen, Gloria Swanson, Pablo Casals, Paúl Whiteman, Alfonso Reyes, Plutarco Elías Calles, Delia Magaña, Diego Rivera, Dolores del Río, Raquel Meller, entre otras. Habrá que aclarar, que algunas de estas efigies no se encontraron en *El Universal Ilustrado*, lo más seguro es que pueda encontrarse dispersas en las revistas nacionales que ya se mencionaron, buscar cada una, hubiera rebasado los límites de la investigación. Oscar Leblanc, "Los monotes de dos muchachos" en *El universal Ilustrado*. p. 40. México, 12 de diciembre de 1927.

⁹⁹Carlos Santacruz, "Matías Santoyo el nuevo chamaco que conquista Nueva York," *op. cit.* pp. 16, 66.



Babe Ruth

Caricatura de Matías Santoyo (Fig. 9)

EL Universal Ilustrado 24 de Febrero de 1927.

Santoyo lo exterioriza como si fuese la máquina más perfecta y famosa del bateo por aquellos años que, a pesar de sus marcadas incongruencias físicas, sugiere la admirable mecánica fisiológica de su cuerpo asentada en una estupenda coordinación de ojo y músculo. Ruth se transfigura al sostener el bat, girando de tal manera que en él se observa una fuerza y un ritmo en el momento que golpea la pelota, de modo que pueda percibirse el “zzzzz” del macanazo que rasga el aire.¹⁰⁰

En la efigie es notorio el respeto a la autonomía del personaje y del objeto que lo acompaña (bat), es decir, Santoyo no busca descomposición alguna, sino la esencialidad de las formas primarias. Hay un dominio de líneas rectas y curvas (formas) que se yuxtaponen entre si, y que permiten sentir la sucesión de velocidad y de movimiento corporal (idea), producto de nuestra percepción, y del artista. Asimismo, los claroscuros trazos se encargan de dar un énfasis de volumen y de

¹⁰⁰ A lo mejor Santoyo percibiera los albores del purismo, formulado por Le Corbusier y Amedée Ozefant a principios de los años veinte en París. Apreciara de ambos artistas los lineamientos de “un arte cuya belleza se halla en la austeridad y pureza de la forma, pero, sobre todo, valorará la imagen de la máquina, (la perfección mecánica) concebida como una tipología de la anatomía humana y la fisiología orgánica. Aludir al cuerpo, a sus funciones perfectas y a la estética experimental que se apoya en lo orgánico y en el estudio de los sentidos”. Elia Espinosa, “Reflexiones en torno a Le Corbusier dibujante, pintor y escultor. Iniciador del Purismo” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1990. pp. 175, 179.

extensión a las líneas en la figura humana, sin que deje de advertirse una contundente libertad de expresión.¹⁰¹

Podría analizar más obras de Matías Santoyo, pero no es el propósito. Mi intención radica en señalar que con éste artista se ha iniciado un elenco de caricaturistas que, como él, promovieron una comprensión de la caricatura moderna en sus obras. La simplificación que logra de sus tipos provoca que sus trabajos no necesiten su firma para identificarlos, puesto que su finura psicológica, esencial para el éxito de todo verdadero humorista gráfico, quedo más que demostrado en Maximiliano y Carlota, y en Chucho Ojeda. Asimismo, la maestría de su dibujo, la fuerza de su análisis y su absoluta simplicidad lineal en Harold Lloyd, Harry Langdon y Charlie Chaplin, su abstracción geométrica en Adolfo Menjou, son sin duda una muestra de expresividad. Pero es Babe Ruth quien resume todo lo anterior, debido a la fuerza de intención y a la originalidad de estilo con los que el autor consigue penetrar a nuestros ojos para producir el efecto que se busca, en cuyo caso me refiero a la impresión dinámica del individuo al ejercer cierta acción.

Si bien Santoyo tomó algunos elementos del arte del siglo XX en cuanto a lo técnico y estilístico, supo conservar la pureza del trazo y el concepto, porque es claro que mantuvo su independencia artística, esto es algo que se pueden permitir aquellos que son poseedores de un mundo propio y más que aislarse, se embelesan.

¹⁰¹Resulte descabellado comparar este trabajo con “la bailarina de flamenco” (1928) de Le Corbusier, “obra significativa de dinamismo y de síntesis que no deja el acontecimiento gráfico, debido a que enfatiza el juego de extensiones en el personaje y capta la sucesión cinética del sujeto”. En Baby Ruth quizá existan estas similitudes, ya que se manifiesta lo que Le Courbusier efectuó en la práctica artística: “la intención, la sensación y la emoción”. La intención es un fenómeno primordial para el nacimiento y despliegue de una obra. Sin la intención, en la caricatura, hubiese sido imposible que se desataran la sensación y la emoción, y las aspiraciones substanciales de traducir el movimiento. La sensación es el momento neuro-espiritual en que la reconstrucción de una totalidad, o por lo menos de una parte de la misma, se hace presente y comunica toda su vitalidad, energía y posibilidades. La emoción, plenitud expansiva que culmina el proceso tanto de creación como de expectación anterior y posterior a la creación, es un estado de clímax. Dichos aspectos fueron fundamentales para el goce estético que se aprecia en “La bailarina”, lo mismo sucede con el beisbolista, sobre todo, por la desembocadura de fuerza y movimiento de los cuales hace gala. Aunque la etapa purista terminó en 1928, no puede negarse el posible influjo en los artistas del ámbito gráfico, tal y como se ve en Santoyo. *Ibidem*. pp. 175-179.

Guillermo Castillo “Cas”

Después de habernos deleitado con las obras de Matías Santoyo y de conocer su trayectoria artística, que lo lleva a poner en alto el nombre de México al ser considerado uno de los grandes caricaturistas en el mundo, veremos otro caricaturista mexicano cuyo trabajo despliega un estilo muy particular, que también nos hará disfrutar de sus efigies. Me refiero a Guillermo Castillo “Cas”, mejor conocido como “Júbilo”, uno de los primeros colaboradores que fungieron como cronista en *El Universal Ilustrado*. Encargado de la crítica teatral, su sección se caracterizó por emplear reflexiones de tono satírico que le permitieron mantenerla siempre renovada y en el gusto del lector. Y es que para José Rodríguez Serna, compañero de trabajo y amigo, “Júbilo” siempre acostumbraba a reírse de la vida:

La vida que llora y que ríe y que es una gran maestra
que no nos enseña nada, como no sea a despreciarla.
Júbilo se ríe de ella, nuestro amigo lleva los azufres,
las centellas y las sorpresas de la ironía.¹⁰²

Sus artículos resultan de gran valor para todo aquel que pretenda saber del mundo de las tablas en los años veinte. Fue, sin embargo, su sarcástica visión de la vida que lo condujo al dibujo, faceta como caricaturista que igual merece toda consideración. Castillo llegó a la redacción de dicho semanario cuando nadie sabía quién era “Cas”. Traía consigo una caricatura del actor cómico mexicano Leopoldo “El Cuatezón” Beristáin y un artículo para ver si gustaban. Sin duda gustaron al director de la publicación, Carlos Noriega Hope, quien desde ese momento le ofreció un espacio en *El Universal Ilustrado*. Sus caricaturas fueron las que en seguida le abrieron las puertas del ámbito periodístico y mostraron sus facultades de artista:

¹⁰²José Rodríguez Serna, “La nariz de Júbilo” en *El Universal Ilustrado*. pp. 47, 59. México, 19 de abril de 1923.

Entre sus dedos sarmentosos, el detalle queda preso como un insecto palpitante. Para ver las cosas que pasan, los menudos hilos de la trama corriente, las jorobas y las pústulas, Castillo tiene millares de ojos, como algunos insectos. Luego un certero instinto de caricaturista y en efecto, lo es y notable, hace las necesarias deformaciones. Se burla del coronel desastroso, del oficinista panzudo, del revolucionario farsante, del orador de arrabal, de todos los zoológicos tipos de la fauna. Goza ante el espectáculo multicolor y poliforme.¹⁰³

La habilidad y el espíritu de observación que poseía Castillo le permitieron hacer caricaturas a gran velocidad. Más que la imitación o la deformación, su aguda contemplación le concedió aprovechar inteligentemente todo lo acumulado en su memoria, cotejándolo e individualizándolo, y de ese modo estimular la facultad inventiva en la producción de sus obras. Caricaturista de periódico, hábil e ingenioso, ofreció las impresiones que le causaron los más diversos personajes de la época.

Inmiscuido en el ambiente de los periodistas bohemios, el dibujante solía visitar el tradicional café de la ciudad de México llamado “Los Monotes”. Recordemos que en dicho lugar se reunían importantes artistas e intelectuales de la época para hacerse mutuamente partícipes de las innovaciones artísticas que estaban en boga. Una peculiaridad de la cafetería fue que sus paredes estaban decoradas con las caricaturas de José Clemente Orozco, lo cual revela que este sitio era un terreno propicio para los caricaturistas. Una especie de galería donde quizá no sólo exhibieron los trabajos de Orozco, sino también los de otros dibujantes más en ciernes como Castillo.

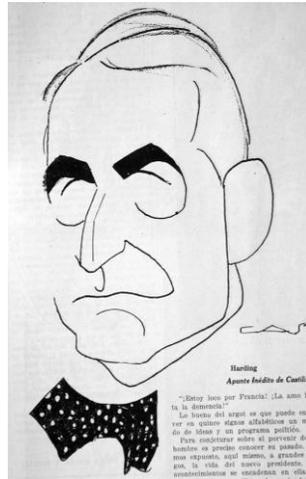
¹⁰³Faltan datos importantísimos sobre la vida de Castillo, entre ellos, su nacimiento y defunción, pero únicamente logré obtener algunas referencias muy generales sobre él en *El Universal Ilustrado*. Lo importante aquí es rescatar lo más que pueda a Castillo y destacar su obra gráfica.

Asimismo, como parte de sus paseos culturales por el barrio bohemio capitalino, estaban los teatros. Escenarios que frecuentaba para convivir con actores, cantantes, cómicos, bailarines y, sobre todo, con caricaturistas que, como él, asistían para hacer los esbozos de los famosos y de los concurrentes. Tal era el caso de Covarrubias que recién empezaba su carrera y de Ernesto “El Chango” García Cabral, quien pasaba tanto tiempo en el conocido barrio teatral, inspirándose y haciendo caricaturas que eran expuestas a diario en los periódicos capitalinos, y que eran parte de su talento basado en la simple observación o de la camaradería que tenía con los personajes.

Frecuentar los sitios donde podía estar al tanto de las primicias artísticas, convivir con otros colegas y trabajar en la redacción de *El Universal Ilustrado*, donde tuvo la oportunidad de ver un sinfín de revistas de arte procedentes de todo el mundo, significó para Castillo mantenerse actualizado en su labor. La constante retroalimentación de tendencias y técnicas procedentes de los más importantes caricaturistas, a su vez le permitió escribir interesantes notas en torno al desenvolvimiento del humorismo gráfico, pero, sobre todo realizar caricaturas que reflejan la singularidad del sintetismo, entiéndase el carácter y la fisonomía del sujeto captados en breves y precisas líneas. Dibujos en los que Castillo se manifiesta como excelente caricaturista.

Sus obras no alcanzan el nivel artístico de las composiciones de Matías Santoyo, posiblemente porque su técnica no pasó por un intenso proceso de experimentación, quien no conforme con la simplicidad de las líneas, persiguió traducir el movimiento en sus trazos, de manera que sus personajes dieran la impresión de movilidad. No obstante, la fórmula de simplificación y captación psicológica que Castillo maneja en su trabajo resulta indiscutible; lo cual no quiere decir que su obra se mantuvo estancada, si no que más bien se sometió a una perspectiva muy particular, sin que por ello descuidara lo dictado por los estilos de la época.

Prueba de ello, la caricatura del presidente estadounidense Wilson Harding (fig. 10), en la cual Castillo reproduce la semejanza del personaje. De modo que al caricaturizarlo, lo que pretende, es dar más que la exactitud de la línea, es el carácter y el espíritu del sujeto, en otras palabras, su expresión y la fuerza de su personalidad.



Wilson Harding
 Caricatura de Guillermo Castillo "Cas"
 (Fig. 10) *El Universal Ilustrado* 24 de Febrero de 1921.

Esto me lleva a considerar una posible influencia del expresionismo.¹⁰⁴ Arte que expresó, no la verdad aparente de las cosas, sino su profunda sustancia; más que copiar a la naturaleza, el artista sobreponía su propio espíritu, al hallar el sentido del objeto y no contentarse con el hecho supuesto, imaginado o anotado. Sin embargo, lo que más me hace creer en algún influjo, es lo que señala Mario de Michelli¹⁰⁵ con respecto al hombre en este arte, es decir, el hombre ya no es el individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad o a la familia, sino que es una sola cosa, la más grande y la más mísera: es hombre, esto era lo nuevo y lo inédito

¹⁰⁴Corriente pictórica que nació a principios del siglo XX (1905-1925) en Alemania. "Se opuso al impresionismo, propugnó la expresión sincera aún a costa del equilibrio formal. Aunque los impresionistas habían trazado el camino con respecto a la renovación en el arte, no por ello, los expresionistas dejaron de reprocharles que vieran la realidad desde el exterior, para el expresionista, en cambio, era algo en lo que había que meterse, algo que había que vivirse desde el interior". Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979. pp. 73, 74.

¹⁰⁵*Ibidem*.

en relación con otras épocas. Exponer al individuo en su totalidad, descubriéndolo como en realidad era, mediante la extroversión de su interior.

Lo anterior resulta significativo, porque el caricaturista denota en el rostro de Harding, su gran carácter y lo absorto de sus pensamientos dispuestos a resolver cuestiones políticas de corte internacional como la ratificación del tratado de Versalles, con el que se evitarían los conflictos bélicos mundiales; la paralización industrial provocada por el alza del dólar; la difusión de propaganda bolchevique y muchos más. Fue el asunto interno de los armamentos navales el que acaparó su atención debido a que con la adquisición de una marina de guerra y una mercantil se aseguraba el porvenir de Norteamérica. Como hemos visto, el esbozo refleja lo sagaz de este hombre.

Atento a lo que debían transmitir sus caricaturas, Castillo se percató de que el lector se interesaba por conocer el lado más íntimo de los personajes del momento. Sin duda, sus entrevistas a los famosos fueron de gran ayuda, porque captó sus diversas facetas ideológicas y psicológicas en forma de experiencia directa, confirmándose aquí lo que dice Ernesto García Cabral con respecto a caricaturizar a todo el mundo, ya que pueden encontrarse individuos fáciles de captar al primer vistazo y con unas cuantas líneas, pero hay otros que ocultan su verdadera personalidad, renunciando a ellos, por lo menos hasta que se pueda sorprenderlos en un gesto clave, en una mueca reveladora, entonces el trazo se vuelve cómodo y rápido. Así pudiera ser que un sujeto fácil para un caricaturista sea para otro difícil.¹⁰⁶

Lo citado ratifica, por qué el artista nunca descuidó en sus obras el aspecto psicológico de los caricaturizados. Esto se ve en el dibujo de la actriz argentina Camila Quiroga (fig. 11), quien aparece de perfil. Aunque aquí Castillo no es el gran buscador de formas, ya que se observan trazos no tan simplificados que dan la impresión de que la efigie es demasiado elaborada, aún así la síntesis es innegable.

¹⁰⁶Ernesto Jr. García Cabral, *Las décadas del chango García Cabral*, op. cit. p. 68.

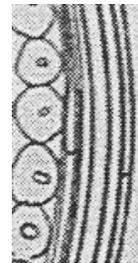
Exterioriza a Quiroga con una elegante túnica de la cual sobresalen líneas paralelas y círculos, adornos que recuerdan los caracteres lineales primarios que provienen quizá del método de dibujo del pintor mexicano Adolfo Best Maugard, basado en motivos ornamentales (grecas y círculos) que se perciben en las obras de arte indígena; igualmente de los elementos europeos y de los chinos sin que los primeros pierdan su carácter y su fuerza. Elementos con los que estableció un sistema de dibujo totalmente nuevo que permitiera comprender y desarrollar las artes decorativas. Asimismo creó un sistema propio de expresión plástica, más decorativa que realista, que lograrse gustar en México por su dinamismo y colorido, y sobre todo, por estar más cerca de nuestra emotividad que el art nouveau importado de Europa, allá por comienzos del siglo XX.¹⁰⁷



Camila Quiroga

Caricatura de Guillermo Castillo "Cas" (Fig. 11)

El Universal Ilustrado 2 de Febrero de 1922.



Motivos Decorativos de piezas prehispánicas, en las que se inspiró el sistema de dibujo de Best Maugard (1923).

¹⁰⁷Es probable, que no se halle alguna influencia con el método de Best, ya que la efigie está fechada en 1922, siendo que aquel se publicó en 1923, sin embargo, conviene señalar, que desde 1918 dicho método se aplicó en la Escuela Industrial Corregidora de Querétaro, y entre 1921 y 1924, con el apoyo de José Vasconcelos, se enseñó en las escuelas primarias e industriales de toda la República, por lo que puedo suponer que si hay una relación entre ambas técnicas. En su concepción, en su estructura y en sus metas, contribuyó desde el campo del arte a fincar el discurso nacionalista revolucionario durante el obregonismo. En el nivel metodológico combinó elementos derivados de la estratigrafía boasiana, además de tener una íntima relación con el sistema de interacción clasificatoria que entonces estaba de moda dentro de la lingüística. De igual forma compartió con la vanguardia europea su definición del primitivismo y su lucha por el esencialismo plástico, lingüístico e iconológico. Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, op. cit. p. 54, 107.

Resaltan los adornos del atuendo, con los cuales Castillo da a su obra un toque innovador al emplear ese lenguaje pictográfico, tal vez, también aluda el agrado que la artista sentía por México y su cultura, tras su visita en 1922. Sobresalen de la actriz sus largos brazos y su abultado cuello, del que despunta su barbilla y delgados labios. Su ondulado y corto cabello insinúa a las mujeres de la élite que habían dejado de usar el cabello largo para optar por los estilos frescos que la moda dictaba.

Sin embargo, es el sentido psicológico en la imagen el que da la mayor expresión al personaje, con este elemento el artista nutre el nivel expresivo desde la más elemental hasta la más grave y compleja postura o actitud, permitiendo percibir el temperamento de Quiroga, cuya pose corporal y sobre todo su impávido ceño reflejan la meditación que solía efectuar para dominar su nerviosismo antes de pisar el escenario, aplicando aquello de que para convencer se tiene que estar convencido. Eso lo explica la actriz en la entrevista a “Júbilo” el periodista,¹⁰⁸ pero es como caricaturista, quien lo revela con su efigie.

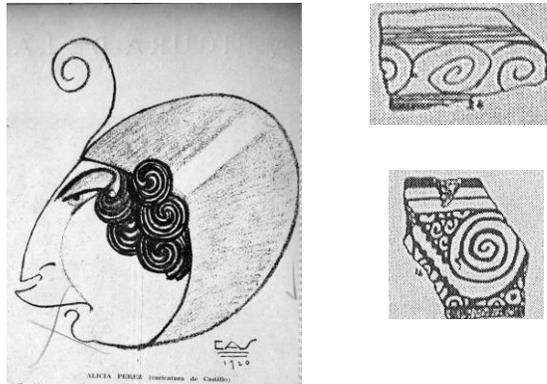
En otras de sus caricaturas Castillo tiende a geometrizar, en ello percibo una similitud con Matías Santoyo, este último lo efectúa al trazar las siluetas, a diferencia de Castillo que lo sugiere en el rostro y en algunas partes del cuerpo de sus personajes; quizá las formas reales no las imagine abiertamente como triángulos, cuadrados y círculos, pero su afán de simplificar y desnudar la realidad resulta evidente. Sin duda, su gusto por lo geométrico lo adquirió del art déco, dado que este caracterizó el concepto dinámico, sobrio y elegante que prevaleció en las artes decorativas y en la gráfica de los años veinte y treinta en nuestro país.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Júbilo, “Nuestras encuestas. Las sensaciones de los artistas.” en *El Universal Ilustrado*. pp. 40, 41. México, 2 de febrero de 1922.

¹⁰⁹ Ya se habló de esta corriente cuando abordé a Matías Santoyo, sería reiterativo hablar de ella, ya que será una constante en los caricaturistas que estudiaré más adelante. A juzgar por Julieta Ortiz Gaitán son los anuncios publicitarios los que exhiben la esquematización en los rostros de los sujetos y en la decoración lineal, entonces por qué no decir que esto mismo se efectúa en el ámbito de la caricatura como hasta aquí, hemos visto. Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, op. cit. p 186.

Muestra de ello, las caricaturas de Alicia Pérez, Napoleón Bonaparte y “El Chato Rugama”.

El boceto de la actriz mexicana Alicia Pérez (fig. 12) se basa en un gran óvalo dividido en dos segmentos, uno para suponer su sombrero, del que brota el cabello a manera de espirales,¹¹⁰ sobresale una más alargada que adorna el gorro.



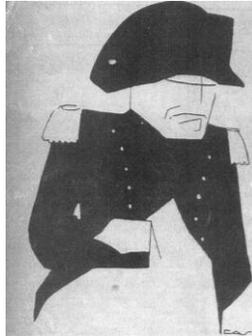
Alicia Pérez
Caricatura de Guillermo Castillo “Cas”
(Fig. 12) *El Universal Ilustrado* 23 de
Septiembre de 1920.

El otro lado del círculo conforma su rostro, Castillo aprovecha el trazo para definir la nariz y la protuberante boca, ambas simulan pequeñas formas triangulares. La barbilla, por el contrario, es una ondulada línea al igual que la ceja que da continuidad a una pupila que cobra vivacidad por la curvatura del párpado que se prolonga y aparenta la rolliza mejilla de Alicia Pérez, una de las protagonistas más aplaudidas por su actuación en la obra mexicana de tintes políticos “Agua Va”, en el teatro Colón en 1920.

Por su parte, la caricatura de Napoleón Bonaparte (fig.13), el célebre soberano francés que suele tenerse en mente por aquellas afamadas pinturas de escenas históricas o por la infinidad de retratos que dejan ver al hombre, al

¹¹⁰Al igual que las líneas paralelas y los círculos en la vestimenta de Camila Quiroga, aquí las espirales evocan, como ya se dijo, los elementos lineales de la ornamentación en la cerámica prehispánica, empleados en el método de Best Maugard y nuestro art decó. En Castillo es evidente el gusto por la decoración lineal en la vestimenta de sus personajes o bien, para destacar algún rasgo físico.

emperador, al héroe de las mil batallas. Sin embargo, resulta significativo observar la obra de Castillo, la cual, desentraña al personaje mediante el manejo virtuoso de la síntesis del dibujo, extrae igualmente el sentido psicológico. A diferencia de la efigie anterior, la del monarca denota un grado superior de abstracción, porque se basa en líneas rectas a excepción de dos o tres curvas que realzan algunos detalles.



Napoleón Bonaparte

Caricatura de Guillermo Castillo "Cas" (Fig 13)

El Universal Ilustrado 28 de Octubre de 1920.

Bonaparte aparece en su típica pose, con un brazo atrás de la espalda y el otro por enfrente flexionado, cubriendo su mano dentro de la levita del uniforme. Su vestimenta afirma las proezas militares, es en ésta donde se hallan algunas líneas curvas en las hombreras y el gorro. Resalta el manejo de lo geométrico en el pedazo de tela hilvanado en la manga en forma de pentágono y el triangulo que simula el puño de la chaqueta, y de lo que aparenta ser la mano oculta del monarca. Es su fisonomía la que mayor refleja una figura geométrica, me refiero a un cuadrado, que no es del todo proporcional, porque los trazos que lo conforman tal parece que rompen con su exactitud en una de las mejillas y en el cuello; los trazos se topan al final para formar una línea horizontal, que equivale al mentón. El extracto del personaje es indiscutible; no obstante, puede verse, que Castillo capta en exiguas líneas la expresión contemplativa, desafiante y altiva de Napoleón Bonaparte; sin duda, su aire legendario de conquistador.

Por su parte, el esbozo del actor cómico mexicano “El Chato Rugama” (fig.14), aunque gira en el rubro del diseño geométrico no alcanza el nivel de abstracción que las anteriores imágenes, es decir, la cara del comediante no se visualiza a partir de una figura geométrica. Sin embargo, el conjunto de su fisonomía se logra a partir de rectilíneos trazos que igualmente se invierten en verticales, horizontales o paralelas, según la configuración del rostro. Castillo manifiesta lo esquemático de las líneas, en ellas también refleja la manera de ser del “Chato Rugama” fuera de los teatros, ya que como se observa, su gesto denota nostalgia y amargura.



El “Chato Rugama”

Caricatura de Guillermo Castillo “Cas”

El Universal Ilustrado 30 de Septiembre de 1920 (fig. 14)

Su rostro, a diferencia de lo que aparentaba en el escenario, no era alegre, más bien triste y huraño. Esto lo corroboran sus palabras, al recordar los momentos no gratos en su vida personal y como artista, y señalar que en México a los artistas no se les reconoce su trabajo, lo infortunado que ha sido en sus amoríos y el fallecimiento de dos de sus hijos. Motivos suficientes para creer en algún momento que los artistas podían ser un reflejo del hombre; no obstante, descubrió que eso era ilusorio, porque el verdadero artista era aquel que no prolonga su propia vida y su propio carácter en el personaje, de ahí que en el tablado hiciera reír al público con sus gestos y sus más triviales palabras a pesar de albergar una perenne melancolía, así como el payaso legendario, el payaso inmortal de la “tragedia de

Pierrot”, que teniendo un alma de poeta y un corazón dolorido, vagaba por pueblos, haciendo reír locamente a sencillos y plácidos burgueses.¹¹¹

Con la caricatura del escritor mexicano Arqueles Vela (fig. 15) concluyo la exposición de algunas obras de Castillo. Como las anteriores efigies, ésta va sobre el diseño, sin embargo, lo geométrico de las formas es menos visible, acaso en unos cuantos detalles en el atuendo del literato; por ejemplo, la camisa en forma de triángulo acompañada de una corbata realizada con dos líneas que se entrecruzan, simulando un rombo; los triangulares remates del chaleco, del mismo modo los zapatos y los picos del sombrero, sobresalen también los rectángulos en claroscuro que sirven de fondo al escritor.



Caricatura de Guillermo Castillo “Cas”
El Universal Ilustrado 5 de Abril de 1923 (Fig. 15)

Arqueles Vela

La obra sugiere más bien la expresión del personaje, sin duda los anteriores dibujos no carecen de ese primordial sentido, pero en ellas observo un mayor trabajo de síntesis lineal, aunque dicha característica no la descarto en este caso. Pese a que lo corpóreo del sujeto se consigue con hábiles trazos, no deja de verse un tanto recargada la silueta debido a la oscura vestimenta. Dicha tonalidad provoca el efecto óptico de engrosar la figura del sujeto; no obstante, resulta magnífica la manera en que el dibujante juega con la composición claroscuro.

¹¹¹Alberto Grises, “El Chato Rugama tal como es”. en *El Universal Ilustrado*. pp. 9, 34. México, 30 de septiembre de 1920.

Ese estilo de trabajar la imagen se originó, según Julieta Ortiz Gaitán,¹¹² durante las dos guerras mundiales (1920-1939), tras la necesidad de volver a un orden establecido que ahuyentara de algún modo, las amenazas presentes en el ambiente con tendencias plásticas como el purismo, la pintura metafísica y el novecento; movimientos que retomaron la representación mimética a través del claro oscuro y la perspectiva renacentista en un retorno al orden clásico y a la forma pulida, trabajada con los valores táctiles y volumétricos. Un cambio estilístico que iba del geometrismo esquematizado con rasgos naturalistas a un énfasis en el volumen por medio de claroscuros suaves y esfumados. Un concepto que mantiene analogía con nuestra caricatura, ya que ésta exhibe la alternancia del dibujo lineal con el volumétrico que crea esa nitidez y refinamiento en la representación del personaje.

La luminosidad en la cara de Arqueles Vela proviene del marco cuadrangular que se encuentra detrás, emana un juego de contrastes que acentúa lo oscuro de sus cejas, de su bigote y de su atuendo, también resalta la blancura de la camisa, y de la mano; expone a su vez lo enorme de sus extremidades y lo larguirucho y desgarrado de su cuerpo. De manera graciosa, Castillo advierte de la timidez del personaje, algo paradójico si uno piensa en el literato como el apóstol estridentista,¹¹³ demolidor de academias y caballero andante de la pluma. Lo medroso de su persona fue lo que hizo diferenciarle de sus demás colegas, ello se corrobora en su arribo por primera vez a las instalaciones del *Universal Ilustrado*, según relata Carlos Noriega Hope:¹¹⁴ acababa de publicar un libro titulado: *El Sendero Gris y otros poemas*, publicación que puso en mis manos tembloroso y febril, con la intención de que se publicará la nota de su obra, fue tal su insistencia,

¹¹²Formalmente, la pintura se expresó por medio de una técnica elaborada y pulida que reproduce los objetos, en ocasiones, con una fidelidad hiperrealista. Cualidad, que les imprime a las formas una nitidez desconcertante en ambientes oníricos e irreales, es parte del juego de contrastes y del trastocar contextos propios de los surrealistas, y es compartida en cuanto a representación formal por otras corrientes de la época, como es el caso de la pintura metafísica y el purismo". Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, op. cit. p. 22.

¹¹³Del estridentismo mexicano, ya he hablado en el segundo capítulo, Vid. nota núm. 50, página 47.

¹¹⁴Carlos Noriega Hope, "Notas del director." en *El Universal Ilustrado*. p. 11. México, 5 de abril de 1923.

que vino a lo largo de tres meses para informarse si la nota saldría, nunca salió pero nos acostumbramos a su presencia, así fue cómo en una tarde con la misma timidez de siempre se hizo cargo de la redacción del semanario. Al leer sus escritos diríase que estamos frente a un titán valeroso, dispuesto a deshacer agravios y despanzurrar malandrines, más, al verlo, tenemos que sonreír convencidos de que nunca mataría, por todo el oro del mundo, un mosquito.

La caricatura se constituye como deponente visual de lo narrado por Noriega Hope, al refrendar el lado humano de Arqueles Vela, héroe de las letras y al mismo tiempo de la timidez y la sensibilidad.

El mérito de las obras de Castillo gravita en que la sola percepción visual de sus caricaturas hace sentir a través de sus trazos la burla fina e intencionada, sin necesidad de deformaciones excesivas; no obstante, lo fundamental se halla en que supo captar la cuestión psicológica de los personajes, revelando aspectos de su carácter; derivación de un arte estrictamente moderno que al parecer emana en primera instancia del expresionismo. Procedimiento en el que las inmediaciones soterradas de emociones e impulsos fueron traducidas magníficamente a la plástica y al pensamiento, con lo cual, adquirió la fuerza y la originalidad de su intención.

Este esplendor también proviene del art decó, que le permitió asomarse a la abstracción geométrica, y a proyectar las insinuaciones de formas naturales, es decir, formas reales y concretas que van de la mano con una síntesis lineal y con énfasis en el volumen provocado por claroscuros. Su trabajo, aunque expone el geometrismo esquematizado con rasgos naturalistas propio de los años veinte, no exhibe nuevas transformaciones en cuanto a otros estilos a experimentar, acaso pudiera ser porque su obra no llegó a publicarse en otros medios ni a exhibirse en exposiciones, cuestión que quizá lo mantuvo alejado de la búsqueda de primicias o tal vez, porque después le confirió prioridad a su labor como articulista dentro del semanario, pasó a segundo término su actividad como caricaturista. No obstante, y esto hay que enfatizarlo, fueron sus intereses como autodidacta y sus natos dotes

de dibujante los que le llevan a comprender y a trabajar de manera muy personal la caricatura de retrato, prueba de ello, su prolífica serie de imágenes en *El Universal Ilustrado*.

Hugo Thilgman

La trayectoria de Guillermo Castillo ha dejado un grato recuerdo del ambiente periodístico que se identificó por ese toque bohemio lleno de intelectualidad y de arte. Toca el turno de presentar a Hugo Tilghman cuyo nombre quizá para el lector resulte el de un dibujante desconocido que solía firmar historietas cómicas y “caricaturas extrañas”.¹¹⁵ Pero en realidad me refiero a un dedicado artista con una importante trayectoria dentro de la gráfica periodística nacional.

En su vasta labor descubro a un dibujante, ilustrador y, sobre todo, caricaturista. Su disposición para el dibujo le permitió realizar ilustraciones en portadas de revistas, anuncios publicitarios e historietas, entre ellas se destaca a “Mamerto y sus conocencias” (1927) por los excelentes dibujos a su cargo y los textos de Jesús Acosta. Los esbozos y diálogos se caracterizaron por tener mucha gracia, espontaneidad y al mismo tiempo gran sencillez. Fue por su trabajo en dicha historieta que ha sido considerado por Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra¹¹⁶ dentro la primera generación de moneros mexicanos que aparecieron durante la década de los años veinte y la primera mitad de los treinta.

He mencionado de manera general el éxito que alcanzó como historietista cómico, porque es posible que sea el único ámbito en que se reconozcan sus habilidades como artista gráfico, algo erróneo, ya que también volcó su maestría en el terreno de la caricatura. Sus trabajos dan el más alto exponente de su labor, porque advierten cómo su lápiz acaricia y modela a los personajes con trazos

¹¹⁵Como en los anteriores casos, no halle datos que enriquezcan la semblanza de este personaje, si bien, es mexicano nació en 1909, no se sabe exactamente el lugar de su nacimiento, ni la fecha de su fallecimiento. Aún así, intentare dar a conocer algunos aspectos personales y de su obra como caricaturista durante los años veinte, periodo importantísimo dentro de su trayectoria artística.

¹¹⁶Otros colegas que habrían de destacar: Zendejas, Pruneda, Arthenack, Audiffred, Acosta, Nevé, Edwards, entre otros. Juan Manuel Aurrecochea, Armando Bartra, “El nacimiento de la historieta mexicana moderna” en *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México en 1874-193*, op. cit. p. 181.

sueltos que proveen una nítida expresión. Su destreza en el dibujo comenzó a manifestarla desde muy joven, así lo relata “El Caballero de Hogaño”:

Andábamos por los doce años cuando nos conocimos, colegas de preparatoria. Teníamos todas las clases y el dibujo se dividía en constructivo y ornamental. Clasificación muerta hoy, en que este arte ni adorna y si construye. Ya nos apuntaban las aficiones. El dibujaba el mejor y era el peor en gramática, mientras el maestro Revilla elogiaba mis lecturas en voz alta de Don Quijote y don Fidencio Nava se desvanecía al contemplar mis naturalezas muertas. Luego tuvimos otro profesor de dibujo: Luis G. Serrano. Fue ya en segundo año. Por entonces el método que llaman Best no se conocía y a cada alumno, en lugar de hacerlo niño azteca o primitivo, se le hacia clásico y después romántico y más tarde lo que quisiera ser. Se enseñaba a dominar todos los modos de expresión. Por 1918 expuso nuestro caro maestro Serrano sus dibujos impresionistas y al año siguiente, en Bellas Artes, un admirable retrato. ¡Oh, tardes en su estudio, en una tarde bohemia, en que Raziel Cabildo nos declaraba a Díaz Mirón...¡ Hugo Tilghman estaba siempre presente, siempre atento a las mudas lecciones de la hábil mano, dócil a toda indicación, fecundo en el imaginar y haciéndose cada vez más dueño de una maestría muy suya.¹¹⁷

De acuerdo con lo anterior es factible que la afición de Tilghman por el dibujo al principio se colmara de expresiones artísticas decimonónicas. Aquellas corrientes pictóricas finiseculares que señalaban un alejamiento hacia los viejos moldes académicos¹¹⁸ basadas sobre una visión directa de la vida y que para expresarla en su asombrosa multiplicidad recurrieron a un relativo simplismo. Me refiero al Impresionismo, Sintetismo y Art-nouveau, tendencias tentativas de rompimiento con las formas tradicionales del arte que dieron pauta a lo que sería la renovación del arte moderno en el siglo XX.

¹¹⁷El Caballero de Hogaño, “El caricaturista Hugo Tilghman”. en *El Universal Ilustrado*. p. 45. México, 6 de noviembre de 1924.

¹¹⁸“Cuando los alumnos de San Carlos se revelaron en 1911, contra la Academia, realmente no se manifestaron contra ella, sino contra el academismo que orientaba la enseñanza y que trascendía en la producción que hacían los pintores, como consecuencia del extranjerismo que imperaba en el arte a principios del siglo. Academismo es un término para designar un arte demasiado elaborado conforme a los métodos clásicos, dentro o fuera de las academias. No obstante, que en este arte podía hallarse un magnífico dibujo, la aplicación de las leyes de composición y hasta un buen oficio, carecía de lo principal: la falta de expresividad por parte del artista, así llevo a considerársele en la época moderna”. Víctor M. Reyes, “La enseñanza de las artes plásticas en México en el siglo XX”. en *Artes de México*, año XVII, núm. 129. pp. 143-154. México, mayo-junio de 1970.

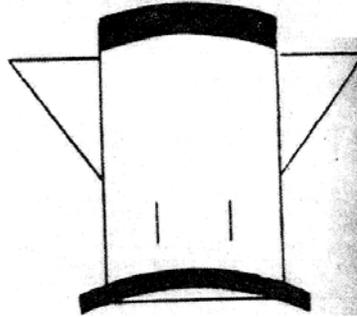
La raigambre del renacimiento artístico en la modernidad, a juzgar por Alicia Azuela,¹¹⁹ fue factor decisivo sobre su vigencia ético-estética en el ámbito nacional e internacional, y facilitó que pudiera contribuir desde los niveles ideológicos e icónicos en la conformación y difusión extramuros de la nueva imagen del México artístico y revolucionario. Tanto las condiciones históricas de su gestación como el discurso teórico-visual que la fue forjando eran esencialmente modernos, y sus creadores y patrocinadores vieron en el renacer del arte uno de los frutos más relevantes de la primera revolución social del siglo XX. Fue en la gráfica donde se exteriorizó notoriamente este fenómeno, pues ahí hubo libertad para hacer una experimentación antiacadémica compatible con una sociedad en transformación, llena de contradicciones, al mismo tiempo más rica pero también más empobrecida.¹²⁰

La libre experimentación en la gráfica permitía a Tilghman estimular su observación y educar su memoria para aprovechar todo lo que estaba asimilando e individualizando, lo que significó desarrollar su inventiva y alejarse de la reproducción e imitación de modelos y diseños. Innovaciones que le permitieron colaborar durante su etapa de estudiante de bachillerato en varias gacetas escolares, las cuales consideró como el trampolín que diera a conocerlo. El propio José Juan Tablada, mentor de jóvenes artistas mexicanos y latinoamericanos que buscaban suerte en las grandes metrópolis, fue uno de los que se interesaron por su obra, desafortunadamente no obtuve noticias que den un seguimiento respecto a que nuestro artista expusiera en el extranjero.

¹¹⁹El renacimiento artístico en la modernidad tiene que ver con que se empleó el término “moderno” como lo nuevo o contemporáneo de la primera mitad del siglo XX y en sus modalidades estéticas alternas a la Academia en el siglo XIX. Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder, op. cit.* p.181.

¹²⁰En la segunda década del siglo XX las artes gráficas mexicanas recibieron un poderoso impulso de la Revolución. Como la pintura mural, el grabado sirvió a los artistas revolucionarios para dar expresión a sus ideas e ideales, para acercarse a las masas y hacerles ver y comprender lo conquistado en la lucha”. Paúl Westheim, “El grabado mexicano del siglo XX” en *Artes de México*, año XVII, núm. 129. pp. 163-177. México, mayo-junio de 1970.

No obstante, se sabe de su intervención en la Exposición de Independientes en 1922 donde según Ortega,¹²¹ Thilgman posee una capacidad de simplificación a la hora de trazar al personaje, prueba de ello, su José Vasconcelos (fig.16).



José Vasconcelos

Caricatura de Hugo Tilghman

El Universal Ilustrado 6 de noviembre de 1924. (fig.16)

Dibujado únicamente con líneas rectas y formas geométricas, como un rectángulo y dos triángulos para esbozar su rostro. Sin duda, su trabajo atrajo el interés de la crítica debido a que ostentó la evolución de su técnica en la caricatura de retrato. También aparece su estilo personal y, por lo tanto, una idea más clara del sentimiento emotivo en sus representaciones. Sus obras exhiben aquello que distingue a una buena caricatura, es decir, la que con un solo vistazo hace sentir a través de los rasgos y sin la necesidad de comentarios escritos ni desproporción, la burla fina e intencionada.¹²²

A pesar de alcanzar tales pericias, su labor estuvo casi siempre alejada del reconocimiento, debido a que nuestro artista, a juzgar por “El Caballero de

¹²¹Esta exposición fue la primera de los grupos de Acción que simbolizó la sed de renovación en el arte nacional. Ortega, “Notas artísticas. El fracaso de la exposición de Independientes” en *El Universal Ilustrado*. p. 30. México, 9 de noviembre de 1922.

¹²²Su arte sobrelleva lo que el dramaturgo y novelista italiano Luis Pirandello señala del humorismo, “que el antiguo exigía materializaciones corporales, en tanto que el actual era por el contrario, cuestión de “sutileza.” Entiéndase que atrás había quedado la caricatura que consistía en una reproducción de la realidad subrayada con desproporciones evidentes en cuya condición encerraba lo cómico. Renato Molina Enríquez, “El arte en México. La reciente exposición de humoristas” en *El Universal Ilustrado*. pp. 21, 26. México, 13 de agosto de 1924.

Hogaño”,¹²³ era hosco, de rostro apesadumbrado, casi intratable; conducta que, como era de esperar, le aisló de las amistades influyentes del medio artístico. Lo importante aquí es descubrir a un Tilghman oculto, casi inédito, dueño de una técnica absolutamente propia. La innovadora simplificación que logra de sus tipos, conduce al posible influjo que recibe del art decó. El empleo de los rasgos geométricos que caracterizó a dicho movimiento, se advirtió en las obras de Matías Santoyo y Guillermo Castillo “Cas”; pero en aquél la geometría de las líneas surge de manera lírica y decisiva.

Su agrado por las formas geométricas se halla como si fuese el de aquel hombre que sin ser artista exhibe la alegría que le causa simplificar según lo geométrico las formas reales y concretas; otorgándoles líneas rectas o curvas, y aproximando la silueta lo más posible a formas simétricas básicas mediante su combinación.

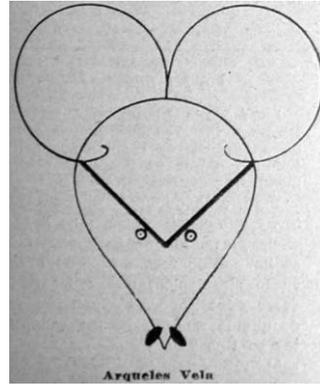
Es válido suponer que Tilghman hiciera de su arte algo muy particular debido a que intuyó la serenidad que propiciaba la percepción de las formas geométricas creadas por él mismo. Si bien, existe un rastro de cohesión y dependencia de la vida en dichas formas también alcanzan los niveles más elevados de abstracción. Esto es visible en la efigie de Arqueles Vela que, como acabamos de ver en la que dibujara Guillermo Castillo “Cas” del mismo personaje (fig. 15), es una estupenda caricatura que va sobre el diseño, aunque en ella es menos perceptible la geometrización a excepción de detalles del atuendo.

¹²³El Caballero de Hogaño, “El caricaturista Hugo Tilghman,” *op. cit.* p. 45.



Arqueles Vela

Caricatura de Guillermo Castillo "Cas"
(Fig. 15) *El Universal Ilustrado* 5 de Abril de
1923.

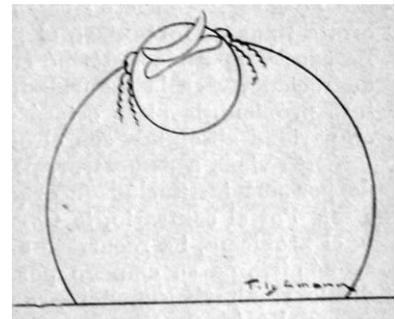


Arqueles Vela

Caricatura de Hugo Tilghman (Fig.17)
El Universal Ilustrado 6 de noviembre de
1924.

Si se compara con la de Tilghman (fig. 17) se observa que consta únicamente de trazos curvos. Dos enormes círculos para modelar las orejas, uno más prolongado, como bombilla para el rostro, en el se distinguen dos líneas oscuras en V que simulan las cejas y el bigote. Recuérdese que el geometrismo esquematizado con rasgos naturalistas de los años veinte, reflejó un cambio estilístico con respecto al énfasis en el volumen por medio de claroscuros. Sin embargo, los ojos del escritor son casi imperceptibles, su fisonomía es parecida a la de un ratoncillo, y sugiere que esta grácil transformación que imaginó Tilghman tenga relación con la manera de ser del poeta estridentista: tímida, medrosa y febril.

Dentro de esa diversidad curvilínea en sus efigies destaca la caricatura de Diego Rivera (fig.18). Dos pulcros aros, uno para mostrar su diminuta cabeza de la que brota su ensortijado cabello, sus desorbitados ojos y su colosal boca que evocan la fisonomía de un anfibio, y tan sólo otro círculo para hacer burla de su regordete cuerpo.



Diego Rivera

Caricatura de Hugo Tilghman (Fig. 18)
El Universal Ilustrado 6 de noviembre de 1924.

La obra es genial por el grado de abstracción geométrica que hace del personaje, así como por la sutil mofa en torno a su físico.

Rivera fue un icono importantísimo en el trabajo de los caricaturistas de aquella época, tras su regreso de Europa en 1921, ya que traía consigo gran experiencia en el terreno del arte contemporáneo.¹²⁴ Así pues, fue dibujado por Miguel Covarrubias (fig. 19), Toño Salazar (fig. 20), Andrés Audiffred (fig. 21), Carlos Orozco (fig.22), Matías Santoyo (fig. 23), entre muchos otros. Sin embargo, y acorde con lo visto, Tilghman es quien mejor esquematiza al pintor. Los otros dibujos de Rivera se notan un tanto abigarrados porque no logran simplificarlo al máximo. De hecho, se observa cierta deformación, pero aún así resultan un claro e innovador ejemplo de cómo se caricaturizaba en los años veinte.



Diego Rivera

Caricatura de Miguel Covarrubias (fig. 19)
El Universal Ilustrado 22 de marzo de 1923

¹²⁴La presencia de Rivera en México contribuyó para que se modificaran los conceptos que se mantenían respecto a la pintura, no obstante, que otros artistas le habían precedido en el retorno y habían vivido como él en Europa, lo cierto es que en un año después de su regreso se inició el cambio, al emprender el mural "La creación ". Obra que dio principio al renacimiento artístico que colocó a nuestro país en una posición de vanguardia". Vid. El estudio introductorio de Julieta Ortiz Gaitán en Xavier Moyseen, *La crítica de arte en México 1896-1921*, op. cit. p.10.

Diego Rivera



Caricatura de Toño Salazar
El Universal Ilustrado 4 de noviembre de 1923
Pag. 53 (fig. 20)

Diego Rivera



Caricatura de Carlos Orozco
EL Universal Ilustrado 30 de Agosto de 1928
(fig. 22)

Diego Rivera



Caricatura de Andrés Audiffred
El Universal Ilustrado 26 de octubre de 1926 (fig. 21)

Diego Rivera

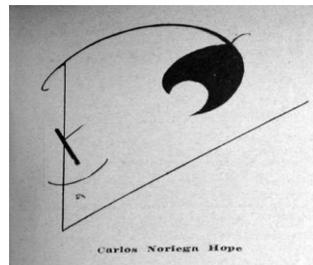


Caricatura de Matías Santoyo
Revista de Revistas 8 de Marzo de 1925 (fig. 23)

Toca el turno a una imagen que destaca por el uso de otras formas geométricas elementales como el triángulo. Tal es el caso del escritor y periodista, director del *Universal Ilustrado* Carlos Noriega Hope (fig. 24), dos líneas que se interceptan para crear un triángulo que presume ser el perfil estilizado de Hope con sus gafas reducidas a dos líneas y una más que se ondula para sus delgados labios. Sin embargo, la forma triangular de la cara no se concluye, debido a que emerge una oscurecida curvatura que se ensancha como si fuese una media luna; la cual cumple con una doble función, la parte ensombrecida resulta su ralo cabello y amplia frente, mientras que la otra, sin enlutar, para su oído.

Caricatura de Hugo Tilghman

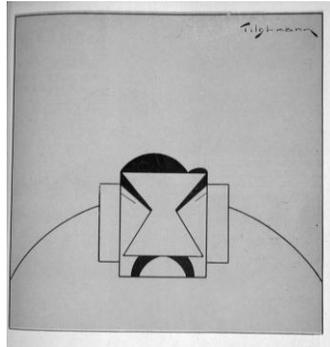
EL Universal Ilustrado 6 de noviembre de 1924. (fig. 24)



Carlos Noriega Hope

El análisis de las obras de Tilghman concluye con una efigie que quizá sea mejor de las que se han visto, la de Plutarco Elías Calles (fig.25), presidente de

México de 1924 a 1928. La caricatura reúne la fascinación por lo geométrico, lo sobrio y elegante de la gráfica de los años veinte, tan ligada al art decó. Resulta interesante la manera en que se transfigura y esquematiza a uno de los personajes más importantes y ventilados en la historia de nuestro país.¹²⁵



Plutarco Elías Calles

Caricatura de Hugo Tilghman

El Universal Ilustrado 4 de Diciembre 1924 (fig. 25)

A Calles lo plasma por medio de un trazo curvo que define su corpulencia. El rostro es dibujado como un cuadrado que parece una máscara de la que emergen las orejas en forma de rectángulos; contrario a ello, apenas si brotan los minúsculos ojos, dijérase que sus pupilas se ocultan, se empequeñecen más, ya que parecen resguardados por las oscuras cejas que armonizan con el cabello y el bigote, cuyas líneas curvas se contraponen a lo rectilíneo del entrecejo y la nariz. Ésta es clave en la composición de la cara, porque es en forma de trapecio, también hay triángulos que semejan las mejillas, un rectángulo que es el mentón, y un cuadrilátero para la frente. La estructura de las facciones resulta un regocijo a la vista por la destreza que Tilghman demuestra al trasponer en un mismo espacio esa variedad de simetrías.

¹²⁵Calles asumió un rol protagónico en el escenario político mexicano, al acercarse el término del periodo presidencial de Álvaro Obregón, y ser elegido oficialmente para sustituirlo con la obligación de entregarle después el poder. Eduardo Blanquel, "La Revolución Mexicana 1921-1952" en Daniel Cossío Villegas. *et. al.*, *Historia mínima de México*, México, COLMEX, 1996. p.146.

Se captó el aspecto físico del personaje. Sin embargo, eso no es lo preferente, ya que lo trascendental de la obra es que a través de los rasgos se refleja su temperamento enérgico y su severidad. Aspectos en su manera de ser que le caracterizaron y le mantuvieron como una de las principales figuras de la política mexicana. Esta efigie, a diferencia de las demás, manifiesta mayor expresividad en torno a lo que puede percibirse en sus facciones. Eso tiene relación con el sentido trágico-ascendente, con que, según Elia Espinosa,¹²⁶ se nutre el nivel expresivo desde la más elemental hasta la más grave y compleja postura o actitud. El sentido de ascensión está implícito en los cuerpos, en los rasgos faciales que se pliegan y despliegan, en el gesto de emoción ante un cosmos que puede ser crepuscular, con nubes desmesuradas y rayos de sol proyectados sobre el espacio de una impávida atmósfera. Aplicado tal sentido a la imagen servirá para no ver tan superficialmente rostros y actitudes, sin reflexionar, sin procurar leer el carácter, la inteligencia ni las pasiones que hay detrás.

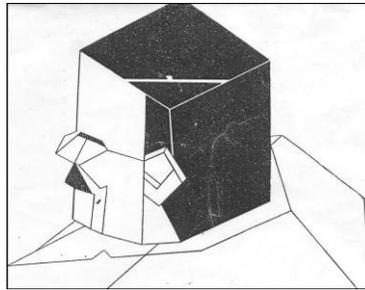
Júzguese que nuestro artista analiza sus impresiones después de captar al sujeto figuradamente; entonces su imaginación crea, simplifica y acentúa ciertas líneas que muestran el carácter enérgico de Calles. La efigie, si bien pretende descubrir su lado más íntimo, también trata de revelar al espectador que detrás de esa especie de máscara con la cual fue esbozado su rostro, se ocultaban las cualidades histriónicas de un actor que sabía encubrir sus más hondas preocupaciones provocadas por los acontecimientos diarios y las contingencias políticas, ya que lo importante era transmitir al público una inalterabilidad anímica que encarnara al “bienestar” de todos, aún a sabiendas de no pertenecerse asimismo, sino a sus partidarios, así lo asevera Calles en una entrevista,¹²⁷ igualmente lo corrobora la obra de Tilghman.

¹²⁶Elia Espinosa, *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*, México, UNAM, 2004. p. 74, 75.

¹²⁷Miguel Martínez Rendón, “Calles íntimo” en *El Universal Ilustrado*. pp. 32, 47. México, 8 de noviembre de 1923.

Observado las cualidades técnicas y expresivas que presume su caricatura de Calles, bien vale confrontarla con la que hiciera Matías Santoyo (fig. 26), ambos denotan un conocimiento de las vanguardias artísticas; cada uno expone un estilo diferente al representar el mismo personaje. Como Tilghman, Santoyo se inclina por el diseño geométrico, entiéndase, que el primero trabaja bajo la influencia del art decó, mientras que el segundo quizás maneja una perspectiva cubista del magistrado.¹²⁸

Su obra deja entrever un aire cubista que le permite captar el objeto desde diversas facetas, que a la vez se funden y se reconstruyen en una sola imagen. Esta corriente tiene un origen parcialmente realista, pues Santoyo pretende concebir al objeto en su inmediatez. El objeto queda armado con unas cuantas líneas.



Caricatura de Matías Santoyo
Revista de Revistas 8 de marzo de 1925 (fig. 26)

Plutarco Elías Calles

De ese modo, Santoyo da vida al modelo con planos anchos y simples que se quebrantan en facetas apretadas y continuas como si fragmentaran al sujeto, en todas sus partes. Aquí, al parecer se cumple lo del cubismo, en tanto que la forma parece dotada de propiedades, se aviva al contacto con otra forma; se rompe o se dilata, se multiplica o se desvanece. Se abandona la perspectiva lineal convencional

¹²⁸Santoyo hace pensar en un posible influjo cubista, que le permitió experimentar y definir más su estilo. Aludire a su estancia en París en el "Salón de Otoño" (1905-1907), por ser el periodo que comenzó el cubismo, quizá su estadía se prolongó, lo cual facilitó adentrarse en este movimiento o bien, regresó a nuestro país y por medio de la difusión que tuvieron los trabajos cubistas de Gris, Picasso, Bracque, Delaunay, Léger, adquirió el gusto. Arturo Rigel, "De médico a caricaturista. Matías Santoyo y su lápiz jovial" en *Revista de Revistas*. p. 31 México, 8 de marzo de 1925. "El cubismo se desarrolló entre 1907 y 1914 en Francia. Considerado la primera vanguardia, rompió con el último estatuto renacentista vigente a principios del siglo XX, la "perspectiva". Biblioteca Salvat, *La pintura en el siglo XX*, México, Salvat Editores, 1973. pp. 25, 26.

debido a que no quiere representarse el espacio, la atmósfera, sino evocar, sobre una superficie los volúmenes, el tamaño de los sólidos, la tercera dimensión, mediante la superposición o yuxtaposición de amplios y simples planos que tienen relación con los diversos aspectos del objeto: de frente, de lado, desde lo alto, en sección, desde el interior; en formas discontinuas como si se entrecortaran, destinadas para ser vistas simultáneamente y volver a crear para el espectador un objeto único. Esta multiplicidad de planos tratados en facetas que recuerdan el cristal tallado, es la característica del cubismo analítico que da una apariencia poliédrica.¹²⁹

A diferencia de la efigie de Tilghman, la cual está de frente, exhibiendo el gran rostro de Calles, la de Santoyo cambia, la imagen se transforma aún más. Es decir, presenta el mismo personaje, pero desde diferentes ángulos, por ejemplo, Calles se ve de perfil y de espaldas, porque se exalta el análisis de la realidad y la descomposición en planos de distintos volúmenes del sujeto para que la mente capte a su vez su totalidad. La obra cumple con peculiaridades cubistas, y recuerda que los pintores cubistas no veían la naturaleza de forma tradicional-con los ojos,- sino con el “espíritu”, según el concepto que tienen del objeto o de la persona representada. Ya no traducen la apariencia, sino mejor, lo que creen que es su esencia.¹³⁰ Esto último tenga sentido con que el Presidente de las “Economías” como también se le conoció fuera trazado de manera poliédrica para exaltar el aspecto de su carácter de fases diversas, cada una de las cuales proyectan las distintas manifestaciones de la administración pública y el incierto acontecer político

¹²⁹Existen muchas definiciones del cubismo, al ser complejo no excluye contradicciones y paradojas. No cesa de evolucionar. Después del cubismo cezariano, distinguimos dos fases: el analítico y el sintético. El primero comenzó a finales de 1909, caracterizado por planos sencillos, amplios y volumétricos, que de alguna manera, seguían dando una imagen dispuesta en profundidad. Los planos simples y anchos se quiebran aún más en facetas apretadas y continuas que rompen el objeto, lo desmiembran en todas sus partes y en suma lo analizan, fijándolo en la superficie de la tela, donde el relieve queda reducido al mínimo. Le sucede el cubismo sintético a finales de 1910, o un poco más tarde. El elemento fundamental es la libre reconstitución de la imagen del objeto disuelto por la perspectiva; el objeto no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que resume en su fisonomía esencial sin ninguna sujeción a las reglas de la imitación. La síntesis tiene lugar teniendo en cuenta todas o sólo algunas partes del objeto que aparecen en el plano del lienzo vistas por todos sus lados”. Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX, op. cit.* p. 10.

¹³⁰*Ibidem.*

del país, que a veces parecía pernoctar en la tranquilidad y al mismo tiempo en la mortificación.

Cabe señalar, que aunque Santoyo efectuó su obra en 1925, tal vez, lo que el artista diviso y expresó, al poner de espaldas a Calles, es que con el paso de los años, el ex mandatario seguiría conservando un poderío ministerial insospechado (pese al termino de su gobierno en 1928). Bajo la estrategia de irse al extranjero y dejar imprecisa su postura política, reservaba la posibilidad de convertirse al regresar en el “hombre necesario” que solucionaría los conflictos internos por los que atravesaba México.

La comparación de Calles de Tilghman con el de Matías Santoyo, ha dejado ver, que ambos buscan la novedad en el montaje distinto que proponen, ya que recurren a la geometría para representar al personaje; por ejemplo, el primero trata la proyección del sujeto a partir de la prolongación del trazo geométrico, secuela del art decó, en el segundo dibujante pasa lo mismo, pero su traza se enfila al cubismo. No obstante, las diferentes abstracciones que hacen de Calles, es un continente que invita a explorarlo como si nunca se hubiera visto o frecuentado. A ese vértigo han convidado estos artistas, sin olvidar que sus caricaturas son socarronas, también constituyen una agria sátira política.

Las obras de Hugo Tilghman, un caricaturista, si bien poco reconocido, demuestran ser un deleite a la vista por la originalidad de su trazo y por lo sobresaliente de sus figuraciones que tienden a la abstracción geométrica. Se han atesorado sus efigies porque son crípticas, es decir, han permitido reconsiderar a personajes cuyo paso por la historia de nuestro país es innegable. Al observar sus obras uno se convence de que son soberanamente suyas pero también nuestras al descifrar los mecanismos plásticos, corporales y espirituales de su época, pero no sólo de ella, sino de la nuestra, ya que al comprender dichos mecanismos, se deduce lo estético de hoy.

Erasto Cortés Juárez

Después de conocer el desempeño de Tilghman en cuyos trabajos se ha visto un estilo original e innovador, es momento de presentar a Erasto Cortés Juárez otro artista gráfico, que, si bien, reconocemos como grabador y estampador,¹³¹ también como caricaturista merece ser recordado, dada la calidad de sus obras. Ingresó a la Academia de San Carlos en 1916, en momentos difíciles, pues la revolución armada que azotaba a nuestro país se reflejó en lo artístico. Es decir, el maestro vivió el antiacademismo que orientaba la enseñanza y que repercutía en la producción de los artistas que se revelaban contra el arte elaborado conforme a métodos clásicos y la enseñanza que provenía del extranjero.¹³²

Pese a lo adverso, no puede negarse que Cortés adquirió conocimiento, disciplina y una técnica que le permitieron comenzar a desarrollarse en el dibujo. En 1917 fue alumno de Francisco Díaz de León, el artista del grabado que transformó radicalmente en San Carlos la enseñanza de las artes gráficas. Es probable que de éste haya obtenido la pasión por todo lo que es estampa, impresión y tipografía, especialmente, por todo lo que en México se trabaja, logra y crea en ese campo y que, más tarde, Cortés desarrollaría libre y febrilmente.

No obstante, el maestro experimentó dos sucesos de vital importancia para su formación artística. Me refiero a las Escuelas al Aire Libre (EAL) y al Método Best Maugard, los programas estatales de educación artística más relevantes de la década de los veinte. Con ambos surgió una renovación en el panorama artístico de

¹³¹Nació en Tepeaca, Puebla, el 26 de agosto de 1900. Perteneció al grupo 30-30 (1929) y al grupo Lucha Intelectual Proletaria (LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), preámbulo del Taller de Gráfica Popular (1937). Cortés no sólo se interesó por su labor como creador, sino que fundó escuelas y talleres. Promotor del grabado mexicano en el país y en el extranjero. Fue fundador de la Sociedad Mexicana de Grabadores en 1947 y del Salón de la Plástica Mexicana, del Primer Núcleo de Grabadores de Puebla y de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte. Colaborador desde 1948 de la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural de *El Nacional*, publicó escritos sobre artes gráficas en revistas como *México en la Cultura de Excélsior*. En 1970 ingresó como titular en la Academia de Artes. Murió el 8 de diciembre de 1972 en México. La información en cuanto a su trayectoria como grabador y estampador es copioso, tristemente como caricaturista el material que obtuve es minúsculo. Julieta Ortiz Gaitán, *Catálogos de documentos de arte* 26. Archivo. Erasto Cortés Juárez, México, UNAM, 1999. pp. 12-14.

¹³²Desde 1911, los alumnos estuvieron a disgusto con el convencionalismo de la enseñanza, producto de profesores que venían a México a implantar métodos que se seguían en el extranjero. Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, op. cit. pp. 29, 30.

México, nuevos conceptos, nuevos métodos y nuevas modalidades, los que hasta entonces no habían sido otra cosa que el trasunto más o menos fiel de lo que se había vivido en Europa años antes.

A las Escuelas de Pintura al Aire Libre acudieron cientos de alumnos, entre ellos Cortés, quien en 1922 se halla como estudiante del plantel en Coyoacán, allí recibió una constante retroalimentación de las contribuciones e innovaciones que brindaba el arte. Y aunque éste no fue pintor, es justo opinar que fue de gran ayuda instruirse en lo pictórico, ya que eso se refleja en el manejo del esbozo y las técnicas del grabado que evocan el trabajo de un acuarelista como el caso de Cézanne, Matisse, Derain, Bonnard, Roualt y Klee, quienes además de ser pintores, fueron artistas gráficos excepcionales; una de las tendencias indiscutibles de la plástica del siglo XX. Aunque tal vez para llegar a esa magnificencia no habría de eludir el influjo que obtuvo de colegas grabadores como Aguirre, Méndez, O'Higgins, Beltrán y Zalce.

En Cortés fue importantísimo expresar su visión y vivencia en el grabado, pero también en sus caricaturas, manifestaciones que quizá en algún momento pudieran derivar de ese aprovechamiento de la técnica que provenía del método de dibujo Best, al cual tocó desterrar de las escuelas aquellas prácticas y ejercicios académicos que convertían la enseñanza del dibujo, más que en un atractivo, en una tortura, entiéndase los procedimientos tan anticuados como la copia de estampas y el dibujo lineal. Su valor radicó en su gráfica de tintes nacionalistas que compartió con la vanguardia europea, su definición del primitivismo y su lucha por el esencialismo plástico, lingüístico e iconológico. Es decir, en el nivel artístico, lo primitivista reflejó la intención de crear lenguajes plásticos sustentados en formas básicas y simples, capaces de operar como equivalentes simbólicos.¹³³

¹³³"El contacto que tuvo Best con la concepción evolucionista del arte antropológico y vanguardista lo llevó a considerar que los hombres de las sociedades primitivas se expresaban de modo sencillo, como lo hacen los niños, sin ninguno propósito decorativo. Las premisas nacionalistas como vanguardistas que abanderó, tuvieron fuertes ligas con los principios primitivistas sustentados por antropólogos y artistas que participaron del pensamiento esencialista propio de la cosmovisión moderna". *Ibidem*. pp. 217, 218.

En 1922, el método logró adoptarse en las escuelas primarias del Distrito Federal y de algunos estados con el nombre de Dibujo Mexicano. Y fue llevado con el apoyo de los jóvenes artistas recientemente formados en las nuevas tendencias de la pintura mexicana. En este sentido, cabe suponer el eminente aprendizaje de Cortés, ya que en 1923, Adolfo Best Maugard lo nombró profesor de dibujo de las escuelas primarias de la ciudad de México; iniciando una larga y fructífera labor docente en las artes gráficas que se prolongó por treinta y tres años, impartiendo clases en las principales instituciones culturales del país, como la Universidad Nacional Autónoma de México y la escuela La Esmeralda del Instituto Nacional de Bellas Artes.

He presentado una visión general de la trayectoria artística de Cortés, que sin duda lo llevó a iniciar una importante labor en la docencia. No obstante, he querido exaltar la gama de influencias que equiparó, todas ellas fruto del momento artístico que vivió. Esto se ve en su quehacer como grabador, pero también como caricaturista, donde desplegó un estilo muy personal. Sus obras no tienen, según Marti Casanova,¹³⁴ nada de cómicas ni provocan ráfagas de hilaridad, ya que más bien son de una profunda solemnidad. Eso ocurre porque no tiene como norma y procedimiento para cimentar sus caricaturas, exagerar o hacer resaltar determinados aspectos, detalles o particularidades anecdóticas y pintorescas de la persona.

Lo anterior para muchos podría ser una negación de valor dentro del género caricaturístico, en el cual se ha formado la equívoca idea de que el dibujo debe estar asociado a la comicidad. Ello se origina al suponer que la caricatura basada en la risa, desarma, trivializa un tema para hacerlo más comprensible, para emitir un juicio que por su facilidad será accesible, porque con la risa desviamos nuestra atención afectiva o respetuosa hacia el objeto visible y la posibilidad de la crítica más feroz está al alcance. Sin embargo, en Cortés aquello carece de validez, se torna lejos de

¹³⁴Marti Casanova, "Los nuevos caricaturistas. Erasto Cortés." en *El Universal Ilustrado*. p. 23. México, 2 de enero de 1928.

considerar que el objeto sea visto únicamente bajo la jocosidad. Siendo así, es lógico que sus efigies, más que una referencia fiel y una exageración descriptiva, sean una referencia, un correspondiente, un paralelo con vida propia, con interés propio e intrínseco. Al respecto opina Casanova:

Precisamente, el hecho de que las creaciones caricaturescas tengan vida propia e independiente, es la ejecutoria demostrativa de su valor y personalidad artísticas, como así ocurre con las de Erasto Cortés, valioso ejemplar dentro de este género.¹³⁵

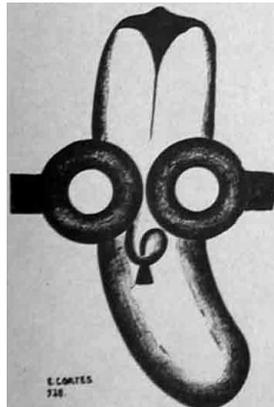
Lo último tiene que ver con que el artista no propone hacer caricaturas que descubran la psique de la persona. Sus caricaturas son única y exclusivamente plásticas, entran por los sentidos y por eso tienen un valor artístico que se sostiene y existe aún sin saber nada del sujeto. Es aquí donde se señala que no existe tal vínculo obligado, más bien lo que se halla es un paralelismo, una correspondencia con el hecho artístico en sí, de tal forma que éste conserve todo su valor y su interés estético,-no simplemente gráfico,- aún sin esta verificación y esta fidelidad al sujeto que le sirvió de pretexto o tema. Con ello se deja a un lado lo anecdótico, episódico y biográfico, se da paso al apego estético; instancia que propone para que la obra cobre vida propia. Es justamente en esto, donde el maestro tiene la virtud de promover algo renovador.

Los dibujos de Gabriel Fernández Ledesma, de Blanca Ascencio, de Juan Olaguibel y de Howard Phillips no tienen el propósito de proyectar deformaciones grotescas, sino una simplificación disímil de cada caricaturizado, es decir, concibe a cada personaje de modo diferente, sin que por eso pierdan los vínculos con la realidad, dígame, la correspondencia entre lo natural y el hecho artístico. Resulta evidente la fuerza de las líneas moteadas, que recuerdan el blanco y negro de sus grabados, también reflejan la intuición del autor por acentuar lo elemental de los

¹³⁵ *Ibidem.* p. 23.

protagonistas, entiéndase, algunos rasgos de su apariencia como el cabello, la nariz, el bigote, los ojos, la boca o las periferias del rostro; del mismo modo sucede con ciertos accesorios como por ejemplo, los anteojos de Fernández Ledesma o el atuendo de Ascencio.¹³⁶

En el caso del pintor y grabador mexicano Gabriel Fernández Ledesma (fig.27), lo que plantea Cortés es una conceptualización del sujeto, es decir, lo que tan sólo exhibe es su gracioso rostro en forma de plátano con gafas que parecen afianzarse de un ligero y curvo trazo que semeja la nariz, la cual se sostiene por una manchilla fuliginosa que equivale al bigote.



Gabriel Fernández Ledesma
Caricatura de Erasto Cortés

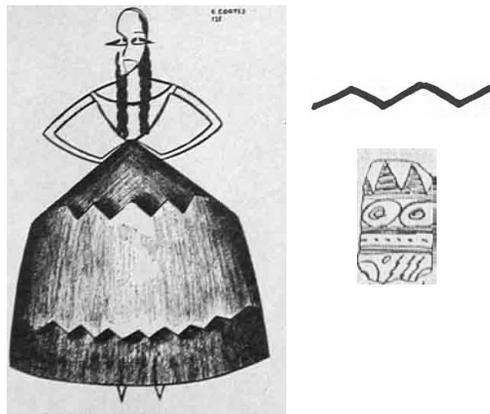
El Universal Ilustrado 2 de Enero de 1928. (Fig. 27)

A diferencia del anterior personaje, la actriz mexicana Blanca Ascencio (fig. 28) aparece de cuerpo entero. De facciones refinadas y colosales ojos, luce esbelta y delicada, como si fuera una marioneta lista para salir a escena. Ataviada con

¹³⁶El paisaje monocromo de sus grabados a la usanza del color blanco y negro, implicó la calidad de las líneas y las superficies en el diseño de sus obras, en este caso, de sus caricaturas. Si bien, el medio es la línea negra, lo son también los fondos blancos. Alberto Blanco, "Opus 1: La gráfica en los diarios de Paul Klee" en *El Alcaraván*. Boletín Trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Vol. I. núm. 2. julio-agosto-septiembre [s/a].

largas trenzas, los brazos rodean su diminuto talle, del cual brota una amplia falda decorada con olanes en forma de grecas,¹³⁷ que apenas si deja ver su calzado.

Al observar las otras efigies, ésta resulta paradójica, ya que rompe con el esquema establecido de trabajar en Cortés. Es decir, engalanada con la indumentaria de “china poblana”, es imposible dejar de suponer que Ascencio, quizás haya sido parte del elenco de una obra teatral de marcado tono nacionalista, cuestión que deja entrever cierta particularidad anecdótica o episódica en la vida de la actriz.



Blanca Ascencio

Caricatura de Erasto Cortés

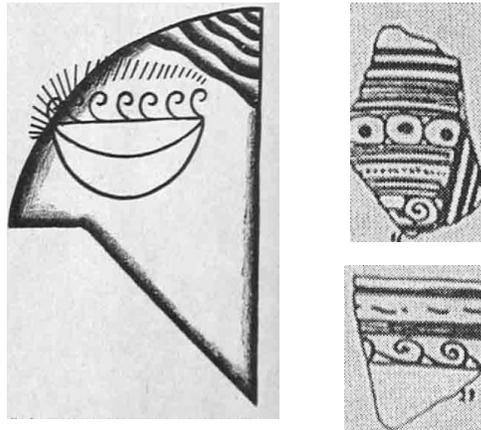
El Universal Ilustrado 2 de Enero de 1928 (Fig. 28)

En la caricatura del escultor mexicano Juan Olaguibel (fig. 29), lo que despunta es su enorme ojo en forma de media luna que entona el rostro, asimismo, las espirales que simulan graciosamente las pestañas del escultor. A ello se añade un ejército de pequeños trazos rectos; sus tupidas cejas dan la impresión de

¹³⁷Las grecas quizá provienen de la reproducción de motivos decorativos de los tepalcates, axioma descubierto por Best Mugard del arte mexicano prehispánico. Las grecas llamadas “petatillo”, con que Cortés da vistosidad a la prenda. El método propuso ejercicios y aplicaciones a partir de líneas que nunca se cruzan y siete elementos recurrentes: la espiral, el círculo, el medio círculo, el motivo de la S, la línea ondulada, la línea en zig-zag y la línea recta. Aunque dicho método se excluyó de las escuelas (1925), “su significación se mantuvo con gran interés entre los artistas de la época por su búsqueda de expresividad más acorde con lo mexicano”. Oliver Debroise, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, España, Océano, 1983. pp. 25, 26.

erizarse. El cabello es simbolizado a partir de líneas oscuras y onduladas; amplios trazos que sugieren su ensortijada cabellera.¹³⁸

Resulta interesante la manera que Cortés posiblemente conjugó en estas dos últimas efigies, algunas formas primarias procedentes del quehacer artístico prehispánico retomadas del método Best. No obstante, acaso ambas imágenes den muestra de un esquematismo en el que la sencillez del diseño y el aire geométrico se desprenden del art decó.¹³⁹ Así pues, se aprecian las grecas en el atuendo de Ascencio, ornamentos emanados de la alfarería o bien del diseño arquitectónico. En Olaguibel, el sentido geométrico está en su triangular rostro, aseverándose tal estilo.



Juan Olaguibel

Caricatura de Erasto Cortés

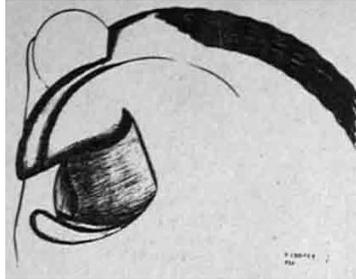
El Universal Ilustrado 2 de Enero de 1928 (Fig. 29)

A diferencia de las otras imágenes, la del editorialista norteamericano del *Mexican Life*, Howard Phillips (fig. 30), se efectúa con mayor síntesis, es decir, se reduce al personaje procurando un rostro más simple y menos figurado. A partir de ciertas cataduras, uno no sólo percibe al sujeto, sino la obra en conjunto con trazos que transmiten gracia, actitudes de vida y realidad, también deja ver simplicidad,

¹³⁸El trazo del ojo indica que, tal vez, Cortés continuó con los ejercicios y aplicaciones del método Best Mugard. Me refiero al medio círculo, que representaba a la luna. Véase la combinación de otros motivos en la cara del personaje como las espirales (estilización del sol) que evocan sus pestañas, las líneas rectas que dan lugar a las cejas y las líneas onduladas (representación del ondular del agua) que concretan el cabello. *Ibidem*. pp. 25, 26.

¹³⁹Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, op. cit. p. 216.

composición y armonía.¹⁴⁰ Asimismo suponen lo carirredondo de las facciones, de ellas se enfatiza un monóculo y la enorme boca, la cual se mantiene abierta, como si Phillips hubiera sido captado justo en el momento de conversar; es tal el énfasis de la embocadura que se ha ensombrecido, y es que a Howard Phillips se le ha acentuado, si bien, lo gordinflón de su persona, sus dotes de gran charlista.



Caricatura de Erasto Cortés
El Universal Ilustrado 2 de Enero de 1928 (Fig. 30)

Howard Phillips

Concluyo el análisis de las caricaturas de Erasto Cortés Juárez. Resulta lamentable no haber encontrado más efigies durante el transcurso de los años veinte en *El Universal Ilustrado*, sin duda, porque su labor artística se concentró en el grabado. Sin importar lo escaso de sus obras, se ha conocido su faceta como caricaturista. Influida por la simplicidad de las formas modernas y el dinamismo de la época, sus trabajos son una composición, justa y adaptada a las necesidades de un estilo muy particular. Al igual que sus grabados, sus caricaturas manifiestan el perfeccionamiento de su arte, forma y expresión; cuestión que revela su búsqueda de la verdad. Es decir, se refleja su deseo de plegar la realidad a nuestra expresión, la búsqueda de un estilo que nos satisfaga la conciencia artística, y dar un valor perenne a nuestros más íntimos hallazgos de la imaginación. Y es que el maestro se mostró infatigable cada día en su esfuerzo creador, consiguiendo mayor dominio en la representación gráfica de sus ideas.

¹⁴⁰Esto recuerda, lo que efectuó Matías Santoyo en su Charlie Chaplin (fig. 6) en relación con que ninguna obra es inmanente o automáticamente figurativa. "Figurara el asunto sólo en la medida que el espectador combinando ciertos datos o rasgos plásticos objetivamente presentes en la obra, consigna hacerse la idea de ver algo; lo que la obra representa". Álvaro Delgado-Gal, *Lo esencial del arte*, op. cit. pp. 71, 82.

Las obras de los caricaturistas mexicanos: Matías Santoyo, Guillermo Castillo “Cas”, Hugo Tilghman y Erasto Cortés Juárez demostraron una técnica que se cimienta en acoger primicias, combinar elementos determinados y concebir una característica dirigida hacia la conquista ideal de la síntesis de valores visuales; consecuencia de haberse impregnado de múltiples influencias del vanguardismo europeo, norteamericano y de aquel México artístico revolucionario que florecía culturalmente. Sin embargo, el sintetismo en el dibujo fue una manifestación que como se verá, también se llevó a cabo con gran éxito en el resto de Hispanoamérica.

Caricaturistas que revelan una modernidad de procedimiento y de ingenio que los sitúa con las tendencias artísticas a las que recurrieron para innovar intrínsecamente su labor, entre ellos: el peruano Málaga Grenet, el chileno Halle, los argentinos: Álvarez, Macaya y Columba, los brasileños: Kalisto y Rían, los cubanos: Sirio, Conrado Walter Massaguer, Armando Maribona, García Cabrera y Blanco, el salvadoreño Toño Salazar y el guatemalteco Miguel A. de León “Quetzal”. Esta vez sólo analizaré los casos de Salazar, de De León y Massaguer, ejemplo del oficio que sus demás colegas del humorismo gráfico contemporáneo de América Latina llevaron a cabo con éxito.¹⁴¹

Toño Salazar

Comenzaré con el salvadoreño Toño Salazar, dadas las dimensiones que alcanzó en su patria y como artista de América que indistintamente disfrutó del reconocimiento internacional. Para ello habré de referir que su éxito se debió en gran parte a su estancia en nuestro país; llegó siendo muy joven, según narra Renato Molina Enríquez,¹⁴² de aspecto vivaracho, pequeña estatura y largos brazos,

¹⁴¹Departir sobre esta camarilla hubiese sido una labor titánica que rebasaría los límites y objetivos en la investigación, porque tendría que haber revisado más publicaciones para encontrar a cada mencionado. Su alusión sirve como referencia de que tal fenómeno se efectuó en otras partes de Hispanoamérica. José Francés, “Humoristas Contemporáneos: García Cabral” en *Revista de Revistas*. pp. 35, 36. México, 26 de junio de 1922.

¹⁴²Se desconoce su nacimiento y muerte, y su arribó, quizá llegó antes o a principios de los años veinte. “Vivió un momento de transformación, se nutrió del desenfado y la impertinencia que estaban consumando los artistas contra el tradicionalismo de la época. México se constituía como antesala de proyección mundial para aquellos que revelaban sus habilidades sin importar su procedencia”. Renato Molina Enríquez, “El caricaturista Toño Salazar.” en *El Universal Ilustrado*. pp. 26, 56. México, 4 de noviembre de 1923.

de ademanes desenvueltos; protocolario en el trato superficial y en lo íntimo, parlanchín, burlón y fácil para el chiste, causaba la impresión de ser un adolescente audaz.

Becado en México, su labor era desconocida hasta que fue descubierto y presentado al público mexicano a través de las páginas del *Universal Ilustrado*. En principio su obra careció de singularidad, al reflejar de modo categórico la influencia de Guilbransson, Bagaría, Sirio, García Cabral y Covarrubias. Sus primeros trabajos no tenían entonces nada de particular, después señalaron, como lo apunta dicho autor, un imprevisto y rápido desarrollo que proyectó la personalidad de un futuro caricaturista poderoso y original.

El valor de Salazar radicó en su ágil memoria y su espíritu inquieto, y curioso que lo motivo a buscar sensaciones, que nunca vaciló en experimentar en cualquiera de los terrenos que exploraba, puesto que se dio a la tarea de no sólo producir caricaturas, sino apuntes que recogió de su vida errante por la Ciudad de México.

Lo preciso y bien definido de su personalidad se percibe como señal y condición indispensable de vida, de la misma manera que su desempeño en la gráfica. Sus primicias evidencian la necesidad de que no plagió, ya que más bien éstas corresponden a lo que captó de cada sujeto exterior y psicológicamente. Entiéndase que para ello buscó dos finalidades diferentes: algunos aspectos del cuerpo y algunas líneas del alma para resolverlos después en su cartón. Sus personajes eran “monigotes” policromados o en blanco y negro, con los que se divertía para, además, trazar un paisaje o un ambiente escogido, puesto que cada individuo tenía los suyos.

Para eso incurrió en un procedimiento basado en la aproximación con alguien, ya fuera para hacerlo tema de algún trabajo posterior, ya por atracción o simpatía o por lo que venía desempeñando el caricaturizado. Impresiones, que, según los casos, guardaba para sí o devolvía en su obra con exactitud asombrosa,

gracias a su aguda percepción. De ese modo, Salazar perfilaba un estilo propio. Su análisis iba forjándose fino y perspicaz al hacer de sus obras una traducción de lo que veía, sentía y reflexionaba, tratando de evocar con rasgos, más que el aspecto exterior de la forma, su carácter fundamental sintetizado en la imagen, debido a que lo despojaba de todo lo accesorio.¹⁴³

Al exponer un estilo propio, era lógico que sus obras despertaran el interés, por lo que colaboró en la sección “Figuras para iluminar” del *Universal Ilustrado*, éxito halagador, lo cual no le impidió participar en otras publicaciones como *Revista de Revistas*, incitando el agrado de la crítica especializada y del público en general. Aparte de los triunfos conseguidos en los diversos medios periodísticos, también empezó a figurar en eventos artísticos nacionales como lo hicieron sus colegas mexicanos: Covarrubias, Peña y Tilghman en la Exposición de Artistas Independientes, efectuada en 1922. Este último y Salazar fueron los que más llamaron la atención, ya que sus diseños reunían su talento,¹⁴⁴ el cual se basaba, según Carlos Mérida, en demostrar que la caricatura evoluciona como la pintura:

La caricatura ya no se limita a copiar, deformándolas, las líneas exteriores de los individuos o de las cosas; la caricatura actual exhibe estados de alma, de ambiente, espiritualizando las líneas, estilizándolas, simplificándolas, tal y como el nuevo movimiento de pintura hace caso omiso de líneas inútiles. Esa nueva escuela de la caricatura aprovecha los elementos necesarios al personaje, rodeándolo de un ambiente propicio. Esto lo ha comprendido a maravilla el caricaturista Toño Salazar, espíritu refinado y nuevo, joven de cuerpo y de alma, piensa y con razón, que el arte actual no puede exclusivizarse; “el artista- dice necesita conocer y sentir todo lo que se relacione directa o indirectamente a su arte.”¹⁴⁵

¹⁴³Salazar ratificó “la sólida consistencia del Yo. Cuestión imprescindible para el éxito en toda actividad, en la estética alude el talento de los artistas; entiéndase que éste dejará ver la especie de mundo que se reproducía en su individual espejo: la sola excusa de ser original.” Henrik Ibsen en Renato Molina Enríquez, “El caricaturista Toño Salazar” en *El Universal Ilustrado. op. cit.* pp. 26, 56.

¹⁴⁴El camino que habrían de trazarse sería diferente, recuérdese que Tilghman, quien a pesar de ser un estupendo artista, permaneció ignorado y sin obtener la ovación que tuvo Salazar, quizás porque al primero no le interesó mantener un trato con personas influyentes del medio artístico. Por el contrario, Salazar poseía una desenvoltura, seducción y convencimiento, que lo llevó a ganarse la simpatía de aquel que lo conociera. *Ibidem*.

¹⁴⁵Carlos Mérida, “Siluetas de caricaturistas de América. Toño Salazar.” en *El Universal Ilustrado*. pp. 20, 21. México, 16 de septiembre de 1920. Quizás, Mérida se refiera al influjo pictórico del expresionismo. “Una constante en la historia del arte, ya que todas las épocas han asumido una tendencia expresionista más o menos acusada. Situación que se acentuó a causa de los cambios que se produjeron en la propia percepción de los sentidos, puesto que dieron una nueva dimensión que requirió de percepciones más aceleradas. Los artistas en su función de apasionados reformadores del mundo que deseaban derrocar el orden establecido, buscaron “un arte nuevo”, cuadros cargados de emoción que correspondían a los sentimientos más íntimos del ser humano”. Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX, op. cit.* p. 72.

En sus esbozos se percibe el trazo firme y concreto, pero sobre todo esa búsqueda insaciable para acercar el arte al hombre, por ello, sus personajes no sólo expresan los sentimientos de su autor, sino que pretenden hacer sentir al espectador, el carácter y el espíritu del modelo. Puede observarse la pureza de la forma, la exclusión de los adornos y la concentración de la fuerza en elementos que producen emociones; características que quizá heredó de la estética expresionista y que, sin embargo, él las unifica. Sus obras no son de líneas más o menos graciosas que hacen reír de manera instantánea, son de sutileza aún dentro de la más áspera ferocidad como podrá verse en Roberto Montenegro (fig. 31), obra de crueldad y de análisis, donde trata el afable espíritu del pintor.



Roberto Montenegro
Caricatura de Toño Salazar
El Universal Ilustrado 4 de Enero de 1923..(fig. 33)

Lo que destaca en la caricatura es una mórbida mujer, que bien puede ser una musa, la cual se agiganta luciendo un oscuro vestido que contrasta con el fondo blanquecino, mientras que Montenegro parece que huye a una esquina con un gesto nostálgico y miedoso. Sin duda, en dicho personaje se ha ensañado Salazar; lo dibuja con una pequeña cabeza y con melenas ralas que sugieren el avance de su calvicie, además le ha arrugado la frente, alojando un ojo como de reptil, en cuya

pupila ha destilado un suspicaz humor, que la nariz y el rictus de la boca subrayan con malevolencia, mientras cuelgan bolsas y pliegues en la mejilla y la descomunal oreja. También despoja a la cara de la mandíbula, y da a la fisonomía en conjunto un no sé qué de senil, fofo y repugnante. La obra rebosa de insidia y malignidad contra el pintor; lo que colocó a Salazar a la altura de los más punzantes ironistas de la línea.

Vale la pena preguntarse el por qué de esa animadversión a Montenegro, y que el esbozo expresa a la perfección. Salazar lo representa así porque su objetivo quizá era enfatizar aquello que crítica Renato Molina Enríquez¹⁴⁶ respecto a los artistas que fracasan por la falta de originalidad en sus obras. El pintor, si bien tuvo las capacidades y conocimientos para crear lo propio, siguió otros senderos que no hicieron más que reflejar lo ya expuesto por otros colegas. Primicias muy bien acogidas que, sin embargo, lo llevaron a continuar por un camino, donde ciertamente mutiló su personalidad de artista, efecto indiscutible que obtuvo de su orientación y que hoy de viejo y desengañado puede comprobarse:

Basta en efecto con comparar lo que Diego Rivera está llevando a cabo en el Anfiteatro de la preparatoria, con lo que ha podido hacer Montenegro en la Iglesia de San Pedro y San Pablo; mientras el uno emprende con poderoso aliento una verdadera gran decoración mural, en donde están expuestas todas sus vigorosas convicciones personales, organizadas en torno de su obra, el otro tiene que contentarse con amplificar desmesuradamente una batea de Uruapan, o en el menos malo de los casos, con hacer ejecutar en grande escala dos de sus "ilustraciones", que pretenderá en vano hacer pasar por emplomados. Puede decirse que a Montenegro artista, le ha pasado lo que al ambicioso mercader de la vieja leyenda oriental, que creyendo que atesoraba valiosas rupias de oro, producto de sus ventas rapaces a un anciano, al final descubrió con doloroso estupor, que sólo había guardado miserable hojarasca que se disipó al barrerla el viento.¹⁴⁷

Lo anterior confirma los impulsos que orillaron a Salazar a proyectar tan despiadadamente al personaje. La crítica encarnizada contra Montenegro, en Diego Rivera, por el contrario, se torna sutil y chusca, este último estaba entre los

¹⁴⁶Renato Molina Enríquez, "El caricaturista Toño Salazar" en *El Universal Ilustrado*. op. cit. pp. 26, 56.

¹⁴⁷*Ibidem*.

personajes más caricaturizados de la época, como señalo cuando examiné el Rivera (fig. 18) de Tilghman.



Diego Rivera
Caricatura de Hugo Tilghman
El Universal Ilustrado 6 de noviembre de 1924.
(fig. 18)



Diego Rivera
Caricatura de Toño Salazar (Fig. 20)
El Universal Ilustrado 4 de noviembre de
1923.

El de Salazar se nota más figurado (fig.20), no obstante, lo simple del trazo es incuestionable. Líneas precisas que exponen la gran corpulencia de Rivera, quien mantiene en su rostro una actitud reflexiva, que se acentúa al verlo con su pipa como si meditara sobre lo que proyectaría en alguna de sus obras. Vestido de overol, sostiene la parte superior de un bat acicalado que recuerda el dibujo decorativo sustentado en las formas simples de las artesanías, con el que se enseñaba a los alumnos a conocer el valor y la belleza artística de las artes populares. No hay que olvidar que desde su primera entrevista, al llegar a México en 1921, habló del arte popular y del arte prehispánico como fuentes del arte nacional.¹⁴⁸

Al ver al pintor con su overol, es imposible dejar de pensar en el inicio de la Escuela Mexicana de Pintura. Suceso que, según José Clemente Orozco,¹⁴⁹ comenzó bajo muy buenos auspicios, ya que liquidó toda una época de bohemia embrutecedora. Es decir, los pintores y escultores serían hombres de acción,

¹⁴⁸“Los motivos artesanales sirvieron para ilustrar la versión vasconceliana de tono latinoamericanista de los orígenes raciales y culturales de México”. Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder, op. cit.* pp. 104, 105, 137.

¹⁴⁹José Clemente Orozco en Carlos Monsiváis, “El arte y cultura nacional entre 1910 y 1930. El nacionalismo cultural”. Artículo publicado originalmente en “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia General de México*, Vol. 4 México, COLMEX, 1976. pp. 348- 355.

fuertes, sanos e instruidos; dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias, que irían a meterse a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Labor que Rivera emprendió con entusiasmo en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. Así se condujo y lo figura Salazar en su caricatura. Pese a esa pizca de socarronería que implicó exponerlo con ese gesto impasible y esa figura rechoncha estaba el artista emprendedor, revolucionario, polifacético, vanguardista y creador de un discurso simbólico cuyos murales habrían de mostrar, pero sobre todo concientizar acerca del acontecer histórico de México.

Aunque en ambas efigies el lector puede darse cuenta de los trabajos de este dibujante, sería una pena no profundizar en otras, ya que así seguirá comprobando su grandeza que radica en hacer caricaturas genuinamente psicológicas que nos hacen copartícipes del sujeto, asimismo, del ambiente propicio que lo rodea. En la obra del pintor Carlos Mérida (fig. 32), por ejemplo, hay elementos de fondo o escenográficos que guardan características ideológicas y psicológicas que Salazar persiste en transformar en el sentido expresivo del personaje. Dichos elementos se encargan de dar el ritmo y la articulación a la composición.



Carlos Mérida

Caricatura de Toño Sal

El Universal Ilustrado 26 de agosto de 1920 (fig. 32)

Al ver a Mérida, uno halla al mismo tiempo su foto, pero es su caricatura la que también puede juzgarse como una obra de exactitud. Sin embargo, más que exactitud, la intención de Salazar es proporcionar el parecido.¹⁵⁰ Su trabajo más que una reproducción es un extracto del sujeto, con tal veracidad que difícilmente uno se percató de que el pintor era un poco sordo, captó un hábito, un gesto, una deformidad preferida, que hizo visible, pero no al grado de que sea el único fin, sino un simple medio del que se vale para poner de manifiesto lo que vio en el personaje. En su caso el problema auditivo, un rasgo aislado que resulta cómico, pero que antes, mientras formaba parte de la totalidad pasaba inadvertido, es por eso, que a Mérida apenas se le dibuja el oído. Cabe señalar que de joven padeció una esclerosis auditiva que lo obligó a dejar el estudio de la música.

Que el dibujante creará así al pintor, permite comparar al sujeto y su interpretación. A esta relación debe su vida la caricatura, pues de lo contrario, sin relacionarla con el modelo original, no produciría su efecto definitivo, nos dejaría indiferentes. Eso invita Salazar a considerar en su obra, a la que añade en perfecta complicidad, motivos iconográficos. Insertada la efigie en la nota: “La semana artística. Una caricatura y dos exposiciones” el 26 de agosto de 1920, la escena evoca una etapa de la carrera de Mérida, que tiene que ver con sus inicios artísticos, marcados por las vanguardias europeas, igualmente encauzados a la búsqueda de sus raíces precolombinas.

Tras su regreso a Guatemala en 1914, a los veintidós años de edad se estableció en Quetzaltenango, descubriendo que el tema de su pintura sería la cultura de su país. Mérida hallaba su terruño, y se fascinó con los textiles, la arquitectura, las artesanías y el paisaje. Por eso decidió que su pintura, aunque

¹⁵⁰“La equivalencia se establece en términos de comparación con la realidad, en una relación entre la imagen real y lo que el artista ha creado por sus propias manos. Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos no de la forma de verosimilitud, sino de la forma de equivalencia que permite ver la realidad en términos de una imagen y una imagen en términos de la realidad. Lo que encontramos como una buena verosimilitud en una caricatura no es necesariamente la copia de cualquier cosa vista. Si así fuese, una instantánea tendría mayores posibilidades de impacto como representación satisfactoria de una persona a nosotros conocida”. Miguel Ángel Gamonal Torres, *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, op. cit. pp. 17, 21, 22.

sería muy actual, siempre se identificaría con la cultura de Latinoamérica y en especial con sus orígenes prehispánicos. Así pues, creó cuadros que permiten admirar la flora y la fauna de Guatemala, las costumbres de su provincia y el vestuario de los indígenas, pero con un toque de modernidad y con la tendencia a utilizar las formas geométricas que se convertirían en su estilo personal.

La caricatura por lo tanto refleja esa vinculación de Mérida con la concepción primitivista moderna artística-etnológica que expuso en sus obras.¹⁵¹ Salazar sitúa al pintor de perfil, sosteniendo un pájaro; un quetzal, el ave característica de Guatemala. Lo rodea de componentes gráficos prototípicos del arte mexicano, quizá en ello se note cierto eclecticismo, al especular que tales motivos puedan hacer alusión a lo maya o teotihuacano. No hay que olvidar que el artista se instaló en nuestro país, allá por los años veinte, fue aquí donde obtuvo las mejores oportunidades para desentrañar el legado artístico de nuestros antepasados y desarrollar su talento. Dichos componentes se visualizan sintéticos y simbólicos, basados en grafismos lineales y geométricos, que representen la esencia espiritual, cultural y racial de la mexicanidad, contenidos en el arte precolombino y en el arte popular.

Frente a Mérida, sobresale una mujer aborigen de largo cuello, ataviada con un peinado que recoge su larga y negra cabellera que contrasta con la cinta blanca que rodea su frente, listón que se extiende dando lugar a una orejera, el pendiente resalta lo cobrizo de su piel y lo sombrío de su atuendo. Acaso la mujer simbolice sentimientos profundos de identidad y apego a las raíces, y a las formas de la cultura vernácula, es decir, ésta era la fuerza que definía los patrones culturales en la comunidad y en las relaciones humanas. No obstante, la mujer conmemora a la

¹⁵¹Mérida y Salazar evocan lo imaginario moderno y la creación artística de vanguardia, lo del salvaje y su mundo primitivo. "La nostalgia por tiempos ya idos fue un punto central en el campo del arte que trascendió sobre las obras mismas y los patrones de conducta de sus creadores. En los países no europeos, la concepción moderna del buen salvaje legitimó el liderazgo cultural de la élite ilustrada e hizo del arte popular una herramienta identitaria nacionalista básica capaz de incluir al pueblo en la utopía modernizadora. La visión avant-garde del primitivismo predominó entre los artistas modernos, porque muchos de sus conceptos teóricos y sus propuestas estilísticas se originaron a partir de su propia definición del hombre primitivo, de su arte y de su cultura". Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, op. cit. pp. 194-196.

Madre Tierra, deidad prehispánica que permite paralelismos: ser mujer, una humana y la otra divina; ambas, madres de varios hijos, y con eso la base fundamental de la vida, ser poderosa y ser portadora de tradiciones de su época.

El trabajo de Salazar pone énfasis en el espíritu prehispánico, sin duda en la cosmovisión y el simbolismo con respecto a la imagen de la mujer indígena.¹⁵² A su lado figura una caña de maíz, la planta sagrada por excelencia en Mesoamérica. Según la concepción maya, “el grano del cual fueron hechos todos los hombres”; de ahí que los mayas, así como el resto de las regiones, celebraran ciclos rituales relacionados con su siembra y cosecha; lo emplearon asimismo para elaborar a sus deidades. Fruto de la divinidad “Madre Tierra”, la mujer terrenal era la encargada de sembrarlo, sobre todo de recolectarlo y prepararlo. Fue imposible eludir el vínculo entre ambas feminidades y aquel grano en la escena.

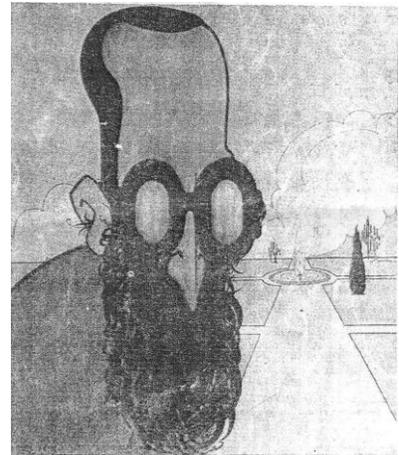
Se ha visto lo alegórico del contenido, Salazar lo plasma a medida que combina ciertos datos o rasgos plásticos (elementos de fondo o escenográficos) presentes en la obra. En ello, nuestro autor expresa la pasión imaginario-plástica en torno a la figura de Mérida, también de sus telas indígenas (parece evocar una comunión con la obra personal del pintor); no obstante, se aprecia el sentir del caricaturista por lo autóctono, no hay que olvidar que ambos fueron oriundos de dos países (El Salvador y Guatemala), cuna de una de las más importantes civilizaciones del mundo prehispánico: la maya. Las obras de estos artistas hispanoamericanos fueron exhibidas en las ciudades más importantes de Europa y de América por su alarde de gracia y talento para revivir lo que ya no existe; un acento autóctono insertado con modernidad desde lo precolombino; imaginándolo con formas geométricas sabias y elementales, dispusieron de un sentido artesanal para la línea que incitó a dejar la rigidez y lograr un ágil ritmo.

¹⁵²La mujer nativa fue escogida por pintores modernos como uno de sus temas principales, también en artistas gráficos como se ha visto. “En cada representación se escondía su vida familiar y laboral, su posición dentro de la sociedad, su belleza y el respeto que los artistas manifestaban hacia ella”. Laura Miroslava Corkovic, “La diosa Coatlicue y la mujer indígena” en *Revista México Indígena* No.5 en <http://www.cdi.gob.mx/index>.

Mérida en su distintiva obra americanista: dibujos, acuarelas, óleos; además de pintar sobre tela pintó sobre madera y sobre distintos tipos de papel: el ámate, grabados, collages, y hasta en un material que inventó llamado petroplástico (una pintura resistente a los efectos del clima y del tiempo), murales, y en eso que llamó “integración plástica” (el diseño y la construcción de edificios con pinturas y esculturas creadas desde un principio, en lugar de añadirlas después). Salazar en sus caricaturas psicológicas, al desarrollar un estilo inconfundible que a continuación se comprueba en otra de sus obras, la del dramaturgo, poeta y novelista Ramón del Valle Inclán (fig. 33), considerado uno de los autores más importantes de la literatura española del siglo XX.

Caricatura de Toño Salazar
EL Universal Ilustrado 16 de septiembre de 1920 (fig.33)

Ramón del Valle Inclán



La efigie se halló en las “Notas Literarias”, ahí se menciona su género literario cuyas primicias eran desconocidas en México. Género que denominó: “Esperpento”, y el cual Alfonso Reyes¹⁵³ interpretó como las veces en que la seriedad de la vida y de la fatalidad son superiores al sujeto que las padece. Fue llevado al teatro en la obra: “Luces de Bohemia”, allí Valle Inclán instauró una estética de la deformación (lo bajo, lo feo), a través de un expresionismo gestual y caricaturesco que él mismo llamó del héroe reflejado en el espejo cóncavo. Sin duda, lo anterior ha servido para saber de su original trabajo, la nota se enriquece con la proyección de su caricatura; trazada verazmente, de manera que se ven sus características barbas. Las “barbas

¹⁵³Alfonso Reyes en Ramón del Valle Inclán, “Notas literarias. Luces de Bohemia.” en *El Universal Ilustrado*. pp. 11, 22. México, 16 de septiembre de 1920.

de chivo” a las que alude Rubén Darío en la balada laudatoria dedicada a Valle Inclán en 1912,¹⁵⁴ que parecen cubrirle el rostro, de modo que sólo dejan entrever la nariz, las gafas y el oído; en cuyo interior habita una cantidad de vellos, como si las barbas parecieran salirle hasta por las orejas, pormenor que por otro lado hace evidente su avanzada edad.

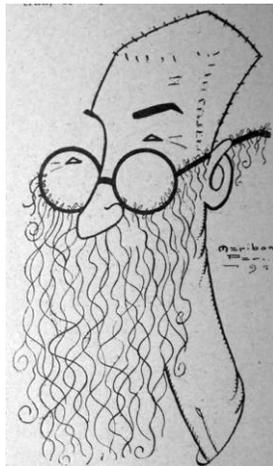
Lo colosal de su cabeza produce el toque gracioso. No es para menos si se deduce que ésta albergó lo inmenso de su talento, que lo condujo a adoptar una imagen que parecía encarnar a algunos de sus personajes. Actor de sí mismo, profesó un auténtico culto a la literatura, por la que sacrificó todo al revelarse como incansable paladín de la retórica modernista,¹⁵⁵ que le permitió satirizar amargamente a la sociedad española, y que a la vez conjugó con una vida bohemia que implicó viajar a infinidad de lugares de los cuales derivaron muchas anécdotas a las que dio vida en sus textos narrativos. Por ello, se representa a Valle Inclán en medio de un paisaje del que irrumpen unos cuadros seccionados de pasto, robustas nubes, un minúsculo árbol, un borbotón de agua que brota de la fuente y hasta una etérea construcción de la que despuntan apretados ramajes. Escenario que quizá simboliza sus odiseas por el mundo, expuestas en sus obras.

No obstante, el esbozo refleja la admiración de Salazar por el escritor, también se percibe el afán por seguir lo perpetrado por Valle Inclán, en tanto alcanzar y manifestar aquella “rebeldía creativa” y “profunda renovación estética” que implicó el lenguaje, en su caso el de las formas y el sentido de la expresión a la hora de caricaturizar a sus personajes.

¹⁵⁴El poema exalta la personalidad de Valle Inclán y las maravillas que dio a conocer en sus versos: cosas misteriosas, trágicas, raras, amores terribles, crímenes e infaustos hechizos. Cuestiones que para Darío fueron una influencia que siempre lo unieron al maestro. *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*, Vol. 4. Madrid, Espasa Calpe, 2001.

¹⁵⁵“Movimiento literario, se desarrolló entre los años 1880-1910, fundamentalmente en la poesía. Se caracterizó por su ambigua rebeldía creativa, su refinamiento narcisista y aristocrático, una renovación estética del lenguaje y la métrica, y el culturalismo cosmopolita. *Ibidem*.

Lo anterior se ostenta en otros caricaturistas, por lo que haré un paréntesis para comparar el Ramón del Valle Inclán (fig. 34) del cubano Armando Maribona.¹⁵⁶ Como Salazar, Maribona hace hincapié en la expresión; sin embargo, su efigie tiende más a la simplicidad que la anterior, es menos figurado, carece de torso; sólo se exterioriza la cabeza que no luce tan grande, sí ostenta un largo cuello que señala lo esbelto de la cara. Pueden apreciarse claramente sus rasgos como son: la ceja livianamente arqueada, los microscópicos ojos acompañados de arrugas que también yacen en la frente, la nariz que sin esfuerzo alguno sostiene los anteojos, de los que caen las inconfundibles “barbas de chivo”, largas, tupidas y ensortijadas.



Ramón del Valle Inclán

Caricatura de Armando Maribona

El Universal Ilustrado 8 de Abril de 1926. (Fig. 34)

La obra en su conjunto es un diseño de trazos abreviados, a diferencia de la de Salazar que tiende a líneas un tanto rebuscadas (sin que por ello dejen de ser simples), acción que refuerza al rodear a Valle Inclán de un ambiente propicio. Aunque la imagen de Maribona no posee dicha característica (elementos necesarios al personaje), el artista destaca en su protagonista simpatía y una chispa de ironía

¹⁵⁶Es una pena sólo mencionar al caricatu-novelo-periodista Armando Maribona. No obstante, al principio de este apartado mencionó que fue de los caricaturistas hispanoamericanos que más sobresalieron en el nivel mundial; dígase en París. Su trabajo refleja la caricatura moderna; escasas líneas que dejan atrás la deformación del sujeto para destacar su esencia, sin que para ello dejara a un lado su temible fiereza de caricaturista. El Abate de Mendoza, “Los decapitados y su verdugo.- El padre de Pierrot.- El último Montmartrés.” en *El Universal Ilustrado*. pp. 44, 45. México, 8 de abril de 1926.

que la impide volverse empalagosa, eso destella esta cabeza por él decapitada, la que por un lado exhibe una cara adolecida por los años, y por el otro revela al efervescente novelista y sutil crítico, cuyas gafas acogen unos ojos audaces que parecen crucificar todo. No cabe duda, que ambos artistas han dejado muy buen sabor de boca al consumir cada uno su estilo, diferencias que han sido, en suma, evidentes.

He dado a conocer algunos trabajos de Salazar que corroboran su talento, mucho tuvo que ver que estos fueran expuestos en la prensa nacional. Sin duda, nuestros medios albergaron un nivel de exigencia y variedad representativa de estilos y resoluciones visuales que permitieron presentarlo como un artista original, al presentar a las celebridades hispanas, europeas y norteamericanas. Sus caricaturas también desfilaron en los rotativos de otros países: *La Razón*, de Buenos Aires, el *L'Intransigeant*, de París, *El Hearst*, de Estados Unidos y *El Giovendi*, de Italia, este último era el periódico más admirado en Alemania, México, España, Cuba y New York. Su “nota ilustrada” corrió a la par de la “palabra impresa,” testificando su labor tan substancial como la de los escritores, críticos y periodistas.

Su paso por dichas publicaciones lo motivó a emprender otras actividades dentro del periodismo: entrevistas, crónicas y hasta escribir un libro que redactó durante su estancia en Francia en 1924.¹⁵⁷ Aunque se dedicó a tales trabajos nunca descuidó su labor como caricaturista al contrario, la perfeccionó en París, donde si bien vigorizó su técnica, encontró los parámetros sobre el arte del siglo XX que incluyó la ilustración gráfica y las artes plásticas. Ejemplo de ello, el influjo que obtuvo de la agrupación de artistas llamada “La tela de la araña”, fundada por el dibujante francés Gustavo Blanchot, con la finalidad de que pintores, caricaturistas y

¹⁵⁷Los viajes y peripecias, así como las distinguidas personas que conoció le facilitaron narrar historias, según fueron las palabras de Salazar. Actividades que emprendió por su afición a las letras, también para asegurarse de otra solvencia económica. Ortega, “Crónicas parisinas. Círculos en torno a Toño Salazar” en *El Universal Ilustrado*. pp. 16, 40. México, 2 de abril de 1930.

decoradores emprendieran una estética desinteresada y discreta que reflejara al hombre tal y como es: un terrible extracto del ser.

Salazar ratificó que la caricatura es producto del hombre que analiza y crítica la forma de actuar del mismo hombre a través de la risa; no obstante, alberga la idea mordaz al degradarlo física y moralmente. “Sutilezas estéticas” que encarnan a la risa y al dolor, sentimientos inherentes en el ser humano que son expuestos en una caricatura. Conoció también el periodismo sátiro-humorístico del barrio parisiense de Montmartre.¹⁵⁸ Ahí nacieron los grandes semanarios como: *Le Rire*, *Le Courrier Français*, *Le Sourire*, *Fantasio*, *La Culotte Rouge* y *Pêle-Mêle*. Allí sonaron las frases más cortantes, los axiomas más ácidos, pero, sobre todo, los trazos más seguros y audaces.

Divisó las novedades que brindaba la caricatura francesa en tanto que ya no daba señales de odio, porque renacía la burla fina e intencionada con el que se revestía el humorismo, no obstante, permanecía la intención por expresar lo cruel y catastrófico en la Primera Guerra Mundial. Asimismo, descubrió el deseo estético de interpretar a la naturaleza de un modo más personal, es decir, hubo un abandono a la reproducción servil de lo real, con el propósito de que los artistas desarrollaran su talento y sus facultades imaginativas y creadoras, evitando las sinuosidades para dar paso a una expresión más simple.¹⁵⁹

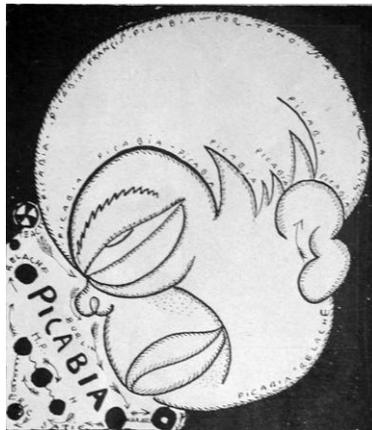
No conforme, se impregnó de aquella intelectualidad identificada con el “espíritu del boulevard”, propio de los barrios de Montparnasse, Madeleine, Capulines, Italiens y Montmartre. Ahí compartió uno de los escenarios, el de

¹⁵⁸“En 1900, el periodismo humorístico y satírico es boulevardier. Pero antes nace y crece en Montmartre. Allí, Emile Goudeau fundó en 1879, su semanario satírico *Le Hydropathe*., le sucedió *Le Chat Noir*. En este último como en su sucesor *Le Mirliton* de Aristide Bruant, aparecieron los primeros grandes dibujantes y los más incisivos escritores”. Biblioteca Salvat, *El humorismo*, Barcelona, Salvat Editores, 1973 p. 51.

¹⁵⁹“La imagen de la realidad trajo transformaciones éticas y estéticas que definió una revolución simbólica capaz de provocar la conversión colectiva en la manera de percibir, interpretar y representar la realidad externa. Ésta se dio mediante la transmutación del objeto a la percepción plástica que de él tenía el artista, como manera de trascender la apariencia o exterioridad y revelar a cambio las estructuras formales básicas, consideradas como depósitos de la esencia o verdadera realidad”. Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, op. cit. p. 198.

Montparnasse con personalidades afamadas del medio: Picasso, Fujita, Man Ray, Robert Desnos, André Salmón, Mille, entre otros.

La constante camaradería con aquellos provocó que se comprometiera a elevar el nivel de las artes gráficas, consolidándose como el primer caricaturista hispanoamericano que, desprendiéndose del provincialismo de su tierra natal, adquirió eso que los periodistas llamaban “ciudadanía parisiense”. No obstante su situación exitosa en el extranjero, jamás negó sus raíces o dejó de ser vocero de la cultura hispana. Perfeccionarse fue lo que le incitó a caricaturizar a los rostros más célebres del mundo como el pintor y poeta francés Francis Picabia (fig. 35).



Francis Picabia

Caricatura de Toño Salazar

EL Universal Ilustrado 26 de Febrero de 1925 (fig. 35)

De quien dibujó la redondez de su cara, sus gruesos labios enmarcados por comisuras que delinean su diminuta y ancha nariz. Lo recargado de su aspecto se exterioriza en su ojo apenas entreabierto, como si no pudiera evitar la pesadez que le provocan los repliegues que yacen debajo. La intención de Salazar fue retratarlo tal y como era, es decir de apariencia poco agraciada. Pero lo primordial es hacer alarde de su descendencia. Resaltar su identidad cultural y social de origen africano-francés; aquella negritud que encarnara la resistencia y que sirviera como elemento de identidad.

Su físico denota esa herencia, también lo son su actitud y temperamento inquieto y subversivo que lo llevan al dadaísmo como tendencia preferida, que sin ser una modalidad estética como el cubismo, el surrealismo, el geometrismo, la pintura acción y muchos ismos más, es el espíritu que impregna la producción artística contemporánea.¹⁶⁰ Picabia comenzó la destrucción del arte por medio de obras y actitudes innovadoras; iniciando con Marcel Duchamp lo que se conoce más tarde como “dadá en Nueva York”. Fue el fotógrafo Alfred Stieglitz quien le brindó la oportunidad de exponer en su “Galería la 291”, obras que reflejaron la influencia de la música negra, el baile, la libertad sexual y la fuerza que desde su arribo le produjo aquella ciudad y los pueblos de origen africano, como si el pintor tratara de romper esa invisibilidad histórica con la que han vivido, atesorando la tradición negra y los lenguajes estéticos de la vanguardia para manifestarse.

Cabe destacar su revista *Cannibale*, que publicó en 1920 tras su regreso a París. En su portada exhibió naturalezas muertas con la figura de un simio rodeado de letreros e incluyó la imagen realista como sátira. Quizá Salazar retomó algunas ideas expuestas en dicha revista, como por ejemplo, dibujarle a Picabia el rostro igual al de un simio, acción de la que se desprende sin lugar a dudas la intención de presentar una imagen tanto realista como sátira. Frente la cara del artista, los bordes de su cabello, y a un lado de su mandíbula hay una serie de palabras, que tal vez conducen al caos del formato tipográfico en el campo artístico, fruto del dadá alemán.¹⁶¹ Dichas palabras dejan ver el nombre de Francis Picabia, el de Toño Salazar y la expresión “Relache”.

Asimismo hay otras inscripciones que dicen “Borlin”, “Eric Satie”, están rodeadas por círculos, flechas y espirales. Los vocablos y símbolos permiten una

¹⁶⁰El dadaísmo surgió en Europa y Norteamérica, apareció en Zurich y Suiza en 1916, después en Alemania y Francia, fue en París el movimiento de moda desde 1923. Surgió con la intención de destruir todos los códigos y sistemas establecidos en el arte. Ida Rodríguez Prampolini, *Dada Documentos*, México, UNAM, 1977. pp. 15, 21, 23, 43, 44.

¹⁶¹“El dadá-alemán no se limitó al arte abstracto como la gran novedad plástica, recurrió al collage y al ensamblado como formas artísticas más representativas del tiempo. Del futurismo tomó la simultaneidad, otras novedades fueron las exploraciones rítmicas de formas y colores musicales, el espectáculo absurdo e impensado, el film abstracto, el caos en el formato tipográfico y la arquitectura novedosa. Los resultados figurativos más interesantes del dadaísmo fueron los del grupo de Berlín y por Max Ernst en Colonia”. *Ibidem*. pp. 37, 38.

connotación ideográfica que al parecer revelan otras de sus facetas, es decir, evocan su escenografía hecha en 1924 para la película de René Clair, titulada “Entreacto”. Una cinta cuyo ambiente fue de “Relache”, de placer, de relajamiento y de suspenso.

El objetivo de Salazar tal vez sea expresar con letras la actuación de Eric Satie a cargo de la música y del bailarín Jean Borlin. Los círculos recuerdan el atuendo salpicado de lunares de Borlin, o rememoran el ritmo de la música de Satie; las flechas en diferentes direcciones, el compendio del cambio, la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, la contradicción, la defensa del caos frente al orden y la imperfección frente a la perfección. Lo reiterativo de los rótulos en la cabeza del pintor, quizá anuncia el hecho de que encarnó una postura individualista (bandera de dadá), tras anunciar su separación del movimiento en 1921; Picabia se separó, pero permaneció a distancia.¹⁶² Su espíritu, que no dejaba de ser dadaísta, quedó expuesto en la cinta.

Como puede verse, Salazar logró una síntesis del ser y el trabajo del pintor en esta cinta sin argumento comercial, sin trama sentimental o dramática, cuya ambientación se caracterizó por trucos relampagueantes, atrevidos símbolos, efectos humorísticos y ritmos complejos.

Mencioné anteriormente al astro del ballet sueco Jean Borlin, ahora toca su turno de verlo caricaturizado (fig.36). Esta imagen es la que más me orilla a pensar que Salazar es un testigo del impacto que causaron las vanguardias, ya que, en realidad desea hacer notar que la influencia dadaísta de la que se colmó el arte,¹⁶³ también vigorizó el ámbito de la caricatura.

¹⁶²Pese a la fuerza que alcanzó Picabia en dadá, su despedida fue algo inevitable, no obstante, fue fiel al espíritu originario del movimiento. En 1921, cuando era la vanguardia artística del momento la abandona y en la Revista *L'Esprit Nouveau* explica sus razones: “aburrimiento a pesar del éxito alcanzado, hubo personajes que no tenían de dadá más que el nombre como el cubismo, dadá tendría más discípulos que comprenderían, y a partir de ahí que tuviera la sola idea de huir lo más lejos posible”. *Ibidem*. pp. 44, 45.

¹⁶³“La influencia dadaísta en el arte tuvo que ver con que se colmara del anti-arte de protesta, del shock, del escándalo, de la provocación, con la ayuda de medios de expresión irónico-satíricos basados en lo absurdo y en lo carente de valor que introducen el caos en sus escenas, al romper con las formas artísticas tradicionales, sirviéndose además del montaje y de objetos de desecho cotidiano”. *Ibidem*. pp. 15, 22, 24.



Jean Borlin

Caricatura de Toño Salazar

EL Universal Ilustrado 26 de Febrero de 1925 (fig. 36)

Su efigie semeja la técnica con la que los dadaístas juntaban imágenes que al parecer no tenían relación entre sí y hacían composiciones incoherentes para el sentido común, abriendo la posibilidad de interpretarlas en direcciones nuevas. Dicha técnica tiene sentido si se piensa en el esbozo como un “collage” de contrastantes formas añadidas y múltiples trazos que simbolizan al bailarín. Dichos trazos van de lo curvo a lo rectilíneo y conjugan la figura abstracta de Borlin, a diferencia de Picabia, cuyas líneas tienden a figurarlo en exceso.

La composición advierte el uso de algunas formas geométricas: la cabeza ovoide de Borlin, los triángulos del cuello de su camisa, los botones circulares de su chaqueta y sus piernas hechas a partir de rectángulos sobrepuestos, uno vertical y otro diagonal. Asimismo se nota el empleo de planos cromáticos afines al claro-oscuro, el claro como fondo neutro para la cabeza, la camisa, las rayas serpenteadas que pudieran ser sus extremidades, los cuadros y las líneas oblicuas del pantalón y del calzado. El negro como lineal delimitatorio o contorno enfatiza el vestuario. Con el manejo de los planos monocromáticos, Salazar establece espacios que dan la sensación de que el dibujo sigue un patrón o una intención. Sin embargo, cambia el patrón o el seguimiento, alternando la dirección o el grosor. Con

el juego de trazos crea la sensación de intersección o superposición de fuerza o debilidad, ilusión de movimiento, de derramamiento o libertad.¹⁶⁴

Resulta definitivo romper con la representación figurativa de la realidad, en tal caso de la figura humana y crear un lenguaje visual lleno de significados a partir de trazos, efectos humorísticos y simbolismos que quebrantan la sola idea de ver a Borlin vestido de esmoquin, ya que lo prioritario es imaginarlo en su actuación.¹⁶⁵ Lo jocoso se manifiesta en su cabeza en forma de óvulo, los brazos como tentáculos, las piernas paradójicamente proyectadas como pilastras apenas sobrepuestas que se esfuerzan por seguir el cadencioso torso, que provoca imaginar su cuerpo como una desarticulada marioneta a la que jalan los hilos de modo intempestivo, perturbando su postura.

De la hilaridad deriva lo significativo de las formas. Aquí Salazar conjuga lo atractivo de la obra al establecer una inclinación hacia lo incierto, al nihilismo, a lo fantasioso, y a la búsqueda de la expresión del personaje mediante lo onírico. Singularidades ejemplificadas de la participación de Borlin en “Entreacto”, de ahí que su cabeza parezca al huevo que dispara en una de las escenas, liberando un pájaro que se posa sobre él, sus brazos, fingiendo ser alas, sugieran la libertad del individuo, aquello que los dadaístas creían como la liberación de la camisa de fuerza, de la lógica y del racionalismo en los que se había encerrado el hombre, mutilando su libertad e inmovilizando su imaginación.¹⁶⁶ Se insinúa la libertad de pensamiento, en ello se atina una equivalencia que aborda la expresión corporal

¹⁶⁴Lo anterior me remite a la abstracción geométrica, llamada después Neoplasticismo. Propuesta por Piet Mondrain y Theo van Doesburg (1920), “se basó en una concepción analítica de la pintura, en la búsqueda de un arte que trascienda la realidad externa reduciéndola a formas geométricas y colores puros, no obstante, se usa el contraste del blanco con el negro, todo para hacerla universal.” Pese a que el dibujo semeja algunas de esas características, éstas resultan leves, es decir, no reflejan en su totalidad lo referido. Aunque no puede soslayarse, que Salazar se interesara en algún momento en esta corriente, ya que su estancia en Europa le brindó la oportunidad de empaparse de aquello que lo enriqueciera artísticamente. Biblioteca Salvat, *La pintura en el siglo XX, op. cit.* p. 33.

¹⁶⁵La caricatura pareciera que se trata tan sólo de un simpático y absurdo monigote sin la más mínima significación, sin embargo, lo que interesa, es que el personaje ha sido transfigurado casi en su totalidad, sin que para esto importe romper con la representación figurativa del sujeto.

¹⁶⁶“El espíritu del hombre nunca debe ser aprisionado por la camisa de fuerza de una regla, aunque sea nueva y distinta, siempre debe estar libre, disponible y suelto en el continuo movimiento de sí mismo, en la continua invención de su propia existencia”. Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX, op. cit.* pp. 157, 158.

como medio que permite al sujeto redimirse, expresarse, desinhibirse y ser espontáneo a través de gestos y movimientos que hacen alarde de un sentido estético que desborda movilidad y libertad.

El tronco del bailarín parece segmentado, es donde se revela un trabajo corporal, particularmente de espalda que sugiere la dirección y el impulso que lleva su cuerpo, las piernas reflejan el punto de suspensión de la fuerza del torso. La precisión al parecer emana del ballet clásico, la técnica moderna para la dinámica en la expresión. He destacado el sentido estético del movimiento en el personaje con la intención de ver que lo está ejecutando.

El desempeño técnico de su danza, seguramente simboliza el infortunio de Arthur Cravan, quien además de artista dadaísta era boxeador. Es por ello que en la cinta aparecían unos guantes de box que lanzaban puñetazos a la cámara y un falso cadáver, ya que éste murió camino a Buenos Aires, posiblemente ahogado; su cuerpo nunca fue encontrado.

Borlin, como supuesto cadáver, según narra “El Abate de Mendoza”,¹⁶⁷ yacía en un féretro. De saco oscuro, su pantalón lucía barrotes y rectángulos. Los primeros simulaban las tomas realizadas a unas columnas de lejos, cerca y en diagonal, los segundos el tablero de ajedrez donde jugaban el artista dadaísta y ajedrecista profesional Marcel Duchamp y el también artista y fotógrafo Man Ray, quienes estupefactos veían imprimirse en el tablero la imagen de una ciudad y un monumento. De pronto surgía del ataúd el bailarín, sorprendiendo a los concurrentes, su rostro lucía pálido y apesadumbrado, era en definitiva su baile la que asombraba al público por ser impetuoso y veloz, sugería lo incorpóreo del difunto, como si, rindiera culto a Cravan.

A diferencia de los anteriores trabajos, a los que por ningún motivo restó mérito, este último lo percibo como efecto de la madurez artística basada en una

¹⁶⁷El Abate de Mendoza, “El buen humor de Francis Picabia.” en *El Universal Ilustrado*. pp. 32, 33. México, 26 de febrero de 1925.

agilidad mental y habilidad técnica. Por fin Salazar “suelta” la mano y el estilo, la figura es un deleite por la manera en que combina la gran variedad de trazos, formas y contrastes; como si nuestro artista jugará con ellos al momento de plasmarlos, obteniendo un grado de abstracción no vista antes. Acción que incita a suponer un rechazo por parte del caricaturista a lo establecido en sus primeras obras, por la posibilidad de que al repasar su labor percibiera la uniformidad de su procedimiento hasta entonces consumado. Es por eso que concibo esta obra como el medio de autoliberación del artista, porque surge de una compleja operación de ensueños que enriquecen su calidad. Un objeto de significados múltiples donde nada es incongruente, puesto que todo el conjunto tiene la verosimilitud de lo imaginario, que provoca se congele en la memoria la imagen de Jean Borlin.

Las obras vistas señalan que en Salazar puede sentirse a un artista universal de grandes cualidades, no sólo por las influencias que recibió del arte mexicano, sino por las enseñanzas o el influjo que de él pudieron adquirir nuevas generaciones. Obtuvo su tendencia cosmopolita de su estadía en París, lugar donde enriqueció sobremanera su bagaje artístico.

Perspicaces e ingeniosas, sus caricaturas se alejan de lo fácil, de lo trivial, descubren en cada personaje un motivo para hacer un estudio de minúsculas proporciones; acertando con ingeniosos trazos. Su exposición aparte de dar continuidad a esa tradición de trabajo armónico, a la vez presenta una muestra representativa de su estilo personal y de los senderos creativos que exploró.

Miguel A. de León “Quetzal”

Las obras de Toño Salazar han hecho reconocer a un artista, sus personajes provocaron un sin fin de emociones. Sin embargo, ahora es momento de conocer a Miguel A. de León “Quetzal”, joven guatemalteco pintor y caricaturista. Antes de indagar en sus dibujos es conveniente repasar su desarrollo pictórico, porque de

ese modo se conocerán algunos aspectos de su vida y las circunstancias que lo condujeron al ámbito gráfico.¹⁶⁸

En 1913, De León se dirigió a París y, al igual que Salazar, encontró un lugar de recogimiento que le permitió descubrir importantes innovaciones en el arte. Su travesía por aquel lugar en gran medida se debió a las palabras de aliento de su maestro José Cayetano Morales, conocido como “Mon Crayon”, el príncipe de los caricaturistas guatemaltecos:

Apenas dejaba una que otra línea mordaz en los periódicos de Guatemala, con caracteres iniciales y una vez que hubo escuchado la frase de Mon Crayon: usted debe irse a París. El pintor y caricaturista calzó la sandalia del camino prometido, y partió con la fe del que sabe lo que lleva dentro, para oficiar de revestido, más tarde, las arcadas magnificas del arte.¹⁶⁹

El algarabía que ofrecía esa ciudad resultó ideal para su temperamento, su aspecto era el del típico trotamundos y del bohemio trovador. Así pues, el artista buscó perfeccionar su pintura; para ello frecuentó a Charles Cousin, considerado de los mejores dentro de los estudios al desnudo, y a Edgar Degas, el pintor de la figura humana en movimiento. El trabajo de aquéllos lo había llevado a descubrir obras que no lo dejarían indiferente.

Con el tiempo se supo en Guatemala del éxito que De León había alcanzado con sus cuadros. Lo más elogiado fue la reproducción de una obra de su maestro Paúl Gervais, el colorista francés de escenas históricas. Su trabajo, pese a ser una replica, nunca dejó de revelar habilidad y precisión al personificar a Don Pedro “El Cruel” contemplando desnuda a doña María de Padilla después del baño.

Su talento como pintor le auguraba un futuro prometedor. El destino, le tenía reservado otros caminos por explorar, entre ellos, la caricatura. Al viajar a Roma y hacer escala en Monte-Carlo para recoger impresiones del lugar, conoció al caricaturista francés Georges Goursat “Sem”. Aquel hombre le enseñó al joven

¹⁶⁸Originario de Quetzaltenango, Guatemala, de ahí, su sobrenombre “Quetzal”. No encontré la fecha de su nacimiento y defunción, ni muchos otros datos que hubieran enriquecido su semblanza.

¹⁶⁹Hernán Rosales, “Notas artísticas. El arte psiconaturalista de Miguel A. de León.” en *El Universal Ilustrado*. p. 35. México, 19 de diciembre de 1923.

algunos secretos que iba descubriendo en el arte de la caricatura; el arte que absorbe en las expresiones de la línea, la conciencia de un detalle:

La caricatura, le dijo “Sem”, es una de las artes más inquietas e inconformes que se conocen. Cada día quiere reformarse en líneas diversas e insospechadas maneras de interpretar la psicología humana. Yo he tratado de determinar la fisonomía de Clemenceau, en cinco puntos que fijen vértices de un pentágono imaginario, con unas curvas rectas en el centro. Vera usted que a Jean Jaurés lo estudié con un ángulo isósceles y un punto. Ahora trato de hacer la caricatura del Mariscal Joffre, con la más atrevida simplicidad, que publicaré en *Le Matin*.¹⁷⁰

Seguramente “Sem” se refería a que en el objeto debían eliminarse y simplificarse aquellos excesos que están por demás, lo primordial era el énfasis de los puntos esenciales de la expresión en el personaje. Las lecciones dieron a De León la oportunidad de expresar sus inquietudes. La ocasión se presentó cuando ingresó al ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, escenario donde nunca dejó de presentar las caricaturas de sus compañeros a varios periódicos y revistas de París.

Al año de estar en la contienda, De León regresó a la capital para emprender su labor como caricaturista, colaboró en *Le Rire*, publicación en la que exhibió al ex-Kaiser Guillermo II y al general von Huidenburg, obras que le valieron el reconocimiento de sus colegas. Pese al éxito surgió en el artista el deseo de regresar a Guatemala y de visitar México, lugar para comenzar otra etapa que lo llenara de nuevas experiencias artísticas.

Su estancia en nuestro país se dio durante el régimen de Álvaro Obregón en 1920, etapa que le permitió ser testigo de las primeras implicaciones económicas de una política cultural que trató de satisfacer las necesidades de la población en general. Los cambios propugnaron la legitimización del poder del Estado como patrocinador y difusor cultural de artistas e intelectuales en su función de ideólogos,

¹⁷⁰ *Ibidem*. p. 35. “Dibujaba como llevado por una suprema voluntad de morder y quebrantar los huesos de su presa, pero sobre todo, de desnudarle el alma; supo estigmatizar a todos sus contemporáneos revistiéndoles de una alegría de la que a menudo carecían. Asimismo, dejó constancia de un mundo irremediamente disoluto, agitado por una alegre y cruel libertad”. Biblioteca Salvat, *El humorismo*, op. cit. p. 64.

creadores y educadores. Lo anterior quizá lo motivó a instalarse, es esta tríada la que corrobora que De León y otros artistas vieran a México como centro temporal de reunión de las élites internacionales.¹⁷¹

Si bien, intelectuales y artistas contaron con trabajo en los departamentos universitarios y de Bellas Artes, las ofertas de empleo, especialmente en el arte, continuaban siendo escasas durante y después de la Revolución, puesto que se carecía de un mercado, es decir, no existían las galerías y los posibles compradores. Miguel A. de León resintió la pésima situación económica que aquejaba al país, por ello podía encontrarse en la Escuela Nacional de Medicina, entre charla y charla, pero sobre todo, realizando caricaturas de los estudiantes:

Pinta con desparpajo y no teme al desbordamiento estudiantil, porque es joven y tiene el alma de bohemio, tiene 30 años y su aspecto es simpático. Es el tipo clásico del bohemio trovero de gacho sombrero de que habla Emilio Carrère y de sus andanzas por tierras lejanas, guarda el triste recuerdo de exhibirse a la curiosidad protectora del vulgo que acabará por prostituir su arte y mercantilizando su ansia de ideal. Ha pintado lienzos para la crítica y guarda óleos; pero las caricaturas dan el dinero más fácilmente; y olvidando la paleta y los colores, "Quetzal" vive de pintar monos y haciendo apuntes desconcertantes.¹⁷²

Que sus caricaturas le facilitaran cierta solvencia económica se considera la "prostitución de su arte". Resulta lo contrario, ya que sus bocetos no implicaron solamente una gratificación, sino la búsqueda de personajes que provenían de la multitud sin importar su estatus, por lo que quizá habría de valorarlos como una propuesta para unir los estratos sociales que de una u otra forma permanecían olvidados o que se querían separados.¹⁷³

¹⁷¹Se consideró como un centro de reunión temporal, "porque al principio, la relación que mantuvo la élite ilustrada con el gobierno fue conflictiva, debían sujetarse a los lineamientos dictados por el Estado en materia presupuestal y laboral, así como en lo referente a las políticas culturales, educativas y artísticas en el ámbito institucional". Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, op. cit. pp. 48, 49.

¹⁷²Oscar Leblanc, "Quetzal el caricaturista bohemio" en *Zig-Zag*. pp. 30, 31. México, 30 de marzo de 1922.

¹⁷³"El arte no puede solucionar las implicaciones de las políticas capitalistas, tiene sentido como factor de resistencia, como trabajador social, como catalizador que activa las relaciones sociales, que estimula la renovación urbanística, que se dedica a la terapia creativa, y a abrir una Área de Experiencia. Un espacio de cuestionamiento y de reinterpretación, un lugar de intercambio simbólico entre el artista y la comunidad, donde el individuo reflexione sobre sus problemáticas.". Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, op. cit. p.17.

De León decidió prolongar su estancia en México por el interés de conocer nuestras artes populares e indígenas. Un movimiento cultural que inició en 1922, y que significó para la enseñanza artística una completa renovación de conceptos y métodos. Entonces no resulta raro suponer que aprendió algo de estos preceptos y los aplicó en algún momento, experimentando lo propio. Y es que siempre lo acompañó la idea de crear alguna novedad en sus caricaturas. Así, mientras conversaba con un amigo en un café observó:

Que de pronto la cara de aquel, se parecía a un zapato. Sintió la visión nueva de la que hace tiempo presentía, y concibió instintivamente la idea. Tomó su cuaderno de estudios ambulantes y se puso a sacar los rasgos característicos de su amigo, en la forma caricaturesca de un zapato. Miguel A. de León acababa de dar con lo que deseaba intranquilo: con algo original. Desde entonces fue observando con la agudeza de su talento, que en una nube del cielo, en un árbol, en una piedra, en un animal, casa paisaje, etc. Se advertía a veces la fisonomía de un individuo.¹⁷⁴

Esto último deja entrever lo novedoso que De León parecía buscar: el arte al que denominó “Psico-Naturalista”. Aunque el hallazgo se torna como suyo, hay que señalar que su manera de caricaturizar ya se efectuaba desde la antigüedad, y aún se conserva en la actualidad: el uso frecuente de los artistas de definir al personaje con un objeto relacionado con ellos. Quizá, nuestro artista obtuvo de algún modo (dado su paso por innumerables escuelas en Europa), la influencia del pintor renacentista italiano Giuseppe Arcimboldo, de quien asumió la idea de rostros formados por plantas y animales, o con los cuatro elementos: aire, tierra, agua y fuego. Es posible que también tuviera presente las diversas obras que fueron deudoras del trabajo de Arcimboldo aunque sólo fuera por el hecho de utilizar la composición de pequeños elementos reales para formar otro, normalmente un rostro.¹⁷⁵ Eso puede verse en trabajos anónimos, realizados entre el siglo XVII y el

¹⁷⁴Hernán Rosales, “El arte psiconaturalista de Miguel A. de León,” *op. cit.* p. 35

¹⁷⁵Son numerosas las referencias alegóricas y simbólicas que Arcimboldo introdujo en sus obras combinatorias de imágenes, frutos de su formación renacentista. Las combinaciones de elementos y estaciones tuvieron vínculos originados por cualidades duales: cálido-frío, húmedo-seco. Realizó además trabajos reversibles, en los que, el menú vegetariano se convierte al darle la vuelta en un rostro. No fueron inusuales los artistas “naturalistas” versados en las técnicas y la ciencia como Leonardo da Vinci, entre otros”. Werner Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo 1527-1593*, Alemania, Taschen, 1993. pp. 24, 25, 27.

XIX, donde se utilizaban animales, asimismo, la figura humana y hasta recursos naturales como montañas, etcétera.

De esa manera, De León exteriorizó en sus obras lo que llamó estudios de adaptación de la psicología humana a cualquier detalle o cosa de la naturaleza con elementos que suponen algún fragmento de la fisonomía de los personajes, también aplicando a la persona el objeto de sus inclinaciones, profesión, idiosincrasia y algo de la tierra de donde es. Por ejemplo, en la caricatura del periodista mexicano Rafael Pérez Taylor (fig. 37), el dibujante diseña el rostro a partir de la figura de un hombre que curiosamente presta su atención a otros dos sujetos, al que se encuentra debajo simulando la barbilla y sosteniendo un abrecartas, y al que está encorvado al final de la cara de Taylor.

Caricatura de Miguel A. De León "Quetzal"
EL Universal Ilustrado 19 de diciembre de 1923. (fig. 37)

Rafael Pérez Taylor



Sobresalen de la fisonomía del personaje: rollos de papel, lápices, abrecartas o bien pudieran ser espadas y por último un tintero; con estos objetos el caricaturista simboliza la frente, los ojos, la nariz y la boca, igualmente da a entender la labor que desempeñó Pérez Taylor como periodista de oposición. Probablemente, las supuestas espadas representan la prensa del régimen obregonista (1921-1924). Quizá, el individuo oprimido que se ve al final del protagonista refleja los atropellos y amenazas a los que se enfrentaron los periodistas de la época.

Por su parte, el rostro de José Gómez Ugarte (fig. 38) es representado con una rama de laurel que figura su cabello, al igual que el anterior esbozo, surgen lápices que sirven para percibir sus ojos. Su nariz se exhibe a través de un tipo burlón que escribe; lo acompañan una lira, una pluma y un pincel.

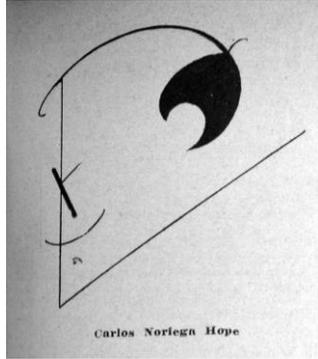


José Gómez Ugarte
Caricatura de Miguel A. De León "Quetzal"
EL Universal Ilustrado 19 de diciembre de 1923. (Fig. 38)

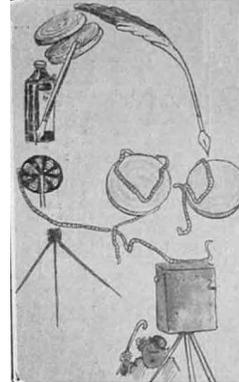
Cabe destacar el rollo de papel impreso que simula su mejilla, y es que todos los objetos reunidos parecen simbolizar su desempeño como poeta, periodista y director del periódico *El Universal* en 1923.

A Carlos Noriega Hope lo recordamos porque fue caricaturizado por Hugo Tilghman; esa efigie y la de Miguel de León exponen un estilo diferente. El primero fue sobre el diseño; lo descubrió mediante la esquematización geométrica (fig. 24). Mientras que el segundo (fig. 39) lo exterioriza a través de objetos que representan y sugieren su labor y aficiones, por ejemplo, su cara figurada con la pluma de ave con punta, con la que los antiguos escribían, un tintero y un lápiz. Elementos que evocan la pasión de Noriega Hope por las letras, desde sus funciones directivas al

frente del *Universal Ilustrado*, donde prestó a las letras mexicanas una gran interés al fomentarlas y difundirlas, y por su labor como escritor.¹⁷⁶



Carlos Noriega Hope
Caricatura de Hugo Tilghman
EL Universal Ilustrado 6 de noviembre de 1924.
(fig. 24)



Carlos Noriega Hope
Caricaturista de Miguel A. De León "Quetzal"
El Universal Ilustrado 19 de diciembre de 1923. (Fig. 39)

Su gusto por el relato se puntualizó en el rostro, también su inclinación por el séptimo arte se perpetúa con aparatos y accesorios. Fue tal su interés por el cine nacional que promovió la filmación de películas basadas en novelas como la de "Fray Juan", de Ramón López Velarde, o la primera versión de "Santa", de Federico Gamboa. Es por eso que con una cinta cinematográfica se abreva su oído; ésta deja correr el filme para suponer su mentón, nariz, ojos, e incluso sus anteojos, asimismo hay un tripié que simula su cuello. De ese modo se creó a Noriega Hope, quien parece posar para la cámara con actitud de vencedor y animador entusiasta de ese arte que tanto amaba. Lo acompaña un diminuto Chaplin, es probable que se colocara para sugerir que lo entrevistó, o quizá se sintió identificado por la genialidad del comediante.¹⁷⁷ El estilo expuesto, resulta exclusivo de "Quetzal", ya que ninguno de los caricaturistas que he estudiado lo proyecta.

El procedimiento consiste en una síntesis visual que exterioriza al objeto material que define y se relaciona con el sujeto. Objetos reales que configuran

¹⁷⁶En su narrativa se hallan: cuentos, novelas y relatos cortos, que dio a conocer en *El Universal Ilustrado* bajo el seudónimo de "Silvestre Bonnard". J. M. González Mendoza, "Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*," *op. cit.* p. 24.

¹⁷⁷Hope sobresalió como columnista de cine, entre sus obras destacan: *Apuntes de viaje de un reportero curioso* (1919-1920), y *Para qué*, subtitulada *Cuento de Filmelandia*; ahí describe los escenarios "hollywoódscos", considerados desde entonces como la meca del cine mundial. *Ibidem*.

personajes, quizá pueda suponerse un acercamiento al dadaísmo. A la ruptura de las formas artísticas tradicionales basada en el montaje de fragmentos y de objetos de desecho cotidiano. Sin embargo, tal acercamiento ya lo había llevado a cabo, tanto en la pintura como en el arte-objeto y la instalación, Marcel Duchamp. Cito a dicho artista no porque haya una relación directa entre él y De León, sino porque tal vez el caricaturista conocía a fondo o, por lo menos, tenía información sobre la obra del audaz creador francés. Aunque en las caricaturas no existen “mecanismos delirantes”,¹⁷⁸ sino más bien objetos. Quizás la mayor influencia radica en retomar el elemento hilarante que proviene justamente de la crítica y la ironía, actitudes con las que Duchamp no hacía más humanas a las máquinas, pero si más próximas al centro del hombre, a su más pura energía.

De León no vierte una marcada crítica, la ironía resulta el vehículo conductor que permite que sus obras cobren fuerza y emotividad, ya que los rasgos más característicos de los sujetos tienen que ver con las formas caricaturescas de ciertos objetos: un zapato, un árbol, una nube, una piedra, un animal, un paisaje, etcétera. No obstante, el vínculo con la psique humana también lo establece cuando adapta objetos a la psicología de los personajes, expresando así sus atributos, inclinaciones, profesiones, idiosincrasia y hasta su procedencia.

Lo anterior deja ver cómo juega con la fisonomía humana trasponiéndola a un lenguaje determinado. Es decir, el objeto se convierte en un símbolo o ideograma, un juego funcional que de alguna manera reemplaza al sujeto. Desde que cada individuo tiene una caricatura, no solamente se reconoce al personaje, sino al artista que la realizó¹⁷⁹, pues en cada representación existe un estilo

¹⁷⁸En Duchamp la figura humana desaparece, su lugar no lo ocupan formas abstractas, sino transmutaciones del ser humano en “mecanismos delirantes” (máquinas femeninas). Octavio Paz, *La apariencia desnuda. La obra de Duchamp*, Madrid, Era, 1991. p. 22.

¹⁷⁹Lo que efectuó Duchamp: “la reflexión sobre la parte interna de un objeto, una representación y una meditación sobre sí mismo”. No está por demás su arte ready-made, la combinación arbitraria de objetos cotidianos, convertidos en arte. Otra posible influencia son Raoul Hausman y Francis Picabia. El primero con el fotomontaje de fotografías de prensa, de Picabia, sus esquemas mecánicos y objetos. Las caricaturas no son con recortes, la similitud se da a partir de que parecen fotomontajes, pero realizadas con trazos de los que surgen objetos que sustituyen los rasgos de los personajes. Del segundo, se hace presente el gusto, sino de mecanismos, si de objetos. Mario de Michelli. *op. cit.* pp. 161-163.

personal. La obra pasa no sólo a ser una representación psicológica del caricaturizado, sino también del caricaturista.

Sus caricaturas sugieren afinidades visuales que reflejan una dimensión universal (secuela de sus múltiples viajes), también un universo muy personal. Es decir, el valor artístico de las figuras del caricaturista guatemalteco proviene de la yuxtaposición de modernidad y antigüedad, en ello se descubren su invención, originalidad, hilaridad y sutileza. He propuesto algunas posibles influencias en el quehacer de Miguel A. de León con el fin de hacer ver que fue un artista completo que asimiló todo tipo de experiencias que le sirvieron en su faceta de pintor, y sobre todo, en la de dibujante.

Sus obras dan cuenta de las posibilidades que ofrece su concepción. Su talento, su estilo innovador y entusiasmo eran, por fin, el autodescubrimiento, que demostré.¹⁸⁰

Conrado Walter Massaguer

Para cerrar este círculo de caricaturistas, quien mejor que “El más conocido de los creadores cubanos olvidados: Conrado Walter Massaguer”.¹⁸¹ Expositor de nuevas orientaciones dentro del humorismo gráfico cubano y del que se desarrolló en Latinoamérica, merece, con este análisis, un pequeño homenaje.

Pionero del arte gráfico moderno en su país y editor de tres revistas emblemáticas como: *Gráfico* (1913-1918), *Social* (1916-1933) (1935-1938), y *Carteles* (1919-1960). Caricaturista, dibujante y diseñador de prensa, autor de más de 30,000 obras gráficas cayó, sin embargo, en el olvido a partir de los años cincuenta. Sin embargo, Massaguer fue uno de los dibujantes más conocidos y apreciados de su época. Fue de los iniciadores del Primer Salón de Bellas Artes en

¹⁸⁰Es de creer que De León alcanzó un lugar relevante entre los caricaturistas más importantes a nivel mundial, puesto que su estilo, si bien, ya se había manejado en la pintura, él lo volcó de modo muy personal e innovador.

¹⁸¹Nació en Cárdenas, Cuba, el 3 de marzo de 1889, murió el 18 de octubre de 1965. No fue hasta 1989 cuando el Museo de Bellas Artes de la capital cubana organizó la primera exposición con motivo del centenario de su nacimiento. Nueve años después se creó la Cátedra de Arte Gráfico “Conrado Massaguer” en la Facultad de Comunicación de la Universidad de la Habana en <http://www.cubarte.cult.cu/global/>

1913, y el primero en introducir el dibujo en la televisión con una caricatura de Chaplin. Tenía 14 años cuando se publicaron sus primeros dibujos en *The Rambla*, publicación neoyorkina. Su primera exposición tuvo lugar en El Ateneo de la Habana a los 22 años. Hizo innumerables colaboraciones tanto para la prensa cubana como para la extranjera en publicaciones de Estados Unidos, México, Alemania, España y Francia. Es por ello que su nombre aparece en el listado de los veinte mejores dibujantes de prensa cubanos del siglo XX en el resultado del sondeo “Los veinte del veinte”.¹⁸²

Resulta interesante su trayectoria, porque reinventó el dibujo de prensa e impuso el color, lo cual lo convirtió en una referencia internacional en materia de arte gráfico. Así pues analizaré específicamente su labor como caricaturista. Fue considerado “El César de la Caricatura”, ya que según Bernardo G. Barros¹⁸³ Massaguer fue, junto con sus compatriotas Rafael Blanco y Jaime Valls, el responsable de una revolucionaria actualización de la caricatura. El humorismo cubano a principios del siglo XX quedaba liberado de las deformaciones del pasado al hallar sus propios códigos de expresión, independientes del dibujo no humorístico. Era de esperar que el dibujante recorriera un largo camino para llegar a esas innovaciones, con las cuales dio muestra de su madurez artística que lo condujo a la popularidad y a los elogios de la crítica especializada.

Massaguer había dejado explícitamente la idea de que la moderna escuela de caricatura es “simplificar exagerando”, característica notable en sus dibujos, en la precisión de sus trazos y en su depurada técnica que incluye hasta el menor detalle, siempre al servicio de un humor desbordante de inteligencia, pero nunca feroz, menos aún ridicularizador. Esto es lo primero que salta a la vista en sus caricaturas. Es probable que para ello, volcara su atención en las últimas tendencias del humorismo internacional que operaba en Cuba desde principios del siglo XX, no por

¹⁸² *Ibidem*. www.cubarte.cult.cu/global/

¹⁸³ Bernardo G. Barros, *La caricatura contemporánea*, Madrid, América, [s/f]. 2 Vol. en <http://www.cubarte.cult.cu/global/>

eso cesaron los rezagos de las formas tradicionales, entre ellas la recurrencia a los anticuados modos de colocar cabezas exageradas en pequeños cuerpos. Sin duda, lo más novedoso fue la sencillez que caracterizaba al trazo, procedimiento que comprendió e interpretó a través de su propio estilo. Es decir, volcó su temperamento artístico sin descuidar en ningún momento la exactitud de la línea, el carácter y el sentido total.

Las efigies son del álbum titulado “Guignol”, publicado por Massaguer en La Habana para la revista *Social*, de la que fue también, director artístico. Gracias a la relación de camaradería que tuvo con su colega Carlos Noriega Hope, sus dibujos inéditos o no, tuvieron espacio en su publicación.¹⁸⁴ Sus caricaturas resultan un muestreo de actores, políticos, músicos, bailarines, intelectuales, cantantes, entre los que destacan: el compositor, pianista y político polaco Jan Ignaz Paderewski (fig. 40); el actor y director norteamericano, uno de los primeros creadores del género western en el cine William S. Hart (fig. 41), considerado el héroe del oeste “fuerte y silencioso”, y el actor cómico del cine mudo francés Max Linder (fig. 42) un personaje de aspecto distinguido que se veía atrapado en los más insólitos enredos.



Jean Ignatz Paderewsky
Caricatura de Conrado
Walter Massaguer
El Universal Ilustrado 4 de
octubre de 1923 (Fig. 40)



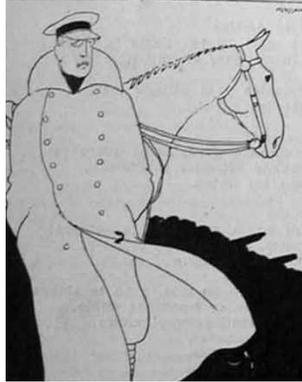
Williams S. Hart
Caricatura de Conrado
Walter Massaguer
El Universal Ilustrado 4 de
octubre de 1923 (fig. 41)



Max Linder
Caricatura de Conrado
Walter Massaguer
El Universal Ilustrado 4 de
octubre de 1923 (fig. 42)

¹⁸⁴El contacto entre ambos fue por correspondencia, lo demuestra la carta de Massaguer a Hope: “Distinguido y culto colega: fue para mi una sorpresa, al hojear el penúltimo número de su revista, hallarme una plana dedicada a este servidor, con la reproducción de siete caricaturas.” El artículo, además de los elogios calurosos que hacen de mi obra, lo hacen ustedes con camaradería y compañerismo, que me obliga a sentirme más que antes un verdadero colaborador de esa casa”. “Massaguer. El dibujante de la carátula” en *El Universal Ilustrado*. p. 42. México, 19 de octubre de 1923.

También figura Alberto I rey de los belgas (fig. 43), vestido de militar, junto a su caballo. Monarca que permaneció junto a sus tropas en el territorio de su país que los alemanes no habían logrado ocupar durante la Primera Guerra Mundial.



Alberto I de Bélgica
Caricatura de Conrado Walter Massaguer
El Universal Ilustrado 4 de octubre de 1923. (Fig. 43)

Del escritor, periodista y político español Vicente Blasco Ibáñez (fig. 44) se percibe lo elegante de su atuendo, pero, sobre todo, su personalidad arrolladora, impetuosa y gallarda.



Vicente Blasco Ibáñez
Caricatura de Conrado Walter Massaguer
El Universal Ilustrado 4 de octubre de 1923. (Fig. 44)

En la caricatura de Enrico Caruso¹⁸⁵ (fig. 45); el tenor italiano está recargado en un piano. Porta un puro y como fondo aparece una figurilla originaria del Medio Oriente, recuerdo, tal vez, de sus giras por el mundo.



Enrico Caruso
Caricatura de Conrado Walter Massaguer
El Universal Ilustrado 4 de octubre de 1923. (Fig. 45)

Digna como la anterior es la caricatura del escritor francés Anatole France (fig.46); sin embargo ésta resulta superior por su mayor simplicidad lineal y por ese desenfado revelador del impulso espontáneo. Es decir, más que la apariencia ascética con la que a simple vista aparece France, es en lo profundo de su mirada donde se percibe sabiduría, escepticismo y hedonismo. El esbozo es como si evocara las palabras del literato: “En el arte, como en el amor, basta con el instinto”, quizá por ello se note mayor desenfado en el trazo, y mayor expresión artística.



Anatole France
Caricatura de Conrado Walter Massaguer
El Universal Ilustrado 4 de octubre de 1923. (Fig.46)

¹⁸⁵Según Guillermo Castillo “Cas”, de los millones de caricaturas que se hicieron de este cantante, “pocas, tan pocas que sospecho no lleguen a dos como ésta trazada por Massaguer.” Júbilo, “Los grandes caricaturistas. Guignol Massaguer.” en *El Universal Ilustrado*. pp. 50, 74. México, 4 de octubre de 1923.

Las efigies del dibujante advierten sobre el carácter y la fisonomía de sus personajes en líneas precisas. Tales cualidades se volcaron en las exposiciones que llevó a cabo en 1929, en Nueva York y París. No obstante, sus creaciones transitaron en las páginas de las más famosas revistas norteamericanas como *Life*, *Cosmopolitan*, *Vanity Fair* y *The New Yorker*; en la publicación francesa *Paris-Montparnasse*, en la alemana *Die Woche* y en la española *Madrid Cómico*. El éxito fue rotundo, ya que sus obras hicieron alarde de los momentos definitivos de su carrera artística.

En ellas podía admirarse por completo la seguridad en la técnica del artista, por lo que fueron consideradas obras maestras dentro del campo de la caricatura. Muestra de ello, la imagen de la bailarina, cantante y actriz francesa de origen norteamericano Josephine Baker (fig. 47), la “Venus de Ébano”, la “Reina del vodevil”¹⁸⁶ y el cabaret en los años veinte. Massaguer rememora extraordinariamente su exótica forma de bailar, su sexualidad desinhibida y su vestimenta mínima que consistía en una falda hecha de plátanos (considerada el símbolo de la bailarina).

Caricatura de Conrado Walter Massaguer
El Universal Ilustrado 21 de noviembre de 1929.
(Fig. 47)



Josephine Baker

¹⁸⁶Subgénero dramático que consiste en una comedia frívola, ligera y picante que da lugar a equívocos y situaciones cómicas, en la que se alternan partes cantadas con números musicales. Su nombre deriva del francés vaudeville. Diccionario de la Lengua Española, *op. cit.* Vol. 9.

Se percibe a la estrella, innovadora del jazz y estrella consagrada que con su talento y belleza se ganó al público parisino ávido de exotismo, la intención del caricaturista no se detiene, ya que es el rostro pueril y la sonrisa pícaro de Josephine, lo que insinúa su ser excepcional (activista de los derechos humanos y heroína de la Segunda Guerra Mundial, se unió a la Resistencia Francesa y levantó la moral a las tropas aliadas, actuando para ellas). Massaguer conoció a Baker por sus presentaciones artísticas en Cuba, donde ella apoyó los movimientos de promoción social afro-americanos. Es indudable, la Josephine del dibujante, un retrato psicológico que capta la proyección escénica, el gesto y las intenciones de la diva en su arte.

Hasta aquí mi análisis de Conrado Walter Massaguer, su producción deja ver a uno de los grandes del arte del dibujo de prensa del siglo XX en Cuba. Asimismo, sus obras advierten que tuvo un papel crucial en la renovación del humor gráfico cubano, a diferencia de otros que prefirieron quedarse en los cánones del siglo XIX.¹⁸⁷

Supo encontrar nuevos caminos para la caricatura, en los que predomina la síntesis y la eficaz utilización del trazo, así como el atrevimiento y el desenfadado que fueron los cánones de interpretación de la psicología de sus personajes. Inmerso en un largo olvido, despertó hoy mi interés por sus creaciones, fruto del más novedoso humorismo contemporáneo.

¹⁸⁷Aunque Massaguer no fue un hombre con inquietudes políticas, no significa que en algún momento expusiera tales inquietudes, prueba de ello, la imagen que en 1939 mostró en la Feria Mundial de Nueva York. "Cuba, bailando una rumba que le tocaba un "rumbero" con la cara de Mr. Franklin Roosevelt, presidente de Norteamérica. Tal fue el escándalo que el gobernante en turno en La Habana, Francisco Laredo Brú, la prohibió por considerarla una falta de respeto a los norteamericanos y una ofensa al pueblo de Cuba. Igualmente famosa el "doblenuve", realizada en pleno apogeo de la Segunda Guerra Mundial, en la que aparecían en un juego de dominó, la siniestra pareja de Benito Mussolini y Adolfo Hitler, contra los "paladines" de la época: Roosevelt y Winston Churchill, mandatario y líder de la alianza contra los nazis. Este material lo confirmó como uno de los grandes maestros dentro del género en su país y más allá de sus fronteras". <http://www.cubarte.cult.cu/global/>

CONCLUSIONES

Fue importante dar un panorama histórico de la prensa ilustrada a partir del siglo XIX hasta la época posrevolucionaria, porque implicó saber de qué manera ese fenómeno llegó a nuestro país y de cómo las técnicas de impresión permitieron que México, desde 1877, lograra perpetuarse en lo que se denominó una “revolución gráfica en los medios periodísticos”.

La producción de diarios y semanarios que ostentan infinidad de imágenes es prueba de esa especialización, debido a que hallamos la evolución del arte de la ilustración gráfica mexicana. No obstante, se les considera instrumentos que representan la época y la sociedad que las produce y las consume, y de donde emana un humorismo gráfico que expresa la vida política y sociocultural, así como a sus personajes. La caricatura se volvió un elemento que acompañó o encabezó el texto porque fue considerada un arma de lucha y de crítica. La prensa con caricaturas políticas presentó en forma gráfica su aceptación o rechazo a los gobiernos, los dirigentes, la Iglesia y la aristocracia. Asimismo, reflejó el trabajo artístico de los más grandes caricaturistas de la época.

La prensa decimonónica se instituyó como el espacio político en el que grupos ideológicos o doctrinarios fundaron publicaciones para ratificar sus convicciones y ayudar al pueblo a formarse de una opinión sobre lo que pasaba en el país, también dejó de ser combativa para convertirse en una empresa industrial con intenciones de informar y entretener, pero sobre todo de conseguir mayores ganancias. Es decir, pese a que el periodismo se ejerció con regularidad en sus más variadas modalidades ideológico-políticas, así como de presentación, continuó manifestando atrocidades, amarillismo, escándalos y un humorismo menos corrosivo.

Sin duda, lo anterior determinó el origen de la prensa contemporánea y el proceso decisivo de modernización del periodismo mexicano entre 1916 y 1917. Sin embargo, su industrialización implicó dejar a un lado el periodismo interpretativo y comprometido que hasta entonces se había llevado a cabo a

partir de los grandes movimientos sociales. Prueba de ello, *El Universal* y *Excelsior*, que jactábanse de personalizar el periodismo independiente sin intereses particulares.

Se ha visto un hilo conductor en la manera que se desarrolló el avance tecnológico y las modalidades expresivas del lenguaje visual dentro del periodismo de mediados del siglo XIX, y del que se efectuó durante la segunda década del siglo XX. Este último se caracterizó por publicar un sin fin de ejemplares como los suplementos a color y los semanarios ilustrados con caricaturas, fotografías, grabados, anuncios publicitarios, rotograbados, logotipos, tiras cómicas e historietas, con lo cual se demostró que el periodismo exhibe el reportaje previamente jerarquizado, escogido y con un interés social, pero plasmado en imágenes. Es decir, se asentó la tarea periodística y la difusión de la cultura escrita y visual en concordia con la lucha para contrarrestar el analfabetismo y mantener la atención del lector.

En esa ardua labor, tanto el periódico *El Universal* como su semanario *El Universal Ilustrado* funcionaron como mecanismos efectivos que divulgaron las expresiones del pensamiento que tuvieron que ver con la cultura en México. Ambos fomentaron la industria cultural con la que se accionaban los gustos del público a través de las leyes de la oferta y la demanda, ya que el contenido que ofrecían era creado para todos y cada uno de los sectores de la sociedad.

El semanal funcionó en esta investigación como un vínculo que permitió aproximarse a la caricatura de retrato, la cual se tornó una actividad de gran interés, dadas las producciones artísticas de dibujantes que reflejaron un continuo esfuerzo creativo basado en el sintetismo.

Lo que dio pauta para demostrar que las formas y sucesos son un aspecto inseparable de toda experiencia visual dentro de la gráfica-artística. Al reconocer la presencia directa de esta dinámica, no sólo se hizo más completa la descripción de las efigies, sino que también se ganó acceso a la expresión, y en cuanto uno se fija en esas cualidades, resulta inevitable ver las caricaturas como portadoras de ese sentido. Las características expresivas se hacían visibles,

explícitamente o de manera implícita, tan pronto como se volvía la atención a la dinámica de la imagen. Se descubren trazos y formas, asimismo la naturaleza y el comportamiento de la mente humana, con lo cual se concretó no únicamente la fisonomía de los caricaturizados, sino su carácter. Todo esto a través del análisis, la sencillez de la línea y la burla fina e intencionada que demostraron cada uno de los artistas, quienes además de proyectar sus aspiraciones e ímpetus, justificaron con sus obras un sin fin de estilos que contribuyeron al goce estético, del cual hemos sido espectadores.

Esta tesis busca contribuir al estudio del quehacer caricaturístico producido en un periodo donde el arte del siglo XX estuvo comprendido por la producción de obras, la enseñanza artística y la difusión e interpretación de las manifestaciones artísticas dentro y fuera de las fronteras nacionales. Asimismo, rastrea los lenguajes estéticos producidos por los caricaturistas de los años veinte. De este análisis podrían desprenderse algunas líneas futuras de investigación. Si bien, existen importantes textos que reseñan y examinan a la caricatura desde un punto de vista ético-artístico, aún así considero, que estos resultan escasos. Valdría la pena profundizar en dicha cuestión y sobre todo hacer más indagaciones sobre las diversas maneras en que los artistas mexicanos se han aproximado a este quehacer con objetivos y exposiciones distintas.

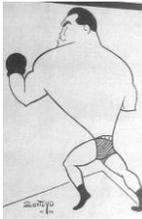
Otra línea de investigación es ampliar el empleo del sintetismo (concepto que engloba la tendencia al logro de una intensidad expresiva por medio de un número restringido de líneas)* en la gráfica latinoamericana, que se manifiesta como un semillero del que brotan hábiles dibujantes. Se conocieron algunos de ellos, aún quedan en el tintero varios que permanecen en espera de ser explorados. Convendría analizar las particularidades de ese estilo en la gráfica actual, para saber si los caricaturistas de hoy son partícipes de esta originalidad.

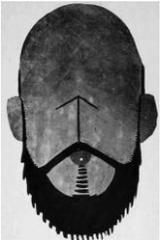
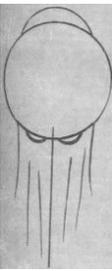
No obstante el ámbito comercial en que se halla publicada la producción de: Matías Santoyo, Guillermo Castillo, Hugo Tilghman, Erasto Cortés Juárez,

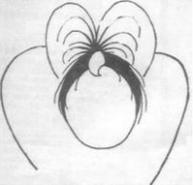
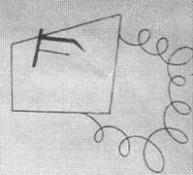
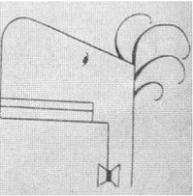
*Concepto crucial en la investigación, el sintetismo fue una de las tendencias tentativas de rompimiento con las formas artísticas tradicionales que dio pauta a lo que sería la renovación del arte moderno en el siglo XX.

Toño Salazar, Miguel A. de León y Conrado Walter Massaguer, su arte establece significados que nos sitúan como intérpretes, si bien, de singulares formas y de múltiples líneas que permiten contemplar personajes, también intimar en algún momento de su vida y transportarnos a su época, la cual se mira con esa nostalgia que hacer recordar lo que ya no existe, así como en el sentido en que vira nuestra vida cotidiana. La dimensión ético-estética de sus creaciones supone la memoria de los protagonistas y los acontecimientos que no han de ser olvidados, manteniendo su significado como medios de reflexión vital y perseverando la búsqueda de otras tentativas posibilidades históricas.

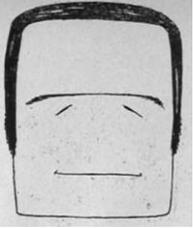
Catálogo de Imágenes

Publicación	Fecha	Número de Página	Autor	Nacionalidad	Tema/personaje	Estilo	Observaciones	Caricatura
<i>El Universal Ilustrado</i>	18 de agosto de 1927	31	Matías Santoyo	Mexicano	Delia Magaña Actriz Mexicana	Sintética Psicológica Dinamismo Verismo	La esquematizada figura resalta por el grácil vestuario que sigue el cadencioso paso de Magaña, de la cual observamos su expresiva mirada y sobre todo su grande boca, que es justo donde Santoyo asentó el toque humorístico.	 A caricature of the Mexican actress Delia Magaña. She is depicted with a large, expressive mouth and a slender, stylized body. She is wearing a patterned dress and a hat. The drawing is done in a simple, graphic style.
<i>El Universal Ilustrado</i>	13 de enero de 1928	5	Matías Santoyo	Mexicano	Paulino Uzcudun Boxeador Español	Sintética Psicológica Dinamismo Verismo	La figura de Paulino Uzcudun ilustra la síntesis del trazo penetrante y humano. Observamos al pugilista en guardia pero a su vez queriendo asestar un buen golpe, lo indica la posición de su cuerpo y la manera en que se encuentran sus piernas, su brazo y puño, que siguen la dirección del colosal torso.	 A caricature of the Spanish boxer Paulino Uzcudun. He is shown in a dynamic, powerful pose, leaning forward with his arms raised. The drawing uses bold, expressive lines to capture the essence of his physique and movement.
<i>El Universal Ilustrado</i>	03 de octubre de 1929	37	Matías Santoyo	Mexicano	Una negrita del "Poli"	Sintética Psicológica Dinamismo Verismo	Como con Delia Magaña, la silueta del personaje está esquematizada, sus manos alargadas en forma de tijera recuerdan a las que solía crear el dibujante inglés de resabios modernistas Ernest Engert mejor conocido como el "Aubrey Beardsley de las tijeras" y a las que, Santoyo también utilizó en el dibujo de Adolfo Menjou (fig. 8)	 A caricature of a young girl, likely a 'Poli' (a type of young girl from Mexico). She has a very slender, elongated body and large, expressive hands. The drawing is highly stylized and graphic, reminiscent of modernist influences like Ernest Engert.

Publicación	Fecha	Número de Página	Autor	Nacionalidad	Tema/personaje	Estilo	Observaciones	Caricatura
<i>El Universal Ilustrado</i>	23 de septiembre de 1920	41	Guillermo Castillo "Cas"	Mexicano	Gloria Torrea Actriz Española	Sintética Psicológica Verismo	Pareciera que Castillo hizo demasiado detallada la figura de Torrea, sin embargo se aprecia lo exacto y simple de las líneas que concretan el retrato, que a pesar de verse acartonado, irradia expresión en la robusta anatomía y pensativo rostro de la actriz.	
<i>El Universal Ilustrado</i>	04 de agosto de 1921	33	Guillermo Castillo "Cas"	Mexicano	El pintor Mexicano Gerardo Murillo "El Dr. Atl"	Sintética Psicológica Verismo	La obra exterioriza al "Dr. Atl" con ese toque socarrón tan característico de Castillo, quien remarcó la desmesurada calvicie del pintor.	
<i>El Universal Ilustrado</i>	09 de marzo de 1922	15	Guillermo Castillo "Cas"	Mexicano	"El profesor Rouma" Delegado del gobierno belga	Sintética Psicológica Geométrica Verismo	Esta caricatura recuerda a las de Hugo Tilghman en tanto que Castillo evoca lo geométrico de las formas y perfiles de Rouma su rostro con un alargado círculo del cual despuntan los oídos y las barbas. "Cas" hace una estupenda síntesis del personaje a diferencia de lo ya visto en sus demás trabajos.	
<i>El Universal Ilustrado</i>	01 de noviembre de 1923	24	Hugo Tilghman	Mexicano	El pintor mexicano Gerardo Murillo "El Dr. Atl"	Sintética Psicológica Geométrica Verismo	A diferencia del "Dr. Atl" de Castillo, el de Tilghman está completamente sintetizado; trazó sólo dos círculos que evocan su gran frente y su calvicie, del contorno mayor caen sus largas barbas que parecen cubrirle hasta los ojos. La obra resulta espléndida por la abstracción lograda.	

Publicación	Fecha	Número de Página	Autor	Nacionalidad	Tema/personaje	Estilo	Observaciones	Caricatura
<i>El Universal Ilustrado</i>	01 de noviembre de 1923	24	Hugo Tilghman	Mexicano	José Juan Tablada Literato y crítico de arte mexicano	Sintética Psicológica Geométrica Verismo	Ésta es un compendio del personaje, porque tan sólo con curvaturas Tilghman trazó a Tablada, de quien no puede dejar de advertirse su regordeta complexión, sus espesas cejas y apenas su reviro de nariz.	
<i>El Universal Ilustrado</i>	06 de noviembre de 1924	45	Hugo Tilghman	Mexicano	Francisco Zamora "Jerónimo Coignard" Escritor y colaborador del <i>Universal Ilustrado</i>	Sintética Psicológica Geométrica Verismo	Aquí se empleó una de las primordiales formas geométricas con insinuaciones curvas. El rostro de Zamora parece un cuadrado que se extiende de sus ángulos superiores para precisarle la frente. Uno más de los vértices simula la nariz y otro el mentón. Se distinguen sus anteojos, sin embargo, son los ondulados trazos que evocan su cabello los que sobresalen y dan un toque jocososo al personaje.	
<i>El Universal Ilustrado</i>	06 de noviembre de 1924	45	Hugo Tilghman	Mexicano	Guillermo Castillo "CAS" "Júbilo" Caricaturista y columnista teatral del <i>Universal Ilustrado</i>	Sintética Psicológica Geométrica Verismo	Después de ser "Cas" el caricaturista que se burla de sus personajes, resulta gracioso verlo como flanco de ataque en Tilghman. El joven aparece resumido con hábiles trazos. Su cuello se forma de dos rectilíneas, la más pequeña da paso a un rectángulo no proporcionado que acentúa su larga nariz y huesuda frente. Además la sátira se acentúa en lo descomunal de su boca encarnada con dos rectángulos que permiten asomar sus desmesurados dientes a comparación de sus diminutos ojos, causa gracia su delgadez así como su alborotado e hirsuto cabello, simbolizado con cuatro curvas. Pareciera que se evoca a Castillo como un personaje de historietas.	

Publicación	Fecha	Número de Página	Autor	Nacionalidad	Tema/personaje	Estilo	Observaciones	Caricatura
<i>El Universal Ilustrado</i>	28 de octubre de 1920	s/n	Toño Salazar	Salvadoreño	Leopoldo de la Rosa Escritor Tenerifeño	Sintética Psicológica Verismo Con fondo	En esta imagen, y en la que veremos después, Salazar presenta una atmósfera iconográfica o elementos necesarios, con características ideológicas y psicológicas para transformar el sentido expresivo de sus personajes. Se aprecia al escritor serio y concentrado, ligeramente sonriendo con su mirada atenta tras las gafas. De la Rosa, según puede verse, era metódico y ordenado. Por ello, fue dibujado en el momento justo de trabajar, sentado frente su escritorio, su habitación no hace alarde de ninguna ostentación, rodeado de lo necesario: un bolígrafo y un cuadernillo. Destacan una ventana y una planta, sin duda no se descartó la herramienta más importante, su extraordinaria memoria, de ahí su grande cabeza. Esta exageración, porque Salazar quiere enfatizar su infinita sapiencia; la información que desbordaba el literato era tal, que fue considerado como un "archivo de consulta andante".	
<i>El Universal Ilustrado</i>	28 de octubre de 1920	s/n	Toño Salazar	Salvadoreño	José Juan Tablada. Literato y crítico de arte mexicano	Sintética Psicológica Verismo Con fondo	El Tablada de Tilghman fue una obra de absoluta síntesis, el de Salazar es presentado de manera tan chusca y detallada que es imposible no recordarlo en sus múltiples viajes por el mundo con el fin de conocer y dar a saber lo último en literatura y arte del Siglo XX y al mismo tiempo difundir el arte mexicano. Aquí lo vemos en su visita a Japón en 1900, por eso aparece ataviado con un kimono y al mismo tiempo se aprecian algunos elementos representativos de la cultura de ese país: una geisha, un florero y un biombo que enfatizan la expresión del personaje. Fruto de ese viaje fueron el libro <i>En el país del sol</i> y varias de las colecciones de poesía con las que Tablada revolucionó la poesía Hispanoamericana.	

Publicación	Fecha	Número de Página	Autor	Nacionalidad	Tema/personaje	Estilo	Observaciones	Caricatura
<i>El Universal Ilustrado</i>	24 de agosto de 1922	23	Toño Salazar	Salvadoreño	Arturo Torres Rioseco Escritor chileno	Sintética Psicológica Geométrica Verismo Con fondo	La imagen tiene similitud con el estilo geométrico de Tilghman. Salazar aplica un modo diferente de dibujar en comparación con sus anteriores imágenes. Véase el grado de abstracción que utiliza al figurar el rostro de Torres Rioseco con sólo un cuadrado, del cual asoman ligeras y divertidas líneas que trazan sus cejas, sus ojos y su boca; resalta el oscuro contorno que sugiere su cabello. La obra refleja con las esquematizadas facciones la calidez de uno de los personajes más importantes dentro de la literatura y la cultura en Hispanoamérica.	
<i>El Universal Ilustrado</i>	21 de noviembre de 1929	11	Walter Conrado Massaguer	Cubano	Alfonso XIII Rey de España	Sintética Psicológica Verismo Con fondo	La seguridad en la técnica de Massaguer se aprecia en el retrato de Alfonso XIII, que da la impresión de estar muy elaborado, pero resulta lo contrario; la precisión de los trazos reflejan un monarca vestido informalmente, listo para dar un paseo en barco, se aprecia una graciosa mueca en su rostro que se asienta en sus grandes labios. La imagen recuerda el trabajo de Salazar, porque el mar como fondo funciona como un elemento que fortalece la expresión en la efigie.	
<i>El Universal Ilustrado</i>	21 de noviembre de 1929	11	Walter Conrado Massaguer	Cubano	Georges Clemenceau Médico, periodista y político francés	Sintética Psicológica Verismo	Como en la anterior caricatura, la técnica de Massaguer es rotunda, porque el remedo de "El Tigre" Clemenceau se trazó con líneas que captan una gran sensibilidad al captar el enérgico carácter y la fuerte personalidad de uno de los líderes de la derecha nacionalista y uno de los más destacados en el tratado de Paz de París en 1919, que siempre destacó por su tenaz oratoria.	

BIBLIOGRAFÍA

- Abagnano, Incola, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1963. 1180 p.
- Acevedo, Esther, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, CONACULTA, 2000, 32 p., ils.
- , *Constantino Escalante. Una mirada irónica*, México, CONACULTA, 1996. 47 p., ils.
- Argudin, Yolanda, *Historia del periodismo en México. Desde el virreinato hasta nuestros días*, México, Panorama, 1987. 173 p.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1992. 574 p., ils.
- Aires de familia. Colección de Carlos Monsiváis*, México, INBA, 1995, 99 p., ils.
- Art Book, *Leonardo*, 2ed. Madrid, Electa, 1999. 143 p., ils.
- Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *La historia de la historieta en México 1874-1934 en Puros Cuentos*, T. I. México, Conaculta-Museo Nacional de las Culturas-Grijalbo, 1988. 291 p., ils.
- Azúa, Félix de, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Anagrama, 2002. 305 p.
- Azuela Cueva, Alicia de la, *Arte y poder*, México, FCE, 2005. 377 p., ils.
- Barajas, Rafael, *La historia de la caricatura en México. Caricatura mexicana de combate 1829-1872*, México, CONACULTA, 2000, 344 p., ils.
- Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, España, Rogar, 1988. 137 p. ils
- Baldivia Urdínea, José. *et. al.*, *La formación de los periodistas en América Latina*, México, Nueva Imagen, 1981. 393 p.
- Barros, Bernardo G, *La caricatura contemporánea*, Madrid, América, {s/f}. 2 Vol.
- Bravo Ugarte, José, *Periodistas y Periódicos Mexicanos*, México, Jus, 1966. 111p.
- Benítez, José Antonio, *Los orígenes del periodismo en nuestra América*, 2 ed. Argentina, Lumen, 2003. 190 p.
- Biblioteca Salvat, *La pintura en el siglo XX*, México, Salvat Editores, 1973. 143 p., ils.
- , *El Humorismo*, Barcelona, Salvat Editores, 1973. 142 p., ils.
- Bobbio Norberto. *et. al.*, *Diccionario de política*, 2V. México, Siglo XXI, 1998.
- Bonilla Reyna, Helia Emma, "El Calavera. La caricatura en tiempo de la guerra" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 79, México, UNAM, 2001. 297 p., ils.
- , "La gráfica sátira y los proyectos políticos de la nación (1808-1857)" en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México, CONACULTA, 2001. 305 p., ils.
- Bozal, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, España, Comunicación 1979, 234 p., ils.
- , "La ilustración en las publicaciones periódicas en *Summa artis. Historia general del arte*, V. XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 319-337, ils.
- Cabello, Fernando, *El mercado de revistas en España. Concentración informática*, Madrid, Ariel, 1999. 600 p.
- Caloca Carrasco, Eloy, *Recuento histórico del periodismo*, México, IPN, 2003. 489 p.
- Cano Andaluz, Aurora. *et. al.*, *Las publicaciones periódicas y la historia de México*, México, UNAM, 1995. 280 p.
- Carrasco Puente, Rafael, *La prensa en México*, Pról. de Maria del Carmen Ruiz Castañeda. México, UNAM, 1962. 300 p., ils.

- Caso, Antonio, "Las artes impuras. Caricatura, elocuencia e historia" en *Principios de Estética*, México, SEP, 1925, pp. 165-173
- Castro Arenas, Mario, *El periodismo y la novela contemporánea*, Venezuela, Arte, 1969. 129 p.
- Cosío Villegas, Daniel, *Historia general de México*, 3 ed. Tomo II. México, Colmex, 1988.
- Chordá, Frederic, *De lo visible a lo virtual, Una metodología del análisis artístico*. Madrid, Anthropos, 2004. 222 p., ils.
- Dallal, Alberto, *Periodismo y Literatura*, 2 ed. México, Gernika, 1992. 233 p.
- Debroise, Olivier, *Figuras en Trópico. Plástica Mexicana 1920-1940*, España, Océano, 1973. 215 p., ils.
- Delgado-Gal, Álvaro, *La esencia del arte*, Madrid, Santillana, 1996. 195 p.
- Diccionario Biográfico y de Historia de México*, México, Del Magisterio, 1964.
- Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*, Espasa Calpe. Vol. 5,6 y 9. España, Artes Graficas, 2001.
- Enciclopedia de México*, VII. México, Enciclopedia Británica de México, 1993.
- El Universal. Historia de una pasión independiente*, México, Compañía Periodística Nacional, 2001.
- , *Los designios del futuro. El Universal 32 años decisivos*, México, Compañía Periodística Nacional, 1994.
- , *70 Años de la Caricatura en México*, TI. México, Compañía Periodística Nacional, 1988
- Espinosa, Elia, "Reflexiones en torno a Le Corbusier dibujante, pintor y escultor iniciador del purismo" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 61. México, UNAM. 1990. 191 p., ils.
- , *Jesús Helguera y su pintura una reflexión*, México, UNAM, 2004. 239 p., ils.
- Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, Imprenta Universitaria, 1967, 256 p., ils.
- Gamonal Torres, Miguel Ángel, *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, Madrid, Santa Rita, 1983. 241 p., ils.
- García Cabral, Ernesto Jr., *Las décadas del chango García Cabral*, México, Edomex, 1979. 285 p.
- Gentile, Emilio, *Fascismo. Historia e interpretación*, Madrid, Alianza, 2004. 325 p.
- Gombrich, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968. 239 p.
- González Mendoza, J. M. de, "Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*" en *Carlos Noriega Hope 1896-1934*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Sep, 1959. 81 p.
- González Ramírez, Manuel, *La caricatura política*, Pról. de Sergio Fernández. México, FCE, 1975. 143 p.
- González Yacer, Jordi, *Cómo reconocer el arte del modernismo*, España, Edunsa, 1996. 63 p.
- Henestrosa, Andrés, *Periódicos y periodistas en Hispanoamérica*, México, El Día, 1990, 157p.
- Humor y política 1821-1994. Exposición de caricatura septiembre/octubre de 1994*, México, UNAM, 1994, 64 p., ils.
- Iturriaga, José N. et al., *Litografía y grabado en el México del siglo XIX*, Vol. I. México, [s/e], 1993. 233 p., ils.
- Ivins Jr., WM, *Imagen impresa y conocimiento*, España, Gustavo Gili, 1975. 233 p., ils.

- Kayser, Jacques, *El periódico: estudios de morfología de metodología y de prensa comparada*, 3 ed. Ecuador, CIESPAL, 1966. 109 p.
- Kriegeskorte, Werner, *Guiseppe Arcimboldo 1527-1593*, Alemania, Taschen, 1993. 79 p., ils.
- Martínez Vega, José Antonio, *El periódico: la producción periodística en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Universidad Europea de Madrid, 2002. 120 p.
- Michelli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979. 447p.
- Miranda Quevedo, Pablo, Beatriz Berndt León Mariscal, "José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas en el periodismo ilustrado de la Ciudad de México" en *Posada y la prensa ilustrada. Signos de Modernización y resistencia*, México, Munal, 1996. 256 p., ils.
- Monsiváis, Carlos, El Nacionalismo Cultural. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*, México, COLMEX, 1976. Vol. 4.
- Moyssen, Xavier, *La crítica de arte en México 1896-1921*, TI México, UNAM, 1999. 681p., ils.
- Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*. México, INBA, 1994, 379 p., ils.
- Nahui Ollín. Una mujer de los tiempos modernos*, México, INBA, 1922. 176 p.
- Ortiz Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada_mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, 2003. 440 p., ils
- , *Catálogos de documentos de arte 26. Archivo Erasto Cortés Juárez*, México, UNAM, 1999. 93 p.
- Ortiz Garza, José Luís, *México en Guerra*, México, Planeta, 1989. 250 p.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972. 350 p., ils.
- Paz Octavio, *La apariencia desnuda. La obra de Duchamp*, Madrid, Era, 1991. 105 p., ils.
- Pérez Vila, Manuel, *La caricatura política en el siglo XIX*, Venezuela, Cromotip, 1979. 71p. ilus.
- Peltzer, Gonzalo, *Periodismo Iconográfico*, España, Rialp, 1991. 238 p., ils.
- Pruneda, Salvador, *La caricatura como arma política*, México, INERHM, 1958. 451p., ils
- Quirarte, Martín, *Visión Panorámica de la Historia de México*, México, Porrúa, 1986. 337 p., ils.
- Ramos, Samuel, "La caricatura" en *Obras completas*, V. 3, México, UNAM, 1991, p. 316-318.
- Reyes, Aurelio de los. et. al., "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados" en Enciclopedia Salvat. *Historia del Arte Mexicano*, 2 ed. T 12. México, Salvat, 1982. ils.
- , *Cine y Sociedad en México 1896-1930*, 2 ed. México, UNAM, 1996. 271 p., ils.
- Rivadeneira Prada, Raúl, *Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*, 2 ed. México, Trillas, 1985. 333 p., ils.
- Rivera, Jorge B., *El periodismo Cultural*, México, Paidós, 1995. 217p.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *Dada. Documentos*, México, UNAM, 1977. 319 p., ils.
- Ruiz Castañeda, María Carmen del. et. al., *El periodismo en México. 500 años de Historia*, México, UNAM-ENEP ACATLAN, 1981. 380 p., ils.

Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo. Antología*, México, UNAM, 1983. 94 p. Ilus (Cuadernos de Humanidades/23).

-----, *Marius de Zayas*, México, Eón, 1992. 57 p.

Sierra Torre, Aída, José María Villasana. *Caricatura política y costumbrista en el siglo XIX*, México, CONACULTA, 1998. 29 p., ils.

Tamayo, Evora. *La caricatura editorial*, Cuba, Pablo de la Torriente, 1988. 76 p., ils.

Teremi, Lesli, *Nuevos diseños de revistas*, México, Gilly, 2000. Vol. I

Toussaint Alcaraz, Florence, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, México, Universidad de Colima, 1984. 108 p.

Vallejo Mejia, Mary Luz, *La crítica literaria como género periodístico*, España, Eunsa, 1993. 269 p.

Williams, Adriana, *Covarrubias*, México, FCE, 1999. 419 p., ils.

Zuno Hernández, José Guadalupe, *Historia general de la caricatura y de la ironía plástica*, México, impreso por Pedro Rodríguez Lomelí, 1959, 84 p., ils.

-----, *Historia de la caricatura en México*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1961, 124 p., ils.

-----, *Introducción a la historia general de la caricatura*, México, impreso por Pedro Rodríguez Lomelí, 1960, 72 p., ils.

HEMEROGRAFÍA

El Abate de Mendoza, "Los decapitados y su verdugo.- El padre de Pierrot.- El último Montmartrés." en *El Universal Ilustrado*. pp. 44, 45. México, 8 de abril de 1926.

-----, "El buen humor de Francis Picabia." en *El Universal Ilustrado*. pp. 32, 33. México, 26 de febrero de 1925.

Águila Guz, Notas teatrales. "¡Agua Va" triunfa en el "Colón." en *El Universal Ilustrado*. p. 16. México, 23 de septiembre de 1920.

El Alcaraván, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. "Homenaje a Erasto Cortés Juárez." Vol. I. núm. 2 México, julio-agosto-septiembre [s/f].

Avilés, Juan Ramón, "Caras y caricaturas." en *El Universal Ilustrado*. pp. 23, 50. México, 28 de agosto de 1922.

Blanco, Alberto, "Opus 1: La gráfica en los diarios de Paul Klee" en *El Alcaraván*.

Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Vol. I. núm. 2. México, julio-agosto-septiembre [s/f].

El Caballero de Hogaño, "El caricaturista Hugo Tilghman." en *El Universal Ilustrado*. p. 45. México, 6 de noviembre de 1924.

El Caballero Puck, "Miguel Covarrubias y sus caricaturas neoyorkinas" en *El Universal Ilustrado*. p. 24. México, 21 de febrero de 1924.

"Calaveras literarias," en *El Universal Ilustrado*. pp. 30, 31. México, 1 de noviembre de 1923.

-----, en *El Universal Ilustrado*. pp. 34, 35. México, 26 de octubre de 1926.

Casanova, Marti, "Los nuevos caricaturistas. Erasto Cortes." en *El Universal Ilustrado*. p. 23. México, 2 de enero de 1928.

"¿Cómo entramos a *El Universal Ilustrado*?" en *El Universal Ilustrado*. pp. 37, 67. México, 15 de mayo de 1925.

Corral Riganol, José, "Páginas de Aniversario. Nuestros Bohemios." en *El Universal Ilustrado*. p. 41. México, 15 de mayo de 1925.

"Diego Rivera visto por el extraordinario caricaturista Carlos Orozco." en *El Universal Ilustrado*. p. 35. México, 30 de agosto de 1928.

"Editoriales Breves", en *El Universal Ilustrado*. p. 2. México, 27 de septiembre de 1918.

-----, en *El Universal Ilustrado*. p. 4. México, 1 de mayo de 1919.

Ega, Juan de, "Los niños que principian a dibujar" en *El Universal Ilustrado*. pp. 36, 81. México, 16 de diciembre de 1926.

"El Emperador y *El Monitor*." en *El Universal Ilustrado*. p. 15. México, 28 de octubre de 1920.

Francés, José, "Humoristas contemporáneos: García Cabral" en *Revista de Revistas*. pp. 35, 36. México, 26 de junio de 1922.

Forbin, V. Notas Mundiales, "¿Que hará el presidente Harding?" en *El Universal Ilustrado*. pp. 15, 47. México, 24 de febrero de 1921.

Garza "Make", "El Juárez y el Maximiliano de Werfel llega por fin a la Ciudad de Nueva York." en *El Universal Ilustrado*. pp. 42, 43. México, 4 de noviembre de 1926.

"Los grandes dibujantes norteamericanos" en *Zig-Zag*. p. 49. México, 2 de marzo de 1922.

"General Plutarco Elías Calles, el nuevo presidente." en *El Universal Ilustrado*. p. 30. México, 4 de diciembre de 1924.

Grises, Alberto, "La farándula por dentro y por fuera. El Chato Rugama tal como es." en *El Universal Ilustrado*. pp. 9, 34. México, 30 de septiembre de 1920.

Henestrosa, Andrés, "Alacena de minucias" en *El Alcaraván*. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Vol. I. núm. 2. México, julio-agosto-septiembre [s/f].

Júbilo, "Nuestras encuestas. Las sensaciones de los artistas." en *El Universal Ilustrado*. pp. 40, 41. México, 2 de febrero de 1922.

-----, "Los grandes caricaturistas. Guignol Massaguer." en *El Universal Ilustrado*. pp. 50, 74. México, 4 de octubre de 1923.

-----, "Del humorismo mundial. Las caricaturas y los caricaturistas alemanes" en *El Universal Ilustrado*. pp. 32, 71. México, 4 de junio de 1925.

"La labor del Stand de *El Universal*" en *El Universal Ilustrado*. pp. 36, 60. México, 20 de noviembre de 1924.

Leblanc, Oscar, "¿Por qué se anuncia Ud. en *El Universal Ilustrado*?" en *El Universal Ilustrado*. pp. 14, 49. México, 10 de mayo de 1923.

-----, "Los monotes de dos muchachos" en *El Universal Ilustrado*. p. 40. México, 12 de diciembre de 1927.

-----, "Quetzal el caricaturista bohemio." en *Zig-Zag*. pp. 30, 31. México, 30 de marzo de 1922.

Lona, F. C, "Babe Ruth." en *El Universal Ilustrado*. p. 26. México, 24 de febrero de 1927.

Martínez Rendón, Miguel, "Calles íntimo." en *El Universal Ilustrado*. pp. 32, 47. México, 8 de noviembre de 1923.

"Massaguer. El dibujante de la carátula" en *El Universal Ilustrado*. p. 42. México, 19 de octubre de 1923.

-----, "Caricaturas." en *El Universal Ilustrado*. p. 11. México, 21 de noviembre de 1929.

Mérida, Carlos, "Siluetas de caricaturistas de América. Toño Salazar." en *El Universal Ilustrado*. pp. 20, 21. México, 16 de septiembre de 1920.

"Del moderno periodismo. Cómo se hace *El Universal Ilustrado*" en *El Universal Ilustrado*. pp. 16, 17, 50. México, 10 de mayo de 1923.

Molina Enríquez, Renato, "La decoración de Diego Rivera en la preparatoria" en *El Universal Ilustrado*. pp. 41, 54. México, 22 de marzo de 1923.

-----, "El caricaturista Toño Salazar." en *El Universal Ilustrado*. pp. 26, 56. México, 4 de noviembre de 1923.

-----, "El arte en México. La reciente exposición de humoristas." en *El Universal Ilustrado*. pp. 21, 26. México, 13 de agosto de 1924.

Noriega Hope, Carlos, "Notas del director. Galería de colaboradores." en *El Universal Ilustrado*. p.11. México, 5 de abril de 1923.

Novo, Salvador, "Un esquema de las revistas americanas." en *El Universal Ilustrado*. pp. 24, 25, 45. México, 5 de junio de 1924.

Ortega, "Notas artísticas. El fracaso de la exposición de independientes." en *El Universal Ilustrado*. p. 30. México, 9 de noviembre de 1922.

-----, "Nuestras Encuestas. ¿Cuáles el principal defecto de *El Universal Ilustrado*?" en *El Universal Ilustrado*. pp. 19, 43. México, 10 de mayo de 1923.

-----, "Nuestras Encuestas. ¿Qué opina de *El Universal Ilustrado*?" en *El Universal Ilustrado*. pp. 6, 7. México, 10 de mayo de 1923.

-----, "Crónicas parisinas. Círculos en torno a Toño Salazar" en *El Universal Ilustrado*. pp. 16, 40. México, 2 de abril de 1930.

"El primer aniversario de *El Universal*." en *El Universal Ilustrado*. p. 11. México, 5 de mayo de 1917.

Racodama, Román D., "Páginas de Crítica. La novela semanal." en *El Universal Ilustrado*. p. 45. México, 25 de enero de 1923.

Rey, Francisco del, "Los veteranos del tablado." en *El Universal Ilustrado*. p. 15. México, 28 de julio de 1927.

Reyes, M. Víctor, "La enseñanza de las artes plásticas en México en el siglo XX" en *Artes de México*, año XVII, núm. 129. pp. 143-154. México, mayo-junio de 1970.

Rigel, Arturo, "De médico a caricaturista. Matías Santoyo y su lápiz Jovial" en *Revista de Revistas*. p. 31. México, 8 de marzo de 1925.

Rodríguez Serna, José, "La nariz de Júbilo" en *El Universal Ilustrado*. pp. 47, 59. México, 19 de abril de 1923.

Rosales, Hernán, "Notas artísticas. El arte psiconaturalista de Miguel A. de León." en *El Universal Ilustrado*. p. 35. México, 19 de diciembre de 1923.

Saber Ver, "Carlos Mérida," Núm. 9 México, agosto-septiembre de 1997.

Santacruz, Carlos, "Matías Santoyo, el nuevo "chamaco que conquista Nueva York." en *El Universal Ilustrado*. pp. 16, 66. México, 14 de julio de 1927.

-----, "Los ilustrados de México hace años" en *El Universal Ilustrado*. pp. 33, 52. México, 29 de noviembre de 1928.

"La semana artística. Una caricatura y dos exposiciones." en *El Universal Ilustrado* p. 5. México, 26 de agosto de 1920.

"La última exposición del chamaco Santoyo." en *El Universal Ilustrado*. p. 37. México, 3 de octubre de 1929.

"*El Universal* y su programa" en *El Universal*, año VIII, T. XXXVI, núm. 2187. p. 2. México, 1 de octubre de 1922

Valle Inclán, Ramón del, "Notas Literarias. Luces de Bohemia." en *El Universal Ilustrado*. pp. 11, 22. México, 16 de septiembre de 1920.

Vega, Santiago R. de la, "La caricatura española. El arte y genio de Bagaría" en *El Heraldo Ilustrado*. p. 55. México, 8 de agosto de 1919.

Westheim, Paul, "El grabado mexicano del siglo XX" en *Artes de México*, año XVII, núm. 129. pp. 163-177. México, mayo-junio de 1970.

Zigomar, "El periodismo por dentro. ¿Cómo ha evolucionado en México el periodista?" en *El Universal Ilustrado*. p. 33. México, 16 de febrero de 1922.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Laura Miroslava Corkovic, "La diosa Coatlicue y la mujer indígena." en *Revista México Indígena* Núm. 5. en la siguiente dirección electrónica:
<http://www.cdi.Gob.mx/index>.

La cátedra de Arte Gráfico "Conrado Massaguer" en la Facultad de Comunicación de la Universidad de la Habana. en la siguiente dirección electrónica:
<http://www.cubarte.cult.cu/global/>

"Massaguer uno de los grandes maestros de la caricatura." en la siguiente dirección electrónica:
<http://www.cubarte.cult.cu/global/>