



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA CHINA POBLANA Y EL PELADO EN LAS PORTADAS DE *REVISTA DE REVISTAS ILUSTRADAS* POR ERNESTO GARCÍA CABRAL (1918-1939)

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ARMANDO ISRAEL ESCANDÓN MUÑOZ

DRA. MARÍA ESTHER PÉREZ-SALAS CANTÚ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., FEBRERO DE 2013



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.

A mi querido amigo,

Luis Hernández Ponce de León

quien fue uno de los grandes

instigadores de este proyecto.

A mi madre, doña Laura Muñoz,

por ser y estar.

A mi amada, Verónica García,

compañera de fragata.

Doy gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *alma mater*, por el apoyo que me ha dado desde que emprendiera mi formación medio superior en sus aulas. Mi agradecimiento especial a la Facultad de Filosofía y Letras y al Posgrado en Historia del arte, por permitirme desarrollar esta investigación.

También expreso mi honda gratitud al Taller Ernesto García Cabral A. C. –en particular a Ernesto García Cabral Sans y a Horacio Muñoz Alarcón– por las facilidades que me ofrecieron tanto para consultar su acervo, como aportándome valiosa información.

De modo particular estoy en deuda con la Dra. María Esther Pérez Salas Cantú, quien de modo incondicional y con atinada guía, dirigió este proyecto. Estimo en lo que valen, las enriquecedoras observaciones de las Doctoras, Julieta Ortiz Gaitán y Deborah Dorotinsky Alperstein, que tanto me retroalimentaron para mejorar este trabajo.

Asimismo reconozco al resto de mis profesores del Posgrado, pues cada uno de ellos dejó una semilla en mi formación: a la Dra. Teresa del Conde Pontones, quien me guió por los senderos de la memoria visual; a la Dra. Elia Espinosa López, por enseñarme el valioso concepto de “performatividad”; a la Mtra. Elsa Arroyo Lemus, de quien aprendí la importancia del estudio de los materiales; a la Dra. Susana Pliego Quijano, quien me contagió su amor por el Muralismo mexicano; a la Dra. Ana Longoni, por su instrucción sobre el importante papel del arte como herramienta en las acciones sociales; al artista visual Rogelio López Cuenca, quien me mostró la relevancia de cuestionar la historia lejana desde el presente e intervenirla; y al Dr. Aurelio de los Reyes García Rojas, quien me subrayó cómo el propio artista suele develar sus secretos, a través de su obra.

A todos ellos, al personal del Posgrado –en específico a Brígida Pliego Durán y a Héctor Ferrer Meraz– y a mis compañeros de generación, gracias.

Armando I. Escandón Muñoz.

Índice

Preámbulo	5
Ernesto García Cabral y su trabajo en <i>Revista de Revistas</i>	8
Origen del género gráfico de los tipos en México	15
La china poblana	19
Las chinas poblanas de Ernesto García Cabral	27
El pelado	37
Los pelados de Ernesto García Cabral	53
Palabras finales	59
Anexo de imágenes	65
Fuentes consultadas	72

Hay muchas suertes de mexicanismo: el de pulque y enchiladas;
 el de jícara y zarape; el mexicanismo de turistas;
 el de semitas recientemente nacionalizados; el mexicanismo
 que por auténtico no descubren los extranjeros ni emplea
 el énfasis de las falsificaciones (el de Fernández de Lizardi, etcétera).
 Julio Torri, “Meditaciones críticas”.¹

Preámbulo

Las líneas de Julio Torri con que se inicia este texto dibujan el complejo escenario existente al versar sobre la mexicanidad. Esto, dadas las múltiples posibilidades desde donde se puede abordar su análisis –como lo muestra el auge actual de los estudios interculturales–, así como la movilidad del concepto mismo a través del tiempo. Por ello, este epígrafe también anuncia el vasto universo al que se enfrenta toda aquella persona interesada en examinar el tema. Las palabras claves de Torri son: “muchas suertes de mexicanismo” y “etcétera”, pues muestran que tal fenómeno tiene tantas aristas como campos del conocimiento estén interesados en acercarse a la difícil tarea de delinear las características de lo “mexicano”.

Las representaciones de la mexicanidad, como sucede con todos los sistemas simbólicos aglutinantes de una nación,² no se mantienen estáticas. Al contrario, cambian con el tiempo, los medios de producción y las intenciones de quienes la formulan. Los imaginarios sociales se mueven y se adaptan conforme a las distintas necesidades de la colectividad, pero sobre todas resalta la importancia de configurarse a sí misma. Al respecto Bronsilaw Baczko señala: “Designar su identidad colectiva es [...] marcar su “territorio” y las fronteras de éste, definir sus relaciones con los “otros”, formar imágenes

¹ Julio Torri, *De fusilamientos y otras narraciones*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1992, p. 119.

² Benedict Anderson define nación como: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Ver argumentación en Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 17-25.

de amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanza”.³

En el presente trabajo se pretende realizar un acercamiento al tema de los tipos populares como representativos de la mexicanidad en la obra de Ernesto García Cabral,⁴ a través de la presencia de “la china poblana” y “el pelado”. Para ello, se realizará un breve recorrido sobre las condiciones en que se fueron gestando estos tipos a lo largo del siglo XIX para después centrar el análisis en las portadas del semanario *Revista de Revistas*, ilustradas por García Cabral de 1918 a 1939.⁵ Con esto se podrán establecer ciertas semejanzas y diferencias de los modelos decimonónicos con los del siglo XX, tamizados a través de la obra del ilustrador veracruzano. Al mismo tiempo, se valorará su obra y se verá la recepción de la china poblana y del pelado en esta época.

Dentro de los múltiples tipos representativos de la mexicanidad con que García Cabral ilustró *Revista de Revistas* se eligieron a la china poblana y al pelado por diversas razones. La china –junto con el charro y la bandera del país– es una de las imágenes más representativas de México tanto para nosotros mismos como para los extranjeros. Lo

³ Baczko Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 28.

⁴ Ernesto García Cabral (Huatusco, Veracruz, 1890-Ciudad de México, 1968) destacó principalmente por su trabajo como ilustrador y dibujante. La obra del veracruzano es numerosa y hasta ahora poco estudiada. Se requiere de más análisis centrados en su obra. El Taller Ernesto García Cabral A. C. –fundado por sus herederos– se ha dado a la tarea de clasificar, difundir y recuperar la obra de este artista.

Para mayores detalles sobre la cronología de García Cabral, véase: Horacio Muñoz y Alberto Verjowsky, “Semblanza de Ernesto, el Chango, García Cabral”, Carlos Monsiváis *et al*, *La vida en un volado: Ernesto García el Chango Cabral*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Lunweg editores, 2005, pp. 36-37. Sobre varios datos biográficos: Juan José Arreola *et al*, *Las décadas del Chango García Cabral*, México, Domés, 1969. Y para una revisión panorámica de su obra: Ernesto García Cabral, *Archivo Ernesto García Cabral*, Horacio Muñoz, coordinador, CD-ROM, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Taller Ernesto García Cabral, 2008.

⁵ Aunque la colaboración de Ernesto García Cabral en este semanario se extendió hasta 1942, se da esta fecha porque en ella apareció el último tema dedicado a un tipo mexicano. En la portada titulada “Tipos de Taxco: el platero”-se representa a un hombre vestido con ropa de manta y marcados rasgos indígenas, ubicado en una típica calle de Taxco. Véase *Revista de Revistas*, núm. 1500, 19 de febrero de 1939. La cronología de la china poblana y del pelado en las portadas ilustradas por García Cabral se señalará puntualmente en sus respectivos apartados.

anterior es latente en la idealización de la china al considerársele una de las personificaciones más cotidianas de la mujer mexicana, así como su continua reutilización en la época septembrina –inclusive su traje se ha fusionado con los colores nacionales–, hecho que muchas veces la acerca a una alegoría patria.

El caso del pelado resulta singular. Por un lado, no puede negar su hermandad con el pícaro español –con quien también comparte el instinto de sobrevivencia y el aguzado sentido del humor– y por el otro, carga con los vicios y el desprestigio de su antecedente directo: el lépero. El pelado exhibe un lado oscuro del mexicano. Comúnmente se le representa inmerso en ambientes donde predomina la pobreza y la embriaguez. La mayoría de las ocasiones se le encuentra en las ciudades, pues en estos espacios las posibilidades de sobrevivir son más amplias, dadas las numerosas actividades económicas. El pelado aprovecha cualquier trabajo para pasar el día. Además, dada la libertad que le da ser uno de los últimos escalafones sociales, es un tipo que se ha utilizado para ejercer diversas críticas, las más de las veces a las clases privilegiadas o a los círculos de poder.

Las chinas poblanas y los pelados de Ernesto García Cabral en *Revista de Revistas*, convivieron con otros muchos tipos tanto de índole nacional como internacional, en un México posrevolucionario cada vez más inmerso en el desarrollo tecnológico y la modernidad, que al mismo tiempo que buscaba posicionarse como una nación abierta a los cambios mundiales, también replanteaba múltiples elementos de su identidad propia.

El tipo de la china poblana representa el anhelo del mexicano por un mundo campirano cada vez más distante. En su caso, el pelado refleja un fuerte desplazamiento a la capital del país de los núcleos menos favorecidos de la sociedad y la urbanización de la Ciudad de México: la china poblana encarna el ensueño de un México agrícola, mientras que la presencia del pelado deja latente un rápido desarrollo industrial del país.

En ambos casos se puede palpar cómo el mexicano de las décadas de los años 20 y 30 se confronta y se entrelaza con nuevos modelos de una sociedad anhelante de comprender cuáles son los elementos característicos de la mexicanidad, pero sin renunciar a modelos ya acendrados en su memoria, heredados del siglo XIX. Ambos tipos se contraponen y facilitan la exploración de diversas aristas de los componentes representativos del país.⁶ Así, las portadas de Ernesto García Cabral en *Revista de Revistas* –de gran circulación tanto en lo geográfico como en lo temporal–,⁷ donde aparecen la china poblana y el pelado, permiten rastrear cómo se entrecruzan el imaginario colectivo, la realidad histórica y los alcances artísticos de uno de los principales dibujantes mexicanos del siglo XX, como lo fue Ernesto García Cabral.

Ernesto García Cabral y su trabajo en *Revista de Revistas*

Ernesto García Cabral inició su trabajo como ilustrador de *Revista de Revistas* el 27 de enero de 1918, con una carátula de la bailarina Tórtola Valencia. En aquellos días, el dibujante recién regresaba de un largo viaje por Europa y Sudamérica iniciado en 1912.⁸ Durante esta época, uno de los asiduos ilustradores del semanario era Saturnino Herrán,

⁶ Cabe aclarar que con la finalidad de contraponer la esencia de lo rural con lo urbano se eligió a la china poblana y al pelado, en lugar de la china poblana y el charro, pues este último hubiera resultado más orgánico que el pelado, pero hubiera limitado la exploración de los espacios campo-ciudad.

⁷ *Revista de Revistas* es una publicación que recorrió casi una centuria de existencia y se distribuía en todo el país. Se comenzó a editar en 1910 y desapareció a inicios del siglo XXI. Incluso, junto a *Jueves de Excelsior* y otros bienes, en 2006, formó parte de los activos de negociación entre la cooperativa de Excelsior y Grupo Imagen. Véase Juan Gerardo Pérez Neria, “Resquebrajamiento de la cooperativa de Excelsior”, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Instituto de Ciencias y Humanidades-Área Académica de Ciencias de la Comunicación-Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2007, pp. 88-89.

⁸ Véase Horacio Muñoz y Alberto Verjowsky, “Semblanza de Ernesto, el Chango, García Cabral”, *op. cit.*, p. 36.

quien fallecería en octubre de 1918⁹ y que resultó, hasta cierto punto, una influencia en las portadas de García Cabral.¹⁰

La labor de García Cabral se extendería de modo cotidiano en *Revista de Revistas* hasta que poco a poco fue menguando. En 1942 trazó su última carátula,¹¹ pues se fue a trabajar a Novedades dada su reciente fundación y al parecer por problemas con la cooperativa de *Excelsior*. No obstante, su trabajo en *Revista de Revistas* no se supedita sólo a las portadas, por el contrario, se extiende al interior de la publicación, donde el veracruzano desarrolló diversos géneros como el retrato, la caricatura, las escenas taurinas y anuncios publicitarios, entre otros.

Su participación en *Revista de Revistas* marcó una época en el diseño gráfico de nuestro país. La mayoría de los interesados en la obra de García Cabral coinciden en que es uno de sus períodos más esplendorosos. Carlos Monsiváis opina: “Si se consideran una serie, estas portadas –las de *Revistas de Revistas*– son quizá lo más destacado del trabajo de Cabral en el periodismo. Si lo central es el homenaje al *art nouveau*, no se conforma allí Cabral, variadísimo, brillante, innovador, simbólico, profusamente sensual”.¹²

Asimismo, la postura de García Cabral sobre la mexicanidad, en un período donde el Estado/Nación posrevolucionario requería de imágenes que encarnaran los logros

⁹ Véase “La muerte del pintor Saturnino Herrán”, en *Revista de Revistas*, núm. 441, 13 de octubre de 1918, p. 5, donde se escribió: “‘Revista de Revistas’ se honró con la valiosa colaboración del extinto dibujante, habiendo publicado frecuentemente en las portadas hermosos dibujos suyos”.

¹⁰ Respecto a los ecos de Herrán en las portadas de Ernesto García Cabral me refiero particularmente a las de tema o tipología indígena, donde se pueden encontrar ciertas similitudes con el friso de *Nuestros dioses*. Véanse las siguientes portadas: *Revista de Revistas*, núm. 434, 25 de agosto de 1918, donde se observa a un sacerdote mexicana arrodillado, con un incensario. La leyenda bajo la ilustración dice: “De los antiguos ritos aztecas”. También *Revista de Revistas*, núm. 441, 13 de agosto de 1918. Carátula donde García Cabral presenta a un indígena amarrado y al fondo una carabela bogando. Esta portada lleva por título: “América y la raza nueva”.

¹¹ Su última portada está dedicada al ventrílocuo Paco Miller y su muñeco don Roque. Corresponde al 1 de septiembre de 1942.

¹² Carlos Monsiváis, “Ernesto García Cabral y el nuevo darwinismo: «El hombre descende de la caricatura»”, *La vida en un volado*, op. cit, p. 17.

alcanzados tras casi una década de luchas intestinas, resultó sumamente importante y representativa del mundo periodístico. Tal lo remarca Alberto Híjar, al distinguir dos principales focos de producción de imágenes:

De un lado, el muralismo y la gráfica inspirada en José Guadalupe Posada y realizada en *El Machete*, propusieron una posición histórica y social de apoyo a la cultura popular revolucionaria. Aquí predomina un proyecto de nación popular y tendencialmente socialista. De otro lado, el desarrollo urbano hizo de la prensa mercantil un medio educativo importante, tanto como después serían el cine y la radio. Ciertamente, el lugar de la gráfica hubo que producirlo no sólo a petición de los directores empeñados en dar mayor cobertura a los textos, sino en proponer de manera sintética una posición y, en ocasiones, hasta una tendencia.

García Cabral fue fundamental para que esta necesidad periodística se realizara. Nadie como él para caricaturizar a los personajes del día, pero también para volver imágenes, las preposiciones ideológicas de los periodistas. Esta capacidad pronto se transformó de proposición de imágenes en propuesta de un mexicano imaginario, variado y complejo como eran los tiempos inmediatamente posteriores a 1910.¹³

Por su parte, Germán Montalvo destaca a García Cabral como “el primer gran artista diseñador del siglo XX”¹⁴ y resalta su trabajo en *Revista de Revistas*:

Dos años más tarde (1918), de regreso en México, comenzó a ilustrar las portadas de *Revista de Revistas*. Su extenso trabajo para este semanario es una muestra contundente del diseño moderno que se realizó a principios del siglo XX.

Sus virtudes como dibujante muestran un estilo sintetizado, *Revista de Revistas* y *Jueves de Excelsior* nos revelan el gran artista que era.¹⁵

Las carátulas de *Revista de Revistas* ilustradas por el huatusqueño rebasan las cuatrocientas. En ellas, García Cabral mostró su gran habilidad como dibujante, pues lo mismo se pueden encontrar imágenes sobre la Primera Guerra mundial, que celebraciones representativas de México (fiestas patrias, día de muertos, fiestas decembrinas), alegorías de las estaciones, retratos (de políticos, héroes nacionales, actores, artistas, etcétera),

¹³ Alberto Híjar, “Cabral, significante del sujeto mexicano”, *Revista de Revistas*, núm. 4166, 1 de diciembre de 1989, p. 22.

¹⁴ Germán Montalvo, “Artista-diseñador jarocho: Ernesto García Cabral”, *100 años de Diseño gráfico en México*, Giovanni Trocconi et al, México, Artes de México, 2010, p. 95.

¹⁵ *Ibidem*, p. 96.

oficios, deportes, monumentos, escenas típicas –tanto locales como extranjeras–, temas mitológicos (Medusas, centauros, faunos, sirenas), material religioso (imágenes de Cristo), arlequines, temas de la vida nocturna, sucesos de su actualidad (como el famoso tema de las “pelonas”). De hecho gran parte de sus representaciones femeninas resaltan por su aire transgresor, ya sea por su forma de vestir –elegante y sensual– o las actividades que realizan abiertamente, poco cotidianas para la época, como jugar fútbol soccer, boxear, embriagarse, fumar, conducir, vivir de noche), escenas de baile (como el jarabe tapatío, el ragtime, el fox trot, el charleston), animales (perros, simios, gatos, toros, caballos, serpientes, burros, aves), personas de diferentes edades y condiciones sociales, así como representaciones tanto del campo como de la ciudad, entre muchas otras.¹⁶

En 1924 en *Revista de Revistas* apareció el artículo de Arturo Rigel, llamado *Los caricaturistas pintados por sí mismos*, donde los colaboradores gráficos más constantes se autocaricaturizan, entre ellos: Santiago R. de la Vega, Fernando Bolaños Cacho, Roberto Montenegro, Alfonso Garduño, Andrés Audiffred, Clemente Islas Allende, Gabriel Fernández Ledesma, Juan Arthenack, Mariano Martínez y Ernesto García Cabral, de quien se señala:

En el movimiento artístico de la América española los dibujantes mexicanos aportan un valioso contingente, cuya fuerza y méritos solo tienen paralelo en la Argentina, y en alguno que otro dibujante de las repúblicas colombinas. El dibujo en México tiene relieves de interés, que indiscutiblemente marcan una etapa en los anales del arte americano, dentro de la evolución de las modernas rutas de expresión.

Desde luego, puede señalarse la figura más vigorosa, que es la de Ernesto García Cabral. Como caricaturista tiene una labor amplia y fecunda, y como dibujante serio, simbolismos de honda penetración y límpida belleza. El dominio perfecto de las técnicas y sus conocimientos profundos en la anatomía humana, aunados a un temperamento de verdadero artista, hacen de él uno de los primeros dibujantes de América, y quizá sin hipérbolos elogiosas, de los primeros del mundo. Original

¹⁶ Véase Ernesto García Cabral, *Las portadas de Ernesto “el Chango” García Cabral en Revista de Revistas de 1918 a 1942*, Ernesto García Cabral Sans, coordinador, DVD, México, Taller Ernesto García Cabral, 2010.

siempre, conocedor de los secretos de su arte, sabe aprovechar todos en los matices para dar la sensación necesaria en sus trabajos serios.¹⁷

El tema de la mexicanidad en la obra de Ernesto García Cabral dentro del semanario en cuestión ocupa un lugar importante, como lo expresa Juan José Arreola al opinar sobre los alcances de las portadas de *Revista de Revistas* ilustradas por el veracruzano, que considera tanto universales como locales:

En los veintes, cuando tenía cuatro años, empecé a manejar *Revista de Revistas*. Lo primero que mi papá nos explicaba era la caricatura en la portada. [...] me empecé a dar cuenta, a través de tales portadas, de lo que eran México, Hispanoamérica y el mundo, porque este hombre –Ernesto García Cabral– lo mismo dibujada un indígena, un pueblecillo o un paisaje mexicano, que la caricatura de Edmond Rostand, de Anatole France o de Miguel Primo de Rivera.¹⁸

Incluso José Aguilar y Maya, Procurador General de la República en 1957, año en que el ilustrador veracruzano realizó su única exposición en vida, escribió: “El arte de Ernesto García Cabral expresa la voz anónima del pueblo de México [...] con sus grandes dibujos e incisivos pies de los mismos, constituye uno de los más acertados “editorialistas” del periodismo nacional [...] ya que con unos cuantos rasgos que dan vida plena a sus caricaturas, expresa el pensamiento de todo el pueblo mexicano”.¹⁹

Por su parte, Julieta Ortiz resalta la importancia del tema de los tipos en la obra del ilustrador: “Los personajes de García Cabral surgen de la gran diversidad de tipos urbanos y populares de la época, desde los “pesudos” burgueses acompañados de exquisitas y enojadas damas, hasta los bailadores del jarabe, con sus enaguas de china y sombrero de

¹⁷ Arturo Rigel, “Los dibujantes mexicanos pintados por sí mismos”, *Revista de Revistas*, núm. 756, 2 de noviembre de 1924, pp. 24-25.

¹⁸ Juan José Arreola, “Prólogo”, *Las décadas del chango García Cabral*, op. cit., pp. 11-12.

¹⁹ José Aguilar y Maya, incluido en Ernesto García Cabral, *Retrospectiva de Ernesto García Cabral*, México, Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México, 1957, pp. 4-5.

charro”.²⁰

Otras imágenes que hacen referencia a México –y que por sí mismas podrían formar una serie– son las dedicadas a las fiestas patrias, en estas predominan las banderas, los charros, los indígenas y las alegorías patrias. García Cabral también dibujó edificios como la capilla de la Hacienda del Conde de Regla (Hidalgo) y la Capilla del Cerro de Cholula (Puebla); escenas típicas de calles y paisajes de Veracruz (particularmente de Huatusco, de donde era originario el artista y de hecho, donde hasta la actualidad reposan sus restos), Guerrero y Guanajuato.

Los tipos en las portadas de Ernesto García Cabral retratan personajes de su contexto histórico, pero también algunos ya desaparecidos o en vías de ello. Así es posible encontrar a tipos urbanos, del campo y tanto del pasado como del presente del ilustrador: la china poblana, el charro, el remero, la mestiza, la tehuana, el vendedor de pollos, el gendarme urbano, el gendarme de tráfico, el albañil, la empleada doméstica, el vendedor de frutas, el cocinero, el viejo bebedor, el picador de toros, el aguador, el cochero, el vendedor de máscaras, el soldado, el peladito, la enfermera, el campesino, el pescador, el chafirete, el plomero, el pistolero, el vagabundo, el platero, entre muchos otros. No obstante, sobresalen los tipos indígenas –aunque esto no es de extrañarse pues este tipo racial está presente desde la época Virreinal–, inmersos en diversas festividades y actividades cotidianas del calendario o la historia, como el día de la Raza, el peregrinar a la Basílica de Guadalupe, las referencias al México prehispánico, las fiestas patrias, los paseos por Santa Anita y varios más.

²⁰ Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 252.

Los estudios existentes hasta ahora sobre la obra de Ernesto García Cabral lo destacan como uno de los principales dibujantes del siglo XX, un gran referente en diseño gráfico del país, incluso como un artista polifacético capaz de crear desde caricaturas hasta familias tipográficas, sin dejar de lado su valiosa producción de afiches para el cine nacional, su desempeño como actor en la pantalla grande,²¹ o su fugaz incursión el mundo muralista con la pieza *Historia espiritual del Valle de México* (1943).²² Pero la mayoría de los análisis se pueden considerar, sin menos cabo de los mismos, como inaugurales, pues la obra del huatusqueño es tan vasta que permite una infinidad de clasificaciones y análisis.

Respecto su trabajo en *Revista de Revistas* –uno de los principales nichos periodísticos donde García Cabral desplegó su labor–,²³ entre los tópicos que más han llamado la atención se encuentran sus creaciones de estilo *art decó*, su culto a la belleza femenina, así como su capacidad de caricaturizar a los más variados personajes. En cuanto al tema de la mexicanidad se le menciona en diversos textos,²⁴ pero como un elemento más en el cosmos de su obra. El tema de los tipos nacionales en *Revista de Revistas* es prácticamente un camino inexplorado,²⁵ pues en el trabajo realizado por Ernesto García Cabral se pueden rastrear las imágenes representativas de la mexicanidad, particularmente aquellas que se volvieron emblemáticas a lo largo de las décadas de los años 20 y 30; aunque el veracruzano también dejó registro de diversas figuras desaparecidas o en vías de ello como

²¹ *Atavismo* (1923) y *Un drama en la aristocracia* (1924). Respecto al vínculo de García Cabral con el séptimo arte, véase Elisa Lozano, “García Cabral y el mundo del espectáculo”, Carlos Monsiváis *et al*, *La vida en un volado: Ernesto García el Chango Cabral*, *op. cit.*, pp. 123-127.

²² Ubicado en el Pabellón de Turismo en Toluca, actualmente Museo-Biblioteca.

²³ Véase Rafael Carrasco Puente, *La caricatura en México*, México, Imprenta Universitaria, 1953, p. 32; Juan José Arreola, “Prólogo”, *Las décadas del Chango García Cabral...*, *op. cit.*, pp. 11-13; Alfonso de Villamil, “Nuestras grandes figuras. El dibujante de *Revista de Revistas*”, *Las décadas del Chango García Cabral*, *op. cit.*, p. 45; Gloria Maldonado Ansó, “¡Viva Cabral!”, *Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, Horacio Muñoz, coordinador, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 27-29; *Revista de Revistas*, núm. 4166, *Homenaje en el Museo Estudio Diego Rivera. Centenario de Ernesto “El Chango” Ernesto García Cabral*, entre algunos otros.

²⁴ Véase Alberto Híjar, *op. cit.*, pp. 18-27.

²⁵ Véase Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 15-29.

el aguador o el cochero, así como festividades tales como el Carnaval en la Ciudad de México. Es por esto que, con el fin de rastrear el imaginario social de México, se debe aprovechar el registro gráfico que García Cabral legó en cuanto al tema de tipos se refiere y ahondar, en medida de lo posible, en ellos.

Origen del género gráfico de los tipos en México²⁶

Tras tres siglos de dominio español, las inconformidades de desigualdad suscitadas por los sistemas de castas en la Nueva España provocaron un gran descontento de los nacidos en estas tierras. Por ende, los criollos y los mestizos –quienes eran desplazados a un segundo plano por los peninsulares– vieron la necesidad de conformar una nación independiente.²⁷

Así, ambos grupos buscaron elementos propios que los diferenciaron de la cultura hispánica y los encontraron en su pasado indígena, aunque la conformación de esa identidad heredó algunos referentes del mundo español como: la religión católica, la fuerte presencia del caballo y el idioma –que ya contaba con préstamos indios y negros–.²⁸ Además, en esta búsqueda de una personalidad propia, también se aprovecharon costumbres del pueblo y los sectores periféricos de la sociedad, como lo señala Ricardo Pérez Montfort:

²⁶ Resulta importante desglosar el término tipo. María Esther Pérez Salas Cantú lo define de la siguiente manera: “por tipo se entiende la representación de un personaje de tal manera que resulten perfectamente distinguibles los rasgos que convencionalmente definen a tales individuos, en cuanto miembros del grupo. La tipicidad radica en la conjunción de tales rasgos, sin que desaparezcan los trazos que singularizan al personaje, que hacen de él un individuo. Ese decir lo propio de la tipicidad es el equilibrio entre lo general y lo singular”, María Esther Pérez Salas Cantú, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 18.

²⁷ Además de los múltiples factores locales que propiciaron el movimiento independentista, debe mencionarse la fuerte influencia de las ideas emanadas de la Ilustración, la Enciclopedia y la Revolución francesa, donde los conceptos de “libertad, igualdad y fraternidad”, circulaban por el mundo. No por nada, la casa de Miguel Hidalgo era conocida como “La Francia chiquita”.

²⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000, p. 17.

La naciente identidad mexicana [...] buscaría referentes en varias tradiciones festivas (música, bailes y atuendos), todos estrechamente vinculadas a los sectores populares de la Nueva España multicolora y multinacional. [...] mientras las autoridades novohispanas la emprendían en contra de ciertas tradiciones, fiestas y costumbres arraigadas en los estratos sociales más desprotegidos, los criollos, encontraron en esas mismas actividades sólidos argumentos de cohesión y contacto con quienes formarían parte importante de sus huestes.²⁹

Una vez consumada la Independencia, la consolidación de los tipos mexicanos se dio poco a poco a lo largo del siglo XIX. En ello, el arribo de los artistas viajeros entre los años 1808 a 1860,³⁰ tuvo una gran importancia, pues los visitantes, al estar ajenos a las particularidades de México, con una visión fresca y un tanto más objetiva pudieron resaltar aquellos elementos que, de una u otra forma, los sorprendían y consideraron distintivos de nuestro país.³¹ Así, el antecedente de Alejandro de Humboldt los motivó a adentrarse en la experiencia de conocer México. Entre estos artistas se puede mencionar a: “los ingleses Daniel Thomas Egerton, Frederic Catherwood y John Phillips; los alemanes Johann Friederich von Waldeck, Carl Nebel y Johann Moritz Rugendas; los franceses Octavio D’Alvamar, Jean Baptiste Louis Gros y Edouard Pingret; los italianos Claudio Linati y Pietro Gualdi; y el suizo Johann Salomon Hegi”.³²

El primer material gráfico donde se recogieron tipos de nuestro país, fue el libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828) –con textos e ilustraciones del litógrafo italiano Claudio Linati, quien introdujo la litografía en nuestra nación–.³³ Sin

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ María Esther Pérez Salas Cantú, *op. cit.*, p. 144.

³¹ La tradición de día de muertos ejemplifica claramente cómo los extranjeros se pueden sorprender con una fiesta que para los mexicanos es cotidiana. Por ejemplo, André Breton –en la *Antología de humor negro*, después de subrayar la importancia del trabajo de José Guadalupe Posada–, destaca los juguetes fúnebres mexicanos y califica a nuestro país como “la tierra elegida del humor negro”. Véase André Breton, compilador, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 11.

³² María Esther Pérez Salas Cantú, *op. cit.*, p. 144.

³³ El auge de la litografía en el mundo aceleró la circulación y masificación de la imagen, aunque después le cedió espacio a la fotografía y el cine. Véase Walter Benjamin, *Discursos ininterrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1972, p. 19.

embargo, este libro fue editado en Bruselas y en francés; y no circuló plenamente en nuestro país hasta 1956, aunque sí debe considerarse como un fuerte referente del interés de los visitantes extranjeros por los elementos representativos de México.

Asimismo, debe resaltarse la importante labor de las revistas el *Museo mexicano*, la *Revista Científica y Literaria* y el *Liceo mexicano*, que difundieron esta clase de material, cuyas ilustraciones fueron realizadas en litografía. No obstante, la publicación considerada plenamente como la primera en incluir tipos hechos y elegidos por connacionales fue *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854),³⁴ aunque presenta bastantes tipos que podían encontrarse en prácticamente cualquier parte del mundo. Dicha obra tuvo una fuerte influencia de publicaciones extranjeras como: *Heads of the people* (1838-1841) en Inglaterra, *Les français peints par eux-mêmes* (1839-1842) en Francia y *Los españoles pintados por sí mismos* (1842-1844) en España. Todas estas publicaciones derivan del género del costumbrismo,³⁵ en boga durante el siglo XIX, incluso se pueden ver los aires románticos en sus títulos, de modo específico me refiero a ese Romanticismo que tiene como interés poner los ojos en el pasado, en reencontrarse con las raíces como una manera de confrontar el futuro.³⁶

Ya en su momento, Agustín Yáñez, en un estudio preliminar a una antología de textos de Joaquín Fernández de Lizardi, al disertar sobre la importancia del Periquillo Sarniento como un “tipo” nacional, escribió: “La dimensión nacional de un tipo –y de una

³⁴ En esta obra participaron los ilustradores Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo, así como los escritores Ignacio Ramírez y Juan de Dios Arias, entre varios más. En la portada se lee: “Tipos y costumbres nacionales”. Aparecen 35 tipos. Véase Juan de Dios Arias *et al*, *Los mexicanos pintados por sí mismos* (facsimilar), México, Porrúa, 1974, p. 291.

³⁵ María Esther Pérez Salas Cantú, *op. cit.*, p. 53.

³⁶ Por ejemplo, los hermanos Grimm, quienes recogieron en localidades muy apartadas los cuentos más antiguos de su país y que ya fueron declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Vale la pena recordar que en esta época también se revaloraron las grandes épicas como *El Cantar de los nibelungos*, *El Cantar de Roldán*, *El Poema de Mio Cid* y la saga artúrica.

cultura– se alcanza por la equilibrada e inescindible expresión del hombre con su tónica local y de la naturaleza circundante”.³⁷

Respecto a la conformación de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, María Esther Pérez Salas Cantú resalta la coexistencia de dos procesos en el manejo de tipos, uno externo y el otro interno:

El externo estuvo representado por el movimiento romántico europeo, que favoreció el desarrollo del costumbrismo de corte romántico e influyó de manera decisiva en la producción literaria y gráfica de nuestro país durante la primera mitad del siglo XIX [...] El interno lo integró la presencia de tipos [...] de carácter popular que se cultivaron visualmente desde el periodo virreinal, representado por los cuadros de castas, los biombos, las figuras de cera y la producción de los artistas viajeros.³⁸

Así, a lo largo del siglo XIX, el proceso de formación de tipos mexicanos inicialmente tuvo una fuerte influencia de los modelos europeos, tanto por las representaciones que hicieron los artistas viajeros como por los paradigmas llegados del Viejo continente, que sirvieron como modelos para ilustrar diversas publicaciones periódicas. Pero poco a poco, a lo largo de la centuria, el proceso de formación de tipos fue consolidándose, hasta el momento en que fueron los propios mexicanos –como se puede ver en el caso de *Los mexicanos pintados por sí mismos*– quienes comenzaron a discriminar, resaltar y consolidar los elementos que ellos consideraban como simbólicos de su nación. En este proceso la litografía jugó un papel primordial, al permitir ampliamente la reproductibilidad y circulación de la imagen.

En México, durante el siglo XX se siguió usando el recurso de tipos. Esto es palpable en las carátulas de numerosas publicaciones periódicas –caso que se ejemplificará más adelante, específicamente con las portadas del semanario *Revista de Revistas*,

³⁷ Agustín Yáñez, estudio preliminar, Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. VII.

³⁸ Pérez Salas Cantú, María Esther, “Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos”, *Historia Mexicana*, v. 48, núm. 2, octubre-diciembre, 1998, p. 167.

ilustradas por Ernesto García Cabral–, así en como diversos proyectos creativos entre los que se puede mencionar la colección fotográfica de “Tipos mexicanos” de Antiocho Cruces y Luis Campa –trabajo donde se buscó retratar 80 tipos diferentes, pero del que Marco Buenrostro y Cristina Barros sólo lograron encontrar 74 fotos–,³⁹ así como el libro *Los mexicanos se pintan solos*⁴⁰ con dibujos de Alberto Beltrán y textos de Ricardo Cortés Tamayo, donde se incluyen tipos de la Ciudad de México, hasta rebasar los 120 ejemplos.

La china poblana

El filme *Dos tipos de cuidado* (1952) representa uno de los momentos más emblemáticos del conocido cine de oro mexicano,⁴¹ no sólo por el encuentro en la pantalla grande de los dos grandes charros de la cinematografía nacional, Jorge Negrete y Pedro Infante, sino porque además, es la punta del iceberg de todo un proceso de creación de estereotipos de la mexicanidad que ya para ese entonces estaban bastante delineados, entre ellos se puede ver: al charro, la fiesta mexicana, la música de mariachi, el acendrado amor por el tequila de los hombres mexicanos y, el tema central de este apartado, la china poblana.

Una de las secuencias que me interesa resaltar de dicha película es aquella donde Jorge Negrete narra un disgusto entre él y su novia. La acción se desarrolla en medio de una kermesse en el pueblo, verbena a la que Rosario –pareja del charro– no quiso asistir, por lo

³⁹ Véase Marco Buenrostro, *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Fondo de Cultura Económica, 2003.

⁴⁰ Véase Ricardo Cortés Tamayo, *Los mexicanos se pintan solos*, Alberto Beltrán, ilustrador, México, Sociedad Cooperativa Publicaciones Mexicanas, 1984.

⁴¹ De hecho, la pieza que se considera iniciadora de la moda de los charros como símbolo de la masculinidad del hombre mexicano en el cine nacional es *Allá en el Rancho grande* (1936). Sobre el particular véase Aurelio de los Reyes, “El nacionalismo en el cine, 1920-1930. Búsqueda de una nueva simbología”, *IX Coloquio Internacional de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 271-292. También véase Juan Pablo Silva Escobar. “La época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales*, vol. VII, núm. 13, enero-junio, 2011, pp. 7-30. Está disponible virtualmente en: <<http://www.redalyc.org/redalyc/pdf/694/69418365002.pdf>>. Consultado por última vez el 16 de diciembre de 2012.

que Jorge aprovechó para pasar la festividad en compañía de otra mujer: “Una amiga. Una amiga de esas que tenemos los solteros”, dice el actor.

En medio de la fiesta se ve al mariachi ascender por una escalera e instalarse a un costado de la mesa donde está Jorge Negrete –quien viste un traje de charro, con un águila en la espalda–, junto con Victoria, la “Torita”, mientras él bebe, presumiblemente tequila, y comienza a cantar el tema “Quihubo, quihubo cuándo” de Manuel Esperón. El trío Calaveras –colaboradores habituales de Negrete– quienes encabezan al mariachi, interpelan a diferentes parejas cercanas a las que se les van hilando las acciones del tema musical. Al final de la pieza se dirigen a una pareja de adultos mayores que no se decide a llenarse de besos:

Ese charro y esa china
nomás se están contemplando,
ya déjense de papeles
y ya pueden irle dando.
Y con todo mi respeto les preguntó:
¿Quihubo cuándo?

La china –vestida con falda de castor, blusa bordada, rebozo en la espalda y el cabello recogido sobre la cabeza– abraza cariñosamente a su pareja, mientras él la observa con ternura. Varias de las mujeres que aparecen en la escena, ya sea sólo caminando o interactuando directamente, llevan el traje de china poblana con diferentes variantes, lo que muestra la movilidad respecto a las precisiones del traje en cuestión y el porqué no se le puede reglamentar de modo académico.

Al final del filme, aparecen los personajes inmersos en una fiesta mexicana, donde de nuevo se observan varios de los elementos ya enumerados como estereotipos de la mexicanidad, pero resalto a Jorge Negrete –ahora vestido con un traje de charro negro, considerado de gala– bailando el jarabe tapatío con su compañera, quien no aparece vestida

de China poblana –cf. esta escena con la fig. 8 de la portada de *Revista de Revistas*, ilustrada por Ernesto García Cabral–.⁴²

Antes de su consagración en el mundo fílmico⁴³ la imagen de la china poblana ya se utilizaba como un fuerte referente nacional. Se le podía ver en múltiples publicaciones de gran tiraje como *Revista de Revistas*, donde las ilustraciones de García Cabral fueron un fenómeno que ayudó a perpetuar este personaje en la tipología de lo mexicano, particularmente en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX.

El tipo de la china poblana se puede rastrear desde la época colonial, sin embargo, fue a lo largo del siglo XIX cuando se comenzó a imponer como una de las representaciones de la mujer mexicana, hasta que se convirtió en el símbolo femenino de México y junto con el charro, parecieran ser la Eva y Adán de nuestra nación; nuestros padres fundacionales.⁴⁴ Pero como ya se mencionó, los imaginarios sociales no son estáticos sino que cambian, este tipo es un claro ejemplo de ello, pues como se verá a lo largo de las siguientes líneas, la china poblana ha ido variando desde sus orígenes hasta la actualidad.

Según la tradición fincada en la época novohispana, la china poblana proviene de oriente –hay quienes afirman que de China, la India, incluso hasta de Filipinas–. Las más de las leyendas la nombran Mirra, mujer de noble linaje que destacaba por su deslumbrante

⁴² Aurelio de los Reyes destaca que en el cine mexicano la china poblana mantuvo un papel pasivo frente al charro. Además, apunta que la mujer del campo usaba el traje en cuestión sólo en fechas especiales y para el baile del jarabe tapatío. Así, frente al machismo del charro y la tibieza de la china poblana, nació otro tipo que confrontaba al varón de campo: la charra. Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, pp. 289-292.

⁴³ María Félix protagonizó el filme *La china poblana* (1943), el argumento entrelazaba las historias de Mirra Catarina y de *madame* Calderón de la Barca. Desafortunadamente esta pieza se encuentra extraviada.

⁴⁴ Todavía está abierta la discusión de quiénes son los padres fundacionales de México. Las posturas varían, algunos, desde una visión mítica postulan al Popocatepetl y al Iztaccíhuatl; otros, ya desde una perspectiva racial y apelando al mestizaje, a Jerónimo de Aguilar y a su desconocida esposa maya, o a Hernán Cortés y a la Malinche; incluso a Miguel Hidalgo y a Josefa Ortiz de Domínguez. Lo cual demuestra, nuevamente, la complejidad de definir una postura sobre los orígenes de México.

belleza, traída a la Nueva España en calidad de esclava y después llevada a Puebla, donde entró al servicio del capitán Manuel de Sosa y su esposa Margarita de Chávez. Ahí fue bautizada con el nombre de Catarina de San Juan. Tras la muerte de sus amos quedó desamparada y al poco tiempo la acogió el padre Pedro Chávez, quien la casó con un esclavo chino, pero con el que nunca compartió el lecho. Sin embargo, su esposo también falleció y ella decidió retirarse a un convento, donde sus visiones del Niño Jesús y sus estados de éxtasis –ya sucedidos con anterioridad–, se incrementaron. Catarina de San Juan falleció el 5 de enero de 1688. Se le enterró en la iglesia de la Compañía de la ciudad de Puebla, donde hasta la fecha se encuentra una placa con la siguiente inscripción:

A DIOS OPTIMO MÁXIMO

Esconde este túmulo a la Venerable en Cristo Virgen Catarina de San Juan a la cual la Mongolia dio al mundo y la Angelópolis al cielo, después por el cúmulo de todas las virtudes amada por Dios y por el pueblo, ilustre por su sangre, regia y sin embargo pobre y humilde por sus servicios, vivió 82 años. Su muerte (sepelio) tuvo lugar con la mayor solemnidad del pueblo y del clero en la misma vigilia de los Tres Santos Reyes en el año 1688.

(Esto es la China Poblana).⁴⁵

El vínculo entre Catarina de San Juan y la china poblana resulta forzada y parece más una invención. En el número de *Artes de México* dedicado a este tema se incluye un fragmento de un texto de Gutierre Tibón, donde el autor explica cómo pudo darse dicho suceso:

¿Quién inventó la leyenda de la china poblana? No es ningún secreto. Lo hizo el coronel Antonio Carreón en su *Historia de la Ciudad de Puebla* (1896). Carreón estaba “avezado a estas flaquezas”, es decir, a las falsificaciones históricas. [...] La de la china poblana encontró [...] el apoyo del mitómano Ramón Mena y les añadió

⁴⁵ Esta idea está acendrada desde de los más antiguos escritores del tema como Antonio Carreón, hasta algunos más del siglo XX y XXI. Véase Miguel E. Sarmiento, “Catarina de San Juan, la China poblana”, José Rogelio Álvarez compilador, *Leyendas mexicanas*, España, Everest, 1997, pp. 709-716; y Orestes Magaña, *Puebla: Otras casas y lugares malditos*, Puebla, Ediciones Puebla, 2010, pp. 7-21.

otras de su cosecha: “con la desaparición de la china poblana acabó el ángel bueno de las clases desheredadas de Puebla de los Ángeles, pero el pueblo, siempre grato, siempre noble y siempre grande, conservó la memoria de la santa, la imitó en el vestir, y de ahí el origen de las chinas”.⁴⁶

De hecho, otra de las grandes ambigüedades radica precisamente en lo local y lo nacional de este tipo, pues los poblanos lo reclaman como originario de su estado, mientras que por el otro se ha impuesto como estamento de lo mexicano y de origen diferente. Donde se puede ver esta disyuntiva es en el polisémico significado de las palabras “china” y “poblana”.

Por un lado, “china” se ha tomado como sinónimo de oriental, como se puede ver en la misma leyenda de Catarina de San Juan u originario o relativo a dicho país; por el otro, existe la voz quechua *čina*, que significa “hembra, sirvienta”; “aindiada” –en Argentina, Chile–; “desnudo” –Venezuela–; “para designar emotivamente, ora de manera cariñosa, ora despectiva, a alguien” –América meridional y Cuba–.⁴⁷ Además, el adjetivo “china”, como sinónimo de rizado.⁴⁸ Sobre estos términos también disertaron diversos estudiosos del tema como José María Rivera, Nicolás León, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, Luis Castillo Ledón, Jorge Juan y Antonio de Ulloa, Rufino Cuervo, entre otros autores, sin llegar a una definición del todo satisfactoria para el tema.⁴⁹

Algo similar ocurre con el término “poblana”, pues su ambivalencia en significado también provoca divergencias, por un lado hace referencia a: “Lugareño, campesino”; y por

⁴⁶ Gutierre Tibón, “Las dos chinas: Catarina de San Juan y la atractiva mestiza”, *Artes de México: La china poblana*, núm. 66, 2003, p. 9.

⁴⁷ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en adelante *DRAE*, Madrid, Espasa-Calpe, vigésimo segunda edición, 2011, p. 647.

⁴⁸ Para ver el uso de “china” como palabra afín de “rizada”, véase Alfonso Montañez, “La china rizada”, José Rogelio Álvarez, *op. cit.*, pp. 36-38.

⁴⁹ Véase Gutierre Tibón, *op. cit.*, pp. 13-15.

otro a: “Natural de Puebla”, “Perteneiente o relativo a este estado de México o a su capital”.⁵⁰

Como se puede ver, concretar una definición unívoca de “china poblana” resulta difícil, porque podría establecerse desde su sentido general –nacional, incluso, internacional–, hasta como de alcances meramente regionales. De hecho, en Puebla es uno de los principales atractivos turísticos, sólo por citar un par de ejemplos refiero la existencia de una fuente dedicada a la china poblana en la intersección del Boulevard Héroes del 5 de Mayo y Retorno Diagonal Defensores de la República, inaugurada el 27 de septiembre de 1971, realizada por el Arq. Jesús Corro Ferrer con base de cantera labrada, petatillo y talavera. Pero un ejemplo más significativo de apropiación del tipo con fines turísticos se observa en la que fuera la casa de Catarina de San Juan, ahora convertida en hotel boutique donde se exhibe una estatua de tamaño natural de la china poblana. En un folleto de este establecimiento, titulado “La casona de la China poblana” se afirma:

En esta hermosa casona, original del siglo XVII, vivió y murió Doña Catalina⁵¹ de San Juan quien fuera conocida en su tiempo como la auténtica China Poblana. Esta joya arquitectónica, convertida hoy en un espectacular y exclusivo hotel boutique, se encuentra enclavada en el corazón del Centro Histórico de Puebla, declarado por la UNESCO desde 1987, Patrimonio de la Humanidad.⁵²

Aunque el tipo de la china poblana se puede rastrear desde la época de la Colonia, se consolidó en el México posindependiente, dada la necesidad colectiva de crearse una identidad que marcara la diferencia con el pasado novohispano. La particularidad de este

⁵⁰ *DRAE, op. cit.*, p. 1627.

⁵¹ Nótese el cambio del nombre de “Catarina” a “Catalina”, lo que demuestra la movilidad de la leyenda de la china poblana.

⁵² Claudia V. Lara Quintana, *Casona de la china poblana*, folleto de distribución para los visitantes, Puebla, s. e., 2012.

personaje se construyó a lo largo del siglo XIX desde dos ángulos principales: el de los extranjeros y el de los propios mexicanos.

Entre los extranjeros se debe resaltar la presencia de personalidades como *madame* Calderón de la Barca, esposa del embajador de España en México, quien en una fiesta intentó usar el traje de china poblana, pero tuvo que desistir ante la advertencia de que era un atuendo usado por mujeres de dudosa reputación, caso que narra en su libro *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*; o las representaciones visuales de la china poblana como lo hizo Carl Nebel en su *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos de 1829 hasta 1834*; o el óleo “China poblana” de Edouard Pingret –actualmente en la colección del Banco Nacional de México–, entre algunos otros.⁵³

En el caso de México, la tipología de la china poblana se vio enriquecida por la obra de diversos escritores como Joaquín García Icazbalceta, *Vocabulario de mexicanismos*; Manuel Payno, *Los bandidos del río Frío*; Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*; y la de algunos pintores como José Agustín Arrieta y Manuel Serrano, pero fue la descripción de José María Rivera y la litografía de Hesiquio Iriarte de la china poblana en *Los mexicanos pintados por sí mismos* (fig. 1), la que se volvió paradigmática, por la trascendencia misma de esta obra. José María Rivera compara a la china con los jardines floridos y el cielo de México; la resalta como una tentación, quien a sus 23 años ya cuenta con 28 amantes. Además, con un gran gusto por la limpieza, tanto en su persona como en su morada; también es muy buena en asuntos de cocina; y disfruta de los bailes populares

⁵³ Para una aproximación más detallada sobre la gran cantidad de personalidades tanto nacionales como extranjeras que contribuyeron a la mitificación de la china poblana a lo largo del siglo XIX, véase Anabel Olivares Chávez, *La China Poblana en el siglo XIX (1830-1860)*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

como el jarabe, el palomo, el espinado y el agualulco.⁵⁴ El autor destaca la vestimenta de este tipo popular pero también su poder de seducción: “La legítima CHINA de castor con lentejuela, rebozo ametalado, zapato de seda con mancuerna de oro y *por abajos* blanquísimos como la nieve; esa muger [sic] de banda con *fleco de plata* y camisa mal encubridora, porque entre los mismísimos rosarios, cruces y medallas, deja entrever las tentaciones...”.⁵⁵

A lo largo del tiempo, la figura de la china poblana se ha prestado para diversas lecturas –como ya se vio en el caso de Catarina de San Juan, donde se le trata de concatenar con una existencia milagrosa y se le presenta como una mujer santa, emigrada de la India–, hasta mujeres de vida más abierta y práctica como lo señala María del Carmen Vázquez Mantecón, al describir a las chinas poblanas como un:

tipo de mestizas mexicanas que protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso, que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones. Su presencia física y apogeo se dio entre 1840 y 1855 en la plenitud de los gobiernos criollos, en los que ellas se caracterizaron por tener poco apego a las convenciones impuestas.⁵⁶

A su vez, Anabel Olivares Chávez, tras revisar el papel de la mujer mexicana a lo largo del siglo XIX –particularmente de 1830 a 1860– y la aparición de la china en diferentes contextos, la define de la siguiente manera: “hablaremos de la china poblana como un tipo especial de mujer, vestida de forma singular, de origen mestizo y que trabajaba en el servicio doméstico o vendiendo algún producto”.⁵⁷

⁵⁴ José María Rivera, “La china”, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, *op. cit.*, pp. 89-98.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁶ Vázquez Mantecón, María del Carmen, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año XXII, núm. 77, 2000, p. 125.

⁵⁷ Anabel Olivares Chávez, *op. cit.*, p. 102. También véase de la misma autora “Una mujer singular: la china poblana en el siglo XIX”, *Bicentenario. El ayer y hoy de México*, núm. 2, septiembre, 2008, pp. 10-17.

Poco a poco, el tipo de la china poblana, a lo largo del siglo XIX y XX se fue imponiendo como la representación de la mujer mexicana por excelencia. Este tipo junto con el del charro, ejecutando el “Jarabe”,⁵⁸ se volvió la imagen más distintiva de México, ante nosotros mismos y el mundo. Como se puede leer en la sensibilidad de Ramón López Velarde, cuando en *La Suave Patria* –poema firmado por el autor el 24 de abril de 1921– califica a los mexicanos como: “raza de bailadores de jarabe”.

Las chinas poblanas de Ernesto García Cabral

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, de una u otra manera se puede cotejar el interés por la construcción de los elementos representativos de la mexicanidad, permeados de aires costumbristas y donde constantemente se pueden ver tipos. Entre los diversos artistas que colaboraron con este trabajo resulta materia obligada nombrar a dos creadores: José Guadalupe Posada y Saturnino Herrán.

José Guadalupe Posada⁵⁹ es más conocido por sus célebres calaveras, pero a lo largo de su carrera como grabador ilustró innumerables publicaciones, desde carteles hasta libros y folletos –entre los que destacan sus piezas para corridos–, en gran parte de su producción sobresalen distintos tipos. No por nada José Clemente Orozco⁶⁰ lo reconoce como la primera gran influencia visual en su vida y Diego Rivera lo inmortalizó, junto con “La

⁵⁸ Ricardo Pérez Montfort analiza cómo se construyó este fenómeno, pero se tratará en el siguiente apartado, pues las chinas de Ernesto García Cabral participan en dicho proceso.

⁵⁹ La bibliografía sobre José Guadalupe Posada es enorme, como una aproximación inicial a su obra se recomiendan los siguientes materiales: Roberto Berdecio y Stanley Appelbaum, *Posada's popular mexican prints*, New York, Dover Publications, 1972; Jesús Rodríguez, *José Guadalupe Posada, el hombre que retrató una época*, México, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985; y Julian Rothenstein, editor, *José Guadalupe Posada, Messenger of mortality*, New York, Mt. Kiosco, 1989.

⁶⁰ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Planeta-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Joaquín Mortiz, 2002, pp. 11-12.

calavera garbancera”, mejor conocida como la Catrina, en *Sueño de una tarde en la alameda* (1948).

A su vez, en las pinturas de Saturnino Herrán también existe el interés por destacar diversos elementos representativos de la mexicanidad, donde está presente cierto interés histórico, pero también el costumbrista y, por ende, el de tipos. Esto se observa en piezas como el tríptico *La leyenda de los volcanes* (1910), *El gallero* (1912), *La ofrenda* (1913), *El jarabe* (1913), *India* (1914), *El bebedor* (1914), *El rebozo* (1916) y *Nuestros dioses* (1916).⁶¹

Ya en la segunda década del siglo XX, el país iba saliendo de una época sumamente inestable, llena de caudillismos, confrontación de ideas y, por lo mismo, de múltiples proyectos de nación. Finalmente se impuso el sonoreense Álvaro Obregón, quien intentó romper con los antecedentes porfiristas y para ello se rodeó de personalidades como José Vasconcelos, que fue uno de los principales impulsores en el nacimiento y reafirmación de los imaginarios sociales del período, sin embargo, entre sus mayores aciertos y aportaciones debe destacarse el apoyo y fomento que le dio al Muralismo mexicano, encabezado por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Sólo con la idea de bosquejar un poco el impacto del cruce del ámbito artístico con la génesis de los imaginarios sociales, aparte del ya mencionado movimiento muralista, resulta importante recordar algunos eventos representativos a lo largo de las décadas de los veinte y los treinta, donde se resalta al “pueblo mexicano” –integrado por los sectores

⁶¹ Para una revisión puntual sobre el análisis de la obra de Saturnino Herrán, véase Fausto Ramírez, *Saturnino Herrán*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976; y del mismo autor: *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, pp. 327-387.

campesino y marginales, según Pérez Montfort–:⁶² el auge de la novela de la revolución (encabezado por Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y Agustín Yáñez); el método de dibujo de Adolfo Best Maugard; la fotografía de Edward Weston y Tina Modotti; así como el apogeo del cine mexicano, que tendría su mayor consolidación hacia el período de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En este campo debe remarcarse la enorme influencia que tuvo Serguéi Einsestein con su película *¡Qué viva México!* (1930-1932) entre muchísimos otros.

Con respecto a la circulación de la iconografía de la china poblana –además de las imágenes decimonónicas ya referidas en el apartado anterior de las que destaca la de Hesiquio Iriate, aparecida en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y las de José Agustín Arrieta, que parecen consolidar la idea de Anabel Olivares Chávez, de que la china poblana era una mestiza, quien vestía de una manera singular y realizaba diversas actividades–, se pueden mencionar un par de grabados de José Guadalupe Posada donde aparece este tipo, una de ellas ilustró el “Corrido de la China poblana” (fig. 2) y la otra de la que se desconoce a qué ilustraba (fig. 3); así como el óleo de Saturnino Herrán de *El jarabe* (fig. 4); y *La china poblana* de Alfredo Ramos Martínez (fig. 5), pues se calcula se pintó hacia 1918, el mismo año en que apareció la primera china poblana de Ernesto García Cabral en *Revista de Revistas*.

Fausto Ramírez sobre el óleo de la china poblana de Alfredo Ramos Martínez, resalta cierta añoranza por el pasado colonial, así como la incorporación de la arquitectura de la época novohispana, que parece ser uno de los rasgos estilísticos de este pintor en aquellos días:

⁶² Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular*, op. cit., p. 114.

La nostalgia decadentista del pasado cancelado o subvertido, que contagiaría a Ramos en Europa, a su vuelta a la patria se tradujo en la moda neocolonialista instaurada por Ruelas y por Gedovious (por ejemplo, *Caballero español* y *Mujer con cuello isabelino*), aunque con resultados más frívolos. O bien, en la incorporación de la arquitectura virreinal a los fondos de algunos retratos, en particular sus efigies de damas de sociedad disfrazadas de china poblana: tanto en *China poblana* como en *La china*.⁶³

La china de Ernesto García Cabral (fig. 6) se presenta seductora –de hecho éste es uno de los rasgos más característicos de las mujeres creadas por el ilustrador–,⁶⁴ con un vestido tricolor: blusa blanca, falda roji-verde con pliegues y rebozo, también, verde. Lleva largas trenzas, un sombrero de charro, zapatillas rojas y medias verdes. Al fondo, se observa la vista de un pueblo, del que resaltan algunas casas, la iglesia –como sucede con el caso de la *China poblana* de Alfredo Ramos Martínez– y a lo lejos una serranía.

En el interior de la publicación se dan los siguientes datos sobre el tema de la portada:

Nos enorgullecemos de ornar la portada de este número con el soberbio dibujo que en ella aparece y que es original del notable dibujante veracruzano Ernesto García Cabral. Esta espléndida “China poblana” y la silueta de Tórtola Valencia que publicamos en nuestro número de aniversario, son las primicias del arte de Cabral después de su retorno a la patria.

“Revista de Revistas” agradece al artista jarocho la distinción de poder presentar a sus lectores los adelantos que alcanzó en su gira europea.⁶⁵

Si se compara la china de Cabral con la emblemática imagen de Hesiquio Iriarte de *Los mexicanos pintado por sí mismos*, la del veracruzano se presenta más sugestiva que su antecesora, quien se erigía en una posee más altiva, retadora y un tanto virilizada e

⁶³ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo...*, op.cit., p. 399.

⁶⁴ Al respecto véanse: Claudia Yazmín Cano Mariaud, *¿Entre Eva y Lilith? Las mujeres fatales de García Cabral. Testimonio gráfico y analítico de una época*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2010; y Deborah Dorotinsky, “Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo XX”, *El arte en tiempos de cambio: 1810-1910-2010*, Fausto Ramírez, coordinador, México, en prensa, pp. 413-450. Agradezco a la autora haberme facilitado este material.

⁶⁵ “Nuestra portada”, *Revista de Revistas*, núm. 406, 10 de febrero de 1918, p. 5.

independiente. La china de *Revista de Revistas* presenta una dicotomía digna de resaltarse: por un lado aparece portando los colores patrios, orgullosa de su nacionalidad, pero por el otro seduce, muestra su hombro y brazo frugalmente, mientras sonrío enigmática, ocultando parte de su rostro entre el sombrero. Esto parece contrastar con los elementos característicos de la china, quien según Pérez Montfort se representaba como: “una noble y santa mexicana, ejemplo para las demás mujeres de este país”.⁶⁶

Asimismo, resulta interesante remarcar el hecho de que mientras la china de Iriarte se encuentra en el interior de su morada, la de García Cabral modela en un exterior, en una pose muy femenina y sugestiva. Esta portada pareciera anunciar los futuros trabajos de mujeres altamente erotizantes del dibujante, uno de sus sellos distintivos por excelencia.

García Cabral recurrió en diversos momentos a la imagen de la china: en la ilustración del 7 de junio de 1918, donde aparece bailando junto con el charro, el jarabe tapatío (fig. 8);⁶⁷ en la del 25 de junio donde un charro corteja a una china⁶⁸ con la siguiente leyenda: “También la gente del pueblo tiene su corazoncito...” (fig. 9); en la del 19 de septiembre de 1920, donde una china –a modo de alegoría nacional– sostiene una guitarra, mientras la templa (fig. 10), acompañada de los siguientes versos: “Son banderas de vida sus trapos rojos, / y este mes de septiembre, qué fiestas narra, / una llama patriótica prende

⁶⁶ Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglo XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, 2007, p. 134.

⁶⁷ Resulta importante señalar que la escena del jarabe ejecutado por el charro y la china, tienen una fuerte cimentación entre 1918 y 1919: “Quizás uno de los momentos iniciales de este cuadro estereotípico en su proceso de identificación e imposición como “típicamente mexicano”, fue su puesta en escena en 1918-1919 por la compañía de la eximia Ana Pavlova”, Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo...*, *op. cit.*, p. 131. También véase Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares...*, *op. cit.*, pp. 138-140, donde el autor remarca la importancia de la representación del jarabe tapatío en las celebraciones del Primer Centenario de la Consumación de la Independencia –representado por 300 parejas como un homenaje a Álvaro Obregón y José Vasconcelos; montado por Adolfo Best Maugard y Manuel Castro Padilla– y su ulterior oficialización en las escuelas públicas.

⁶⁸ El personaje femenino de esta escena, que pareciera estar cercano a una caricatura, no es como tal una china, sino una mujer del pueblo pero esta ilustración sí establece un diálogo temático con el resto de portadas por el contexto donde aparece.

en sus ojos / que hablan más que las cuerdas de su guitarra”;⁶⁹ y la del 22 de enero de 1928, donde una china poblana –alegoría de la mexicanidad– observa atenta cómo un gaucho toca la guitarra (fig. 11). Titulada “La Canción Mexicana y el Tango”.⁷⁰ Cabe resaltar la inclusión del sombrero de charro en casi todas las chinas del ilustrador veracruzano –como sucede en el caso de la pieza de Ramos Martínez, pero no en las de Iriarte, Posada y Herrán–, aspecto ajeno en las imágenes decimonónicas.

Ricardo Pérez Montfort ya ha analizado cómo entre 1921 y 1937, el altiplano⁷¹ del país consolidó a la china, el charro y el jarabe como modelos de la mexicanidad sobre otras figuras que, a pesar de tener un gran valor en sus localidades, no trascendieron su regionalismo. Así, lo explica el autor: “Tanto el charro como la china y el mismo jarabe, tenían una larga trayectoria en el territorio mexicano. Pero fue precisamente en estas décadas –de los años veinte y treinta– cuando se ratificaron como estereotipos clásicos de la tierra del águila y la serpiente”.⁷²

Las portadas de García Cabral en *Revista de Revistas* ilustran de modo idóneo y, hasta cierto modo, secuencialmente –en específico, me refiero a las figuras 6, 7 y 8–,⁷³ el proceso descrito por Pérez Montfort respecto a estos estereotipos. Primero se ve la

⁶⁹ La china de esta portada encarna a la patria. Este número está dedicado a las fiestas septembrinas. Véase *Revista de Revistas*, núm. 541, 19 de septiembre de 1920.

⁷⁰ No nos atrevemos a aseverar que el tema de la portada sea por la contratación de Celia Montalván en Argentina, pero en la revista aparece una noticia con el siguiente título “Celia Montalván marchó a la Argentina ventajosamente contratada”, Fradique, “De telón afuera”, *Revista de Revistas*, núm. 925, 22 de enero de 1928 p. 26.

⁷¹ La edificación histórica del altiplano como zona representativa de la mexicanidad cuenta, principalmente, con un argumento histórico por un lado y, geográfico, por el otro. En el ámbito histórico debe destacarse la centralidad de Tenochtitlan como ciudad predominante en la época de la llegada de los españoles y la posterior cimentación de la capital de la Nueva España en dicho lugar. En el apartado geográfico, sobresale la coincidencia del altiplano con Mesoamérica, de hecho, Andrés Molina Enríquez lo llamó “zona fundamental de los cereales”, dada su gran producción agrícola. Véase Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Imprenta de A. Carranza e hijos, 1909.

⁷² Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, *op. cit.*, p. 131.

⁷³ En la fig. 9, se puede constatar el cortejo del charro hacia la mujer y ayuda a resaltar el ya mencionado maridaje de los dos tipos mencionados.

aparición de la china, después la del charro⁷⁴ y el aparejamiento de ambos en la ejecución del jarabe.

La china de Ernesto García Cabral representa ya concretamente el imaginario de la mexicanidad postrevolucionaria, algunas veces aparece –de modo similar a su antecedente decimonónico de *Los mexicanos pintados por sí mismos*–, como tipo, otras, inmersa en escenas como el jarabe tapatío, o incluso alegorizada como representación de México, ante la personificación del gaucho –alegoría del tango y de Argentina–. Pero siempre sensual, destilando erotismo, merced al trazo del huatusqueño, quien no gratuitamente ha recibido el epítome de “maestro de la línea”.

Además, me interesa resaltar el hecho de que la labor de tipos nacionales del huatusqueño en el mundo gráfico antecede temporalmente el auge de éstos en el muralismo. De hecho, se pueden cotejar ciertos intereses comunes entre la labor de Ernesto García Cabral y Diego Rivera –aunque cada uno desde su respectivo ámbito de trabajo, uno desde del periodismo y otro desde universo de los murales–, pues ambos volvieron del extranjero y de inmediato se sumaron a la tarea de dotar al país de una identidad visual propia. Ernesto García Cabral durante estos días (1918), como ya lo señalamos, volvía de una ausencia de varios años fuera del país –de una estancia en Francia, España y Argentina, respectivamente iniciada en 1912–, tras lo que se dedicó a representar diversos visos de la

⁷⁴ A lo largo de su participación en *Revista de Revistas*, García Cabral, como ocurre con el tipo de la china, recurrió en diversos momentos a la imagen del charro. En particular esta carátula guarda un juego de composición con la portada de la china. El charro también tiene en el fondo un pueblo. Además, en el interior del semanario se lee: “Desde esta fecha, ha ingresado al personal de nuestro periódico el prestigioso artista veracruzano Ernesto García Cabral, cuyo es el espléndido dibujo que luce nuestra portada. Cabral avalorará con sus trabajos las páginas de REVISTA DE REVISTAS y del gran diario “Excelsior” y en ambos colaborará constantemente. Nuestros lectores recibirán, sin duda, con agrado la anterior noticia, ya que Cabral está considerado el primer caricaturista mexicano”, “García Cabral en esta casa”, *Revista de Revistas*, núm. 418, 5 de mayo de 1918, p. 5.

mexicanidad en las portadas de *Revista de Revistas*, fenómeno que le permitió mostrar los alcances de su aprendizaje en el extranjero, pero también de reencontrarse con su país.

En 1921 a Diego Rivera se le encomendó la manufactura del mural *La creación*, pieza donde debía representar el nacimiento de México, pero que desilusionó, un tanto, a José Vasconcelos al ver en esta obra más ecos italianos y renacentistas que nacionales. Entonces, el Ministro organizó un viaje –en el que fue acompañado por Diego Rivera, Best Maugard y Roberto Montenegro– por Yucatán, con la idea de que Rivera refrescara su visión del país. Esta experiencia le mostró al muralista nuevas rutas con respecto a la mexicanidad. Sobre el tema Jean Charlot rememora lo siguiente:

A finales de noviembre, el recién nombrado Secretario de Educación Pública partió a Yucatán, una tierra que parece remota, incluso a los mexicanos, y que es recíproca al sentimiento. Siguiendo su hábito a la Médicis, Vasconcelos llevó a Rivera en el viaje [...] Las emociones que había tenido Rivera al desembarcar en Veracruz, se intensificaron al contacto con un pueblo casi mítico, orgulloso de sus ruinas sólo igualadas por las de Egipto.⁷⁵

La mención de este pasaje es sólo para comentar que mientras Rivera requirió de cierto tiempo para revitalizar sus conceptos sobre la mexicanidad, García Cabral pudo hacerlo de inmediato, como lo demuestra su pronta y lograda producción en las portadas de *Revista de Revistas*.

Sobre el paralelismo de Diego Rivera y de Ernesto García Cabral al abordar el tema de la mexicanidad, Alberto Híjar observó:

Dos grandes sujetos históricos y sociales orientan la lucha ideológica y concretan las líneas culturales. De un lado, los revolucionarios radicales, armados, intransigentes en su servicio a las causas populares. Del otro, el porfirismo y el neoporfirismo. Para orientar la cultura nacional, no basta, ni entonces, ni ahora, con los puros signos, sino que hay que construir su referente personal. Los más capaces terminan concretando sus personas en figuras sociales no siempre acordes

⁷⁵ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Domés, 1985, p. 164.

con los signos que producen, pero siempre significantes. Tal ocurre con Diego Rivera y Ernesto García Cabral.⁷⁶

Al realizar una lectura cronológica y global del mundo visual en nuestro país, se puede ver una secuencia en el importantísimo trabajo de la construcción de la mexicanidad en la obra de José Guadalupe Posada, Saturnino Herrán, Ernesto García Cabral y Diego Rivera –donde los últimos convergen y se puede decir que lo que Diego Rivera hizo en el mundo de los murales, García Cabral lo ejecutó en el universo del periodismo–.

Asimismo, no se puede dejar de lado la enorme circulación que tenía *Revista de Revistas* y como sucedió con múltiples medios masivos de comunicación –particularmente los visuales–,⁷⁷ colaboró significativamente con la tarea de legitimar la imagen de la china poblana como el ícono femenino de la mexicanidad. Este semanario de continuo buscó cautivar a su público, como una muestra de ello cito un aumento de precio que el semanario anunció a sus consumidores, con el argumento de una mejora en el papel y la introducción del rotograbado, pues esto le permitiría a *Revista de Revistas* estar a la altura de las mejores publicaciones norteamericanas y europeas.⁷⁸

De este modo, la china poblana se erige como un figura cambiante, a veces una paradoja en sí misma: pasó de ser una mujer extranjera –oriental, según la tradición–, a mutar en una fémina pública –como plantea María del Carmen Vázquez Mantecón, sin embargo, como ya señaló Anabel Olivares Chávez, la china poblana también era una mujer ya sea mestiza o indígena, dedicada a actividades cotidianas como la venta de productos o

⁷⁶ Alberto Híjar, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁷⁷ Aquí encuadro este fenómeno en el concepto de “cultura visual”. Nicholas Mirzoeff explica el campo de operación de dicha propuesta: “La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet”, Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 19.

⁷⁸ “Nuestro nuevo precio”, *Revista de Revistas*, núm. 472, 18 de mayo de 1919, p. 3.

al préstamo de diversos servicios—. Después se le purificó e idealizó, hasta convertirse en un símbolo de México.

Salvando la lejanía y las diferencias, el proceso arriba descrito, recuerda al fenómeno medieval –si se considera la hipótesis de María del Carmen Vázquez Mantecón–, donde por un lado se tenía a la Eva pecadora, quien era considerada la culpable de haber propiciado la pérdida del paraíso; y por el otro, la imagen de María, madre de Dios, quien purificaba a la mujer de su condición caída. Sin embargo, esta dicotomía se reunía en dos figuras. Mientras que en el caso de la china poblana se da en una sola, a lo largo de su recorrido histórico y construcción. Un proceso en el que Ernesto García Cabral también participó, como lo demuestra el hecho de que este tipo es uno de los más utilizados por el huatusqueño en las portadas de *Revista de Revistas*.⁷⁹

Las chinas poblanas de García Cabral reflejan una idealización de la mujer mexicana. Los rasgos físicos de estas jóvenes podrían pasar sin mayores problemas por europeas. Lo que si se asocia con el contexto histórico de un México posrevolucionario hace pensar, hasta cierto punto, en la transición de un país de fuerte arraigo rural a uno más moderno, que está abierto al futuro pero no renuncia a su identidad, como lo demuestra el uso de los colores patrios, que si bien no aparecen en todas las chinas poblanas del ilustrador, si se vuelven en la mayoría de ellas un común denominador.

Asimismo, debe destacarse el interés del García Cabral de resaltar los elementos artesanales del traje como los bordados y las aplicaciones que acompañan el atuendo de la

⁷⁹ En este rubro la china poblana sólo es superada por el charro y una tipología racial presente tanto en varones como en mujeres: la indígena. Asimismo, se aprovecha este espacio para señalar que las portadas de Ernesto García Cabral también colaboraron con el proceso de legitimación de estereotipos regionales como la “mestiza yucateca”, véase *Revista de Revistas*, núm. 463, 16 de marzo de 1919 y el núm. 815, 20 de diciembre de 1925; y la tehuana que aparece en diversas ocasiones: el 3 de agosto de 1919 en el número 483; el 28 de diciembre de 1924, bajo el nombre de bailando “La Zandunga”; y el 17 de junio de 1928, en el número 946. Estas representaciones femeninas, como sucede con la china, presentan rasgos sofisticados, elegantes y denotan cierto erotismo.

china poblana: aretes, collares, pulseras y anillos. En exposiciones recientes realizadas por el Taller Ernesto García Cabral diversas de sus figuras femeninas se han reproducido de tamaño natural, develando detalles que a primera vista pasan desapercibidos, valdría la pena preguntarse: ¿qué pasaría si las chinas poblanas del veracruzano fueran ampliadas a escalas naturales del cuerpo humano? Nos atrevemos a creer que se acentuarían diversas características como la precisión y cuidado de las piezas del huatusqueño.⁸⁰

Además, si se contrasta el papel de la china poblana en *Revista de Revistas* con su uso en el cine –ya bosquejado en cierta medida en este mismo trabajo–, puede verse que mientras en la pantalla grande se le dio un papel más secundario, como mera compañera del charro, en las portadas trazadas por García Cabral logra mayor independencia y protagonismo.

El pelado

Soy un pito inquieto que no encontrará jamás acomodo.
Y no es que quiera irme, palabra. Me resisto a dejar esta tierra que es muy mía... Pero acabo de dar fin a una larga y azarosa borrachera, y mis parientes quieren descansar de mi persona, lo mismo que todo el pueblo. Cada detalle me lo demuestra: en las tiendas ya no quieren fiarme, los amigos no me invitan a sus reuniones, y el Presidente Municipal me trata como si fuera el peor de los criminales. ¿Por qué cree usted que me dobló la condena que acabo de cumplir? Pues porque le hice una inocente reflexión... Él dijo su sentencia salomónica: para Pito Pérez por escandaloso y borracho, diez pesos de multa, o treinta días de prisión. A lo que yo contesté con toda urbanidad: pero, señor Presidente, ¿qué va usted a hacer con el Pito adentro tantos días?
José Rubén Romero, *La vida inútil de Pito Pérez*.⁸¹

Hacia finales de los años 20 y a lo largo de la década de 1930, la imagen del pelado tuvo un gran auge. Iconográficamente el lépero –predecesor del pelado– era representado de

⁸⁰ Claude Moliterni, estudioso y divulgador del cómic narra cómo se dio a la tarea de fotografiar materiales de Burne Hogarth, creador de Tarzán, ampliarlas y montar exposiciones con ellas en museos de diferentes países. Esto le permitió tanto a la crítica especializada como al público en general apreciar los alcances artísticos de este ilustrador, que no habían notado en las tiras cómicas, por los pequeños formatos de las mismas y la inmediatez en que se ven envueltas las publicaciones periódicas. Véase argumentación completa en Román Gubern, *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1973, p. 13.

⁸¹ José Rubén Romero, *Obras completas*, México, Porrúa, 1986, pp. 349-350.

múltiples maneras, aunque siempre se resaltaba su carácter popular, su pobreza y disposición a efectuar cualquier labor que le permitiera sobrevivir. Ya en el siglo XX, el pelado estuvo cada vez más presente como un tipo representativo de una ciudad que, poco a poco, se integraba a un mundo industrial, aunque todavía vinculada fuertemente a su pasado agrícola.

El pelado fue retomado en diferentes medios, su imagen circuló en la carpa, el cine y el mundo gráfico. En este último espacio, Ernesto García Cabral –al igual que hizo con la china poblana– colaboró para delinear y perpetuar la imagen del pelado con sus ilustraciones en *Revista de Revistas*. El huatusqueño de continuo buscó representar a los personajes característicos del México que le tocó vivir. Sobre esto Carlos Monsiváis escribió:

Cabral, el artífice del art nouveau, es también el gran retratista del pueblo y –algo que no necesariamente lo mismo– lo popular. En la caricatura mexicana de la primera mitad del siglo XX, el «pueblo» es la masa que se deja apresar por estereotipos, entre ellos el Charro, la China Poblana, el Peladito (el que nada más consiguió ser pobre) [...] Todos con la mayúscula del lugar común que el tiempo y la falta de alternativas vuelven hábito de lo irreal y escenas de la vida familiar o casi.⁸²

Un ejemplo de la fuerte presencia del pelado se puede ver en el personaje de Jesús Pérez Gaona –en algún momento también llamado Hilo lacre–, pero mejor conocido como Pito Pérez, encarna a la perfección el tipo del pelado, lo que es tangible con darle un rápido vistazo a su vida. Desde su infancia estuvo acostumbrado a las penurias familiares y decidió probar suerte con sus propios recursos. Así, a lo largo de su existencia experimentó diversas actividades, tales como: flautista –de ahí el sobrenombre de Pito–, sacristán, redactor de sermones, ladrón, ayudante de boticario, apologista del diablo, billarista, trota

⁸² Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 21.

caminos, cuentacuentos, tendero, falso misionero, presidario, actor en Semana Santa –encarnó a Jesucristo–, administrador de un periódico, vendedor ambulante, pero sobre todo: borracho. A pesar de su vida errante, Pito Pérez guarda en su corazón un lugar especial para Santa María del Cobre, su lugar de nacimiento. Terminó sus días durmiendo con el esqueleto de una mujer –que hurtó de un hospital–, a la que él llamaba cariñosamente: la Caneca. Pito Pérez es mitómano, vive al día. Demuestra que el pelado puede carecer de alimento, pero no de alcohol, es amigo íntimo del diablo y sólo encontró sosiego en brazos de la muerte.

La vida inútil de Pito Pérez apareció como novela en 1938 y fue llevada al cine en cuatro ocasiones.⁸³ Dicha obra continúa con la tradición de mostrar un personaje que va sobreviviendo gracias a su astucia, como *El Periquillo Sarniento* de Joaquín Fernández de Lizardi, *El Canillita* de Ramón del Valle Arizpe y que encuentra su pasado directo en el pícaro español, donde las principales obras son el anónimo *Lazarillo de Tormes*, *La vida del buscón don Pablos* de Francisco de Quevedo, *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara y *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Pícaro es definido por el *DRAE* como: “Bajo, ruin, doloso, falto de honra y de vergüenza; astuto, soez; que implica una intención impúdica; dañoso y malicioso en su línea; persona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España”.⁸⁴ A lo anterior, vale la pena sumar la visión de pícaro escrita por Marcelin Deforneaux, aplicable a los personajes de la novela picaresca, como los arriba mencionados:

⁸³ *La vida inútil de Pito Pérez* (1944), protagonizada por Manuel Medel, con una secuela *Pito Pérez se va de bracero* (1948); *Las aventuras de Pito Pérez* (1956), estelarizada por Germán Valdéz, “Tin Tán”; y de nuevo, *La vida inútil de Pito Pérez* (1970), interpretada por Ignacio López Tarso. El constante uso de este personaje representativo del pelado, demuestra su aceptación y su total consolidación como estereotipo

⁸⁴ *DRAE*, op. cit., p. 1583.

... el *pícaro* típico amoral, asocial, no es un malhechor, ni siquiera un bribón profesional, pero los azares de la existencia, y sobre todo la negativa a plegarse a las convenciones que se imponen a la sociedad normal, le hacen hallar su elemento entre aquellos que viven al margen de esa sociedad, es decir, en el ambiente en que se codean bribones y truhanes de toda laya, desde el inofensivo mendigo al estafador, desde el ladrón patentado al matador a sueldo y al vulgar asesino.⁸⁵

A su vez, lépero, también definido por el *DRAE*, significa: “Soez, ordinario, poco decente –particularmente esta definición debe resaltarse, pues, según la fuente, es de uso cotidiano en México–; astuto, perspicaz; muy pobre, sin recursos; que hurta, que roba”.⁸⁶ El origen de esta palabra es desconocido, pero en diversos momentos se le hermana con lepra, mediante la palabra griega *lepros* y el término inglés *leper*.⁸⁷ De hecho, Brantz Mayer, quien visitó la Ciudad de México entre 1841 y 1842, escribió: “Tengo entendido que esta palabra no es española castiza; sino, según dicen, se deriva del vocablo castellano *lepra*; aunque los tales [los léperos] no padecen la repugnante enfermedad, son asquerosos a más no poder”.⁸⁸

Sin embargo, la presencia del lépero puede rastrearse desde la época de la Colonia. Una de sus características primordiales es estar ligado a la pobreza, ser un personaje socialmente periférico, se le considera de baja estofa y se le hermana con los lugares más horribos y disolutos, pero sobre todo con aquellos donde abundan las bebidas espirituosas y, hasta cierto punto, la desesperanza.

Como ya se mencionó, las observaciones de los visitantes extranjeros son sumamente valiosas, pues a través de sus registros se puede conocer qué visión tenían de

⁸⁵ Marcelin Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Buenos Aires, Hachette, 1964, p. 254.

⁸⁶ *DRAE*, *op. cit.*, p. 1245.

⁸⁷ Para un mayor conocimiento de esta palabra, véase Ana María Prieto Hernández, *Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2001, pp. 264-267.

⁸⁸ Brantz Mayer, incluido en Hira de Gortari y Regina Hernández Franyuti, compiladores, *Memorias y encuentros: la Ciudad de México y el Distrito Federal: 1824-1928*, vol. 3, México, Departamento del Distrito Federal-Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, 1988, pp. 348-349.

México. Alexander de Humboldt, al realizar un análisis sobre la composición social de las castas en la Nueva España, resalta el gran número de zaragates existentes y sus condiciones de vida:

... en Méjico hormiguean de 20 á 30, 000 saragates [sic] guachinangos, cuya mayor parte pasan la noche á la inclemencia, y por el día se tienden al sol, desnudos y envueltos en una manta de franela. Estas heces del pueblo, compuestos de indios y mestizos –nótese que la leperada está compuesta por algunas de las castas más bajas–; presentan mucha analogía con los lazarones [sic] de Nápoles. Aunque perezosos, abandonados y sobrios, los guachinangos como estos, no tienen nada de feroz en su índole; nunca piden limosna; si trabajan un día ó dos por semana, ganan lo que ha menester para comprar pulque, ó algun [sic] pato de los que cubren las lagunas mejicanas, y que comen asados en su propia grasa.⁸⁹

También Claudio Linati dejó registro sobre el lépero y, como Humboldt, compara a este personaje con el *lazzarone* italiano, aunque Linati lo presenta como un ser más independiente que su símil italiano. A su vez, llama la atención que remarca al lépero como resultado de la mezcla del español y del indio:

Sobre el escombros de una civilización degradada, [el lépero] vive en medio de una populosa ciudad en estado natural. Sin camisa, sin zapatos, un pedazo de cuero y una *manta* de lana forman su vestido. Esta misma cubierta le sirve de cama en la noche y un portal o las gradas de una iglesia le sirven de habitación. Situado en el día en la esquina de una calle, un encargo a cumplir, un bulto que llevar, le son suficientes para procurarse la más frugal de las comidas; una media docena de tortillas salpicadas con chile es su alimento; el agua de la fuente es su bebida. Un cielo puro y siempre templado le evita la necesidad de otros vestidos. Viviendo de día en día sin preocuparse del mañana [...] ¡Feliz mortal si el veneno de la corrupción y del fanatismo no vienen a agitar su corazón sencillo y su espíritu perezoso, si los licores fermentados no le traen la turbación a sus sentidos, si el furor del juego no le conduce al crimen, y si sus necesidades primarias no le hacen, a veces, instrumento dócil en las manos del despotismo y de la superstición!⁹⁰

⁸⁹ Alexander de Humboldt, *Ensayo político de la Nueva España*, París, Casa de Jules Renouard, 1827, pp. 251-252.

⁹⁰ Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, Justino Fernández, introducción, traducción y estudio preliminar, Manuel Toussaint, prólogo, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956, p. 72.

Madame Calderón de la Barca –de la misma manera que Humboldt y Linati– escribió sobre el lépero, aunque ella resalta tanto su forma de vida mendigante como sus esperpénticas figuras corporales y comportamientos. La marquesa narra cómo su casa se vio rodeada de léperos, justo cuando redactaba sus cartas:

Mientras escribo, un horrible *lépero* me está viendo de reojo, a través de la ventana, recitando una interminable y extraña quejumbre, al mismo tiempo que extiende su mano con sólo dos largos dedos: los otros tres han de estar probablemente atados con disimulo. “*Señorita, señorita*, por el amor de la Santísima Virgen, por el amor de la purísima sangre de Cristo, por la milagrosa Concepción...” ¡El infeliz! No me atrevo a levantar la vista, pero siento que sus ojos se han fijado en un reloj de oro y en unos sellos que se encuentran sobre la mesa. Esto es lo peor que puede suceder en una casa de un solo piso... ¡Y ahora llegan otros! Una mujer paralítica, a horcajadas sobre la espalda de un hombre de barba, muy robusto, que tal parece que habría de recurrir a medidas más efectivas, sino fuese por los barrotes de hierro, y que exhibe un pie deforme, probablemente pegado detrás quién sabe por qué extraordinario artificio. ¡Cuánta quejumbre! ¡Cuántos andrajos! ¡Qué coro de lamentaciones! Esta concurrencia débese, con seguridad, al hecho de que ayer les mandé unas monedas.⁹¹

A partir de las referencias dadas por Humboldt, Linati y *madame* Calderón de la Barca, se pueden señalar algunas de las características del lépero: es uno de los escaños más bajos de la sociedad, vive al día, busca cualquier trabajo para sobrevivir, se evade de la realidad mediante la embriaguez, es la escoria de las castas, con tal de subsistir es capaz de pedir en nombre de Dios, la virgen o cualquier ser que cause cierta piedad. Pero, particularmente, es el eco de una sociedad desigual, principalmente urbana, donde unos pocos tienen lujos y riquezas a manos llenas, mientras la mayoría vive en la pobreza.

En cuanto al pelado, desde el mismo *DRAE*, se le determina como: “Que aparece desprovisto de lo que por naturaleza suele adornarlo, cubrirlo o rodearlo; dicho de una persona: pobre o sin dinero; que ha perdido pelo; persona de las capas sociales menos

⁹¹ Frances Erskine Inglis, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1967, p. 46.

pudientes y de inferior cultura –aplicado particularmente en El Salvador, Honduras y México–; estar sin dinero”.⁹²

Teresa Castelló Yturbide, al realizar una breve descripción de la forma de vestir en la Nueva España en el siglo XVII, narra cómo vestían los indígenas y resalta el uso del término “pelado”:

Los hombres indígenas adoptaron el sombrero de palma tejido por ellos y un peinado que dominaban de “balcarrotas” o de “balcarritas”; cabe comentar que a partir de entonces recibieron el sobrenombre de “pelados”, ya que usaban un cerquillo de fraile y, encima de las orejas, dos mechones largos que les llegaba hasta los hombros. El calzón lo hacían de manta blanca, usaban huaraches como siempre habían hecho y, además del la tilma de ixtle, se comenzaron a cubrir con cotones de jerga.⁹³

El comentario anterior devela que el término pelado no sólo está vinculado con un corte de cabello, si no que se usaba para referirse al estrato social más bajo desde el periodo colonial. Ya en época de Guillermo Prieto, la palabra pelado se utilizaba casi como sinónimo de lépero. Dicho autor, al describir el ambiente de las pulquerías, refiere el comportamiento de los pelados: “En los ángulos de la galera se jugaba rayuela, pítima ó tuta ó en círculos de pelados, sentados en el suelo, al rededor [sic] de una frazada, se jugaba el rentoy alborotador, ó alburitos con gallo y todo, menos palomita”.⁹⁴ Más adelante, Prieto narra su asistencia a un baile y una trifulca: “Yo no sé cómo ni dónde estalló una disputa: de las insultantes palabras pasaron á las manos; los catrines formaron falange al peladaje lépero; las mujeres se convirtieron en furias [...] volaban en todas direcciones platos, botellas y vasos entre nubes de puchas, rodeos y tiras de queso”.⁹⁵

⁹² *DRAE, op. cit.*, p. 1560.

⁹³ Teresa Castelló Yturbide, “La indumentaria de las castas del mestizaje”, *Artes de México: Pintura de castas*, núm. 8, 1990, p. 75.

⁹⁴ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, Librería de la viuda de C. Bouret, 1906, pp. 58-59.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 374.

Como ya se vio, no se puede negar la consanguinidad del pícaro, el lépero y el pelado, dadas las breves y complicadas fronteras entre ellos –donde su común denominador es la estrechez económica, la constante búsqueda de sobreponerse a las adversidades y siempre que se puede, el uso y abuso de bebidas embriagantes–, Agustín Yáñez apuntó valiosas diferencias entre estos personajes, incluso arriesgó una clasificación:

El “pícaro” es cobarde y mordaz; el “lépero” alevoso y mentiroso; el “pelado”, valiente e individualista. [...] El pícaro y el lépero no tienen sentimiento de patria, de familia, u otro arraigo; la madre, el cónyuge, los hijos, la pocilga, el barrio, la ciudad, forman parte del “pelado” [...] Si estableceríamos una gradación descendente, colocaríamos al “pelado”, antes del pícaro y a éste antes del “lépero”, que linda ya con el rufián.⁹⁶

Asimismo, Samuel Ramos, al realizar una tipificación psicológica del mexicano, desde una postura adleriana,⁹⁷ en su multicitado libro *El perfil y la cultura en México*, eligió al pelado, pues consideró que este personaje: “constituye la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional”.

En dicha obra, Ramos valora diversas características del pelado. De inicio, destaca que el término “pelado” le ajusta a perfección, porque “lleva su alma al descubierto”. Lo remite socialmente a la “categoría más ínfima y representa el desecho de la ciudad”. Apunta que económicamente “es menos que un proletario y en lo intelectual es un primitivo”. Como la vida se ha portado adversa contra él, le “guarda un negro resentimiento” –más adelante el autor también califica al pelado como “un cero a la izquierda”–. Su naturaleza es explosiva y responde con estallidos verbales, que “tienen

⁹⁶ Agustín Yáñez, *op. cit.*, pp. XXIV-XXV.

⁹⁷ Alfred Adler (1870-1937) médico y terapeuta austríaco, discípulo de Sigmund Freud. Fundador de la “psicología individual”. Adler sostiene que los pilares de la investigación psicológico-individual son: el sentimiento de inferioridad, la tendencia hacia la superación y el sentimiento de comunidad. El sujeto se ve afectado por el sentimiento de inferioridad desde la infancia y los esfuerzos terapéuticos deben ser encaminados a superarlo. Véase Alfred Adler, *El sentido de la vida*, Madrid, Ahidsa, 2000.

Samuel Ramos afirmó: “Hace algunos años, observando los rasgos psicológicos que son comunes a un grupo numeroso de mexicanos, me pareció que podían explicarse desde un punto de vista señalado por Adler”, Samuel Ramos, *El perfil y la cultura en México*, México, Austral, 1980, p. 14.

como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo”. De hecho, su léxico está lleno de referencias sexuales, “se consuela con gritar a todo el mundo que tiene «muchos huevos»” –confróntese esta característica con el albur que Pito Pérez le aplica al Presidente Municipal–; y también resalta su debilidad, porque a pesar de sus bravatas, no es fuerte, ni esforzado: “mientras las manifestaciones de valentía y de fuerza son mayores, mayor es la debilidad que se quiere cubrir”.⁹⁸

Así, Samuel Ramos resalta que el pelado tiene dos personalidades, una real y otra ficticia. La primera termina cubierta por la segunda y es del todo opuesta a la verdadera. La personalidad ficticia busca “elevar el tono psíquico” de la real. A su vez, la artificial le crea al pelado un “sentimiento de desconfianza de sí mismo”. Lo que decanta en una marcada desconfianza hacia los otros hombres y “lo obliga a vigilar constantemente su «yo», desatendiendo su realidad”.⁹⁹

Octavio Paz retomó el argumento ya delineado por Ramos de la melancolía del mexicano, quien está tan azorado por la carga de su soledad, que busca con ahínco las fiestas para olvidarse de su pesadumbre.¹⁰⁰ Asimismo, calificó a la sociedad mexicana como “cerrada”. Se centró en el hombre, que no sabe “rajarse”, es decir, “abrirse”. Un hombre se raja cuando confiesa sus secretos o se enamora, pero también al ser penetrado por otro hombre.¹⁰¹ El caso más cotidiano de la posesión sexual de un hombre a otro –aunque de modo figurado–, se da en el uso del albur, sobre el que Paz escribió:

El juego de los “albures” –esto es, el combate verbal hecho de alusiones obscenas y de doble sentido, que tanto se practica en la Ciudad de México– [...]. Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 53-56.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 56-57.

¹⁰⁰ Véase Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 51-60.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 32-35.

lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas; el perdido es poseído, violado por el otro.¹⁰²

El comentario de Paz no sólo arroja luces sobre el albur, también destaca una característica geográfica de este fenómeno, se le usa particularmente en la Ciudad de México. Un foco de alta concentración para los léperos y pelados, pues las ciudades –al ser lugares económicos de mayor capacidad que las zonas rurales– son lugares proclives para el arribo de personas con ánimo de sobrevivir.

Roger Bartra extendió los comentarios de Ramos y Paz sobre el pelado en *La Jaula de la melancolía*. En dicho material, el autor establece una similitud entre el mexicano y el ajolote. Al tocar el tema del pelado lo describe como un ente paradójico, al ser un “campesino urbano”, que “ha perdido el edén rural y no ha encontrado la tierra prometida”.¹⁰³

Bartra establece un puente entre el lépero y el pelado: “En el *pelado* es recuperada la horrenda imagen porfirista y novohispana del *lépero*; esa plebe, el leperaje, que era vista por los científicos del siglo XIX como un pozo sin fondo de vicios, de animalidad y de atavismos sanguinarios, resurge a los ojos de la intelectualidad posrevolucionaria como el *pelado*”.¹⁰⁴

José Clemente Orozco, gran conocedor del ambiente sórdido de la urbe, en su *Autobiografía* rememora cómo la presencia del pelado era cotidiana en la ciudad y estaba ligada a comportamientos vandálicos. Además, el espectáculo descrito recuerda al de una

¹⁰² *Ibidem*, p. 43.

¹⁰³ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 46.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 46-47.

“carpa”,¹⁰⁵ sitio donde con el transcurrir el tiempo, “pelados” como Cantinflas habrían de popularizarse:

Uno de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el Teatro María Guerrero, conocido también como María Tepache, en las calles de Peralvillo. Eran los mejores días de los actores Beristáin y Acevedo, que crearon ese género único. El público era de lo más híbrido: lo más soez del “peladaje” se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de estado. [...] Desde la galería caían sobre el público de la luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores [...] Las leperadas estallaban en el ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante.¹⁰⁶

El pelado es un ser natural, salvaje, soez, deseoso de afirmarse continuamente a sí mismo –y potencializa esto con la bebida–. Las características del pelado, según Bartra, fueron usadas en la Revolución, hecho que también impactó para que se erigiera como un referente nacional:

Esta sensibilidad a flor de piel, precisamente porque no es profunda, ocasiona en los *pelados* una gran inestabilidad; en lo único que son estables es en su amor propio, “que ellos llaman a veces su dignidad”; estos “mestizos vulgares” [...] alimentarán con su dignidad el fuego de la Revolución, y serán convertidos en el símbolo de la nueva nación.¹⁰⁷

Una vez concluida la lucha revolucionaria y con Obregón en la presidencia, entre las diversas figuras que se impusieron como reflejo de la mexicanidad, el pelado ocupó un lugar especial. Y en los años posteriores, los medios masivos de comunicación contribuyeron a ello. Mario Moreno “Cantinflas” se erigió como el principal estereotipo del pelado. Joseph Daniels, embajador de Estados Unidos en nuestro país, de 1933 a 1942, escribió esto sobre Cantinflas: “Casi todos los domingos, una multitud de personas [...]”

¹⁰⁵ El mismo Mario Moreno resaltó la libertad e importancia que encontró en las carpas para realizar una crítica abierta a las cuestiones políticas del país: “La carpa era una caja de resonancia donde los actores decíamos lo que el pueblo pensaba. [...] Los actores recogíamos ese eco popular y lo hacíamos nuestro y le imprimíamos un estilo personal”, Guadalupe Elizalde, *Mario Moreno y Cantinflas rompen el silencio*, Estados Unidos, Fundación Mario Moreno Reyes, 1994, pp. 15-16.

¹⁰⁶ José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁷ Roger Bartra, *op. cit.*, p. 111.

iban a escuchar a Cantinflas. Sólo la presencia de este gran comediante excitaba la risa. [...] En su tipo de vagabundo solitario y vestido en garras, caracterizado a la perfección, Cantinflas podría haber dado la impresión de un muchacho callejero”.¹⁰⁸

Aunque el discurso del pelado pareciera haberse concentrado, pero también agotado con el personaje de Cantinflas, no fue así. El cine perpetuó la representación del pelado hasta la década de los años 80 del siglo XX,¹⁰⁹ como lo demuestra la película *El mil usos* (1981), protagonizada por Héctor Suárez, basada en el guión de Ricardo Garibay.¹¹⁰

Este filme vuelve a retratar diversas características presentes en el lépero decimonónico y en el pelado: conformarse con vivir al día, el desplazamiento del hombre de campo a la ciudad, el saltar de un trabajo a otro, una forma limitada de expresarse, el consumo de bebidas embriagantes para evadirse de la realidad, una supuesta virilidad que esconde un complejo de inferioridad –reflejada mediante el uso del albur– y el habitar lugares sórdidos.

Durante la centuria decimonónica el lépero fue reproducido en diversas expresiones

¹⁰⁸ Citado en Armando De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1956, pp. 385-386.

¹⁰⁹ Ya desde los años 70 y en la década de los 80, varias películas del cine nacional muestran diversos tipos urbanos muy cercanos al pelado por sus características. El estudio del pelado en mundo fílmico en estos años todavía está por hacerse. Sólo por mencionar algunos casos refiero los siguientes títulos: *Picardía mexicana*, *La pulquería*, *Lagunilla mi barrio*, entre otras.

¹¹⁰ En dicha pieza se presenta a Tránsito, un campesino originario de Tlaxcala, quien emigra a la Ciudad de México con el fin de probar mejor suerte. Ya en la capital, se le reprocha su forma de expresarse:

–¡Ya deja de hablar como indito! ¡Ya chale de esa onda! Habla bien, ¡estás en el México! ¡En La Ciudad de los palacios! Esto es capital, no el campo. [...] Bueno, ¿y allá qué hacías?

–Pues hago de todo, señor, allá sembraba [...], puedo arreglarle la llanta de su coche, lavarle el coche, sé lo que es el trabajo de jardinería, sé poner una barda, también sé de albañilería, también de plomería, de todo.

–Sí, hay sí, ¿quién te sientes?, ¿el Mil usos? [...] Mil usos, huuy te queda bien.

Tránsito ejerce varios oficios: campesino, cargador, lava puestos, Santa Claus, limpiaparabrisas, vendedor de flores, barrendero, vendedor de bebidas alcohólicas y drogas, bolero, voceador, masajista, bañero, afanador, albañil, barrendero, tragafuegos y velador. La historia concluye con el regreso de el Mil usos a su pueblo, no sin antes despedirse de la Ciudad de México con una “mentada de madre”. Tiene una continuación: *El Mil usos II* (1984), donde Tránsito se va de bracero. Es de resaltarse la emigración del “pelado” a los Estados Unidos en las secuelas de las películas, confróntese el caso de *El Mil usos II con Pito Pérez se va de bracero*.

visuales, tales como la litografía costumbrista, el periodismo, la pintura de tipos y la publicidad.

En el ya citado *Trajes civiles, militares y religiosos de México* de Claudio Linati aparece un lépero (fig. 12), si bien, dicho material no circuló en nuestro país hasta mediados del siglo XX, la inclusión de este tipo, denota que Linati lo consideraba como un ente representativo de la mexicanidad. El lépero de Linati concuerda con la descripción misma que el autor redactó –ya incluida líneas atrás–. Así, el italiano muestra a un hombre audaz y lleno de picardía, semidesnudo, recargado en una pared y acompañado de un perro flaco.

A lo largo del siglo XIX, el periodismo liberal usó la imagen del lépero desde diversos enfoques. Tal es el caso de “Populacho de México” (fig. 13), artículo aparecido en *El Museo Mexicano*, escrito por Domingo Revilla, quien describió la ilustración de la siguiente manera: “La lámina por sí sola, que es dibujada por el famoso pintor Don Cayetano Paris, da una idea completa del estado de esta miserable clase, sin educación, sin moral, y para quien es absolutamente desconocido el espíritu de trabajar y de salir del estado de indigencia en que nace y se cria [sic]”.¹¹¹

Esta ilustración presenta a tres personajes en una callejuela: dos léperos y una mujer. Domingo Revilla también resalta los varios trabajos que puede ejercer la leperada, entre ellos: albañil, cargador, peón, curtidor, empedrador de calles, entre otros; porque los léperos: “son de un recio trabajo personal”.¹¹² Asimismo, esta ilustración resulta atractiva porque presenta a un lépera, a la que Revilla describió como: “continuamente desaseada, con el cabello en desorden [sic], una camisa desorganizada, unas enaguas zurcidas con

¹¹¹ Domingo Revilla, “El populacho de México”, *Museo mexicano, miscelanea [sic] pintoresca de amenidades curiosas*, tomo III, 1844, p. 450.

¹¹² *Ibidem*.

remiendos de mil colores, y hasta de cuero; siempre recogiendo los cabos de puros y cigarros: comiendo cáscara de fruta, y bebiendo mescal [sic] en las puertas de las vinaterías”.¹¹³

El carácter mordaz del lépero, que raya entre el pícaro y el ladrón es notorio en la ilustración anónima, que presenta la leyenda: “Lo que mas [sic] les admira y lo mas [sic] les sucede a los Payos que vienen á México” (fig. 14), aparecida en el periódico *Los padres del agua fría. Periódico hidropático, medicinal y utilísimo para los reumatismos políticos*.¹¹⁴ En dicha imagen se observa a dos pelados: uno saqueando el bolsillo de un payo y otro distrayéndolo. Mientras el payo –junto con su esposa y su hijo–, está deslumbrado ante los productos de un aparador capitalino, es víctima de las argucias del lépero, quien se exhibe como un maestro en el arte del engaño y el hurto.

Publicaciones periódicas de finales del siglo, tales como *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Colmillo Público*, *El Ahuizote Jacobino*, utilizaron el personaje del lépero con la intención de generar crítica contra los gobernantes y la clase pudiente. Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra señalan el carácter mordaz y “lépero” de algunas de estas publicaciones:

Los editores son francos y reconocen sin ambages la condición de sus pasquines, calificándolos de “feroces”, “impertinentes”, “entrometidos”, o “matreros”. *El Tranchete* hace alarde de “filósofo, hablador, leperuno y endemoniado”; *El Hijo del Ahuizote*, más claridoso que otros, define su condición al proclamar, simple y llanamente, que “no tiene madre”.¹¹⁵

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Guadalupe Curiel Defossé y Lorena Gutiérrez Schott describieron este periódico así: “Impreso durante la presidencia sustituta de Ignacio Comonfort, se distinguió por su carácter prodemocrático y liberal”, Guadalupe Curiel Defossé y Lorena Gutiérrez Schott, “Fuentes hemerográficas para el estudio de la libertad de expresión en el siglo XIX. La prensa satírica: 1841-1876”, «<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/5/2289/17.pdf>». Consultado por última vez el 26 de octubre de 2012.

¹¹⁵ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1988, p. 52.

Entre los pintores costumbristas decimonónicos, uno de los que más destaca por la gran apropiación de personajes populares que logró fue José Agustín Arrieta. En sus pinturas de tipos se pueden encontrar militares, chinas poblanas –en diversos contextos como la cocina, vendiendo, incluso en la taberna–, escenas de mercados, vendedores de fruta, ancianas, pordioseros, algún tipo costeño, niños, etcétera. Asimismo el tipo del pelado se observa en diversas composiciones de Arrieta como: *El mendigo* –también conocido como *Viejo con niño*–, *Pulquería*, *Mercado con soldado*, *La taberna* y *Niños con perrito y gato*.

En *Escena popular de mercado con soldado* (fig. 15) se representan varios sucesos que transcurren simultáneamente, como es cotidiano en un espacio de esa índole. Sin embargo, me interesa señalar el detalle del lado izquierdo, donde se representa a un lépero recostado, adormilado, tal vez por los efectos del pulque.¹¹⁶ Este personaje bien podría ilustrar el ya referido artículo de Domingo Revilla, quien describe a este tipo así: “Cuando esta clase de gente no encuentra ocupaciones, en nada se altera su modo de vivir; tranquilos y descuidados de su provernir [sic], se arrebuja en su frazada, y se sientan á tomar el sol en la esquina ó en el umbral de una puerta”.¹¹⁷

La pulquería (fig. 16) es una obra en la que Arrieta retrató el interior de dicho establecimiento. Alrededor de una mesa, cinco hombres beben pulque, entre ellos se distingue a un arriero y un soldado. Y a la derecha de la composición se aprecia a un lépero descalzo, con la mirada extraviada por los efectos de la bebida. Arrieta muestra que este personaje es un miembro cotidiano de la concurrencia habitual de las pulquerías.

¹¹⁶ Elisa García Barragán describió este mismo detalle así: “se observan personajes próximos a un bajo muro que recuerdan inmediatamente los tipos utilizados por Arrieta en otras composiciones, como esa mujer celestinesca, enrebozada, el indio descalzo y despatarrado en el suelo, el aristócrata en el embozo de la capa”, Elisa García Barragán, *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1998, p. 72.

¹¹⁷ Domingo Revilla, *op. cit.*

Un caso interesante en el que se retoma la figura del lépero es en el ámbito de la mercadotecnia de principios del siglo XX. Se trata de las historietas de los cigarros *El Buen Tono*, ilustradas por Juan B. Urrutia, encargado también de la publicidad de la cervecera Moctezuma y la fábrica de camas Vulcano. En el caso de la cigarrera Urrutia presentaba alguna situación adversa para el protagonista, que al final era resuelta con el consumo de cigarros de *El Buen Tono*. La colección de historietas se extiende, con períodos diversos y variables de 1904 a 1922,¹¹⁸ hecho que le permitió al dibujante reflejar diversos tipos comunes en el México de aquellos años, como el vivaz Diezmillo (fig. 17), a quien se le describe de la siguiente manera: “Diezmillo, uno de tantos pobres diablos buenos para nada, estaba que se las pelaba por realizar algún portentoso descubrimiento que hiciera que su nombre pasara circundado de gloria a la posteridad”.¹¹⁹

Thelma Camacho Morfín en una análisis detallado de la sociedad mexicana entre los años 1909 a 1912, a través de las historietas de *El Buen Tono*, resalta una construcción piramidal, donde la cima está conformada por los gobernantes y la aristocracia, les sigue la clase media –dividida en pobres que antaño fueron clase medieros, delincuentes y vividores– y en la escala más baja a: “un piso casi imperceptible de pobres urbanos, en su mayoría indígenas, que sólo aparecen como el paisaje humano que da un fondo a la viñeta”.¹²⁰

Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra han establecido una hoja de ruta sobre la aparición del pelado en la historieta mexicana. Señalan que el primero de ellos es “Chema” pareja de “Chamacotas” –personajes creados por Fernando Leal, que

¹¹⁸ Para un análisis detallado en torno a la cronología y al tema en cuestión, véase Thelma Camacho Morfín, *Imágenes de México. Las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia 1909-1912*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José Luis María Mora, 2002.

¹¹⁹ Citado en Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁰ Thelma Camacho Morfín, *op. cit.*, p. 56.

protagonizaban la tira cómica *El Malora Chamacotas* (1926)–, una especie de pareja que según estos autores seguía el esquema de *Mutt* –personaje conservador– and *Jeff* –personaje descocado–, de Bud Fisher. Chamacotas era un ranchero y Chema un pelado, este último vestía con un pantalón caído. Sobre el particular los autores escribieron:

Con la serie de Leal, el “lépero”, se incorpora a la galería de arquetipos de la historieta mexicana, y aun cuando “Chema” transita de manera efímera por los comics [...] el personaje es antecedente inmediato de *Chupamirto*, que años después realizará Jesús Acosta en *El Universal*. “Chema se amarra el flojo pantalón a media cadera exactamente como lo hará “Chupamirto”, quien a su vez prefigura la imagen y el atuendo del cómico “Cantinflas”.¹²¹

Chupamirto (fig. 18) es una creación de Jesús Acosta “Dux”, comenzó a publicarse en 1927, en *El Universal*. Ya en diversas ocasiones se ha señalado que dicho personaje influyó fuertemente a Mario Moreno en la gestación de los rasgos típicos de “Cantinflas”.¹²²

Los pelados de Ernesto García Cabral

A lo largo de la década de los veinte y de los treinta, en una sociedad posrevolucionaria, el pelado se impuso como una de las principales representaciones del mexicano popular, particularmente de la Ciudad de México dada la fuerte inmigración del campo a la urbe. En

¹²¹ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p. 227.

¹²² En su momento, el mismo Mario Moreno declaró estar continuamente alerta sobre las noticias recientes, pues así se lo exigía su trabajo en la carpa: “El éxito propio y el de otros compañeros se debía a que los argumentos y sketches eran tomados del diario acontecer: nada rebuscado. Los tipos eran los mismos de la calle y las críticas circulaban ese mismo día en los periódicos. Para un artista era esencial leer los diarios y enterarse”, Guadalupe Elizalde, *op. cit.*, p. 40.

Como se puede ver en el comentario anterior, es bastante probable que Mario Moreno en uno de tantos momentos, al buscar noticias para enriquecer sus actuaciones, haya dado con el personaje de Chupamirto –que según Miguel Ángel Morales era de uso cotidiano entre los artistas de las carpas– en las páginas de *El Universal*. Véase Miguel Ángel Morales, *Cantinflas, amo de las carpas*, vol. I, México, Clío, 1996, pp. 21-23.

A su vez, Aurrecochea y Bartra ya han señalado cómo el personaje de Jesús Acosta impactó en diversos medios: “Chupamirto hará historia, no sólo como héroe de historietas, sino como representaciones cómicas en carpas, teatros, cine, radio y televisión”, Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p. 238.

el arraigo del pelado como representante del pueblo jugó un fuerte papel “la carpa”, de donde brotaron varios de los comediantes que se consolidaron posteriormente en el cine mexicano, tales como Joaquín Pardavé, Mario Moreno “Cantinflas”, Manuel Medel, Germán Valdéz “Tin Tán”, Antonio Espino “Clavillazo”, entre los más representativos.

Ernesto García Cabral fue uno de los varios artistas gráficos –entre los que se pueden mencionar a Andrés Audiffred, Santiago de la Vega, Carlos Neve y Salvador Pruneda–, que ayudó a consolidar al pelado como uno de los principales estereotipos de la mexicanidad, desde su trabajo como ilustrador de las portadas de *Revista de Revistas*. Sin embargo, antes de avanzar sobre el particular, con base en el breve recorrido histórico sobre la figura del pelado, ya realizado, así como el rápido sondeo iconográfico del apartado anterior, resulta relevante resaltar algunos de los elementos distintivos del pelado, a quien se puede describir de la siguiente manera: proviene de un estrato social bajo, su vestimenta siempre denota la estrechez económica, su forma de expresarse es soez y la gran mayoría de las veces se le encuentra inmerso en un estado de embriaguez o rehuendo el trabajo, pues está acostumbrado a vivir al día.

Dado que García Cabral ilustró cientos de portadas para *Revista de Revistas* y en ellas se encuentran múltiples personajes de raigambre popular que desde un criterio más abierto podrían pasar por pelados –dada la forma de vestir pobremente, su proclive manera de este tipo a sobrevivir de cualquier manera y por ello ejecutar toda clase de trabajo–, he preferido arriesgar una breve muestra de sus ilustraciones donde particularmente se muestran pelados con las características ya mencionadas más arriba, y que encuentran

algunos ecos con las imágenes ya referidas, así como con Chupamirto y el mismo Cantinflas.¹²³

La primer portada que me interesa comentar es la que corresponde al 4 de noviembre de 1928 (fig. 19). García Cabral presenta una escena en un cementerio, relativa a la festividad de Día de muertos. En ella participan cinco personajes: tres pelados, una mujer y un perro. Uno de los hombres está tendido en el piso, totalmente borracho, lo que se refuerza con la botella que se recarga sobre una de sus piernas. Además, deja ver sus zapatos gastados, así como su ropa interior, pues su pantalón está a media cadera.

Los otros dos varones, abrazados frente a una sepultura y afectados por la embriaguez, a penas pueden sostenerse en pie. Uno de ellos hace esfuerzos de equilibrio y levanta una mano en señal de dirigir una perorata al finado. Frente a ellos, una mujer con la nariz enrojecida, resultado seguramente de los efectos de la bebida, se mantiene adormilada y ajena a los desfiguros de los hombres. La tumba, cubierta por cempasúchiles, es el único indicio sobre la celebración del Día de los muertos.¹²⁴

Esta ilustración es de un marcado carácter caricaturesco, pero también acertadamente costumbrista. La alegría de los colores remarca el aire jocoso de la escena y

¹²³ Existen algunas portadas de *Revista de Revistas* ilustradas por García Cabral que, si bien, no son del todo protagonizadas por pelados, sí presentan diversos rasgos propios de estos y forman parte del populacho. Además, estas imágenes muestran como el tipo del lépero –quien vestía pobremente, pero su vestimenta variaba–, poco a poco fue adquiriendo características iconográficas particulares del pelado, encarnado por Cantinflas. Véase: *Revista de Revistas*, núm. 507, 20 de marzo de 1921, titulada “De regreso de Santa Anita”, donde aparece una pareja –hombre y mujer–, él viste una camisa a cuadros, sombrero con flores, jorongo, pantalones parchados y lleva una guitarra. *Revista de Revistas*, núm.833, 25 de abril de 1926, portada protagonizada por un indígena dormido envuelto en un sarape, imagen que recuerda al lépero de José Agustín Arrieta en *Escena de mercado con soldado*. *Revista de Revistas*, núm. 1047, 25 de mayo de 1926, en ella dos hombres beben y cantan; uno de ellos lleva el pantalón a media cadera. *Revista de Revistas*, núm.1336, 13 de octubre de 1935, titulada “Tipos populares metropolitanos. EL PLOMERO”, en la que se muestra a un hombre de mirada triste, ropa ajada, zapatos rotos, que carga su cubeta de soldar y unas sombrillas.

¹²⁴ Con el fin de ver ciertas similitudes temáticas, confróntese esta carátula con una de las secuencias de “Epílogo”, parte final de *¡Qué viva México!*, cinta dirigida por Serguéi Einsestei, donde se presenta a algunos hombres bebiendo pulque en el Día de muertos, acompañados de una mujer. El narrador ofrece las siguientes palabras: “Fiesta en los cementerios, comida sobre las tumbas, sexo entre los arbustos del cementerio”.

denota el aire festivo con que en México se confronta a la muerte; hecho que lo diferencia del resto del mundo. Ya Octavio Paz, comparando esta particularidad del mexicano con la de los extranjeros, señaló: “Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja [...]”.¹²⁵

En la portada del 10 de octubre de 1929 (fig. 20), García Cabral presenta a un pelado de cabello cano en una pulquería, con una colorida indumentaria compuesta de una camisa anaranjada, una pañoleta azul turquesa atada al cuello, así como un cinto del mismo color y un cuchillo ostensiblemente visible en la cintura. El personaje ocupa la mitad de la composición ya que el resto está constituido por los elementos clásicos de una pulquería: la barra –pintada de un llamativo verde–, el pulquero y el infaltable barril en el que se almacena la preciada bebida. La pared amarilla del establecimiento y los adornos de papeles de colores reproducen claramente un de los espacios frecuentados por los pelados.

Esta ilustración está acompañada por la siguiente leyenda: «Un tenorio de barrio solicitando una “chica”». La “chica” no es otra está cosa que el tan retratado “tornillo”, amigo inseparable del pulque. La festividad de los colores parece sublimar la agresividad del pelado, quien a fin de cuentas, como símbolo de su necesidad de defenderse –o de su “hombría” si se atienden los señalamientos de Samuel Ramos–, porta un cuchillo al cinto. En esta portada es muy notoria la similitud del pelado dibujado por García Cabral con Chupamirto y Cantinflas; hecho que denota que la construcción del estereotipo del pelado ya circulaba entre los diversos ilustradores como algo cotidiano.¹²⁶

¹²⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 63.

¹²⁶ Cabe agregar que en estas fechas el fenómeno de Cantinflas comenzaba a forjarse. El mismo Mario Moreno explica cómo fue puliendo el personaje y se consolidó desde el mundo periférico de las carpas a un plano central: “Busqué acomodo como bailarín con el señor José Pagola. [...] El señor Pagola me corrió [...]

En la carátula del 1 de junio de 1930 (fig. 21), García Cabral muestra al pelado como un marido bebedor, que esconde una botella vacía, tras los pies, al tiempo que escucha los reclamos de su impaciente esposa, quien le dice: “Desde ayer estoy esperando el gasto... ¿Qué pasó?...”. Queda nuevamente al descubierto que las prioridades del pelado están para consigo mismo, antes que con los demás. García Cabral usó el recurso humorístico para enmascarar el terrible peso de la realidad.

Más adelante, en la portada del 29 de enero de 1933 (fig. 22) García Cabral vuelve a retratar un pelado, pero ahora claramente ubicado en una calle de la ciudad. Al fondo, algo difuminados, se alcanzan a ver algunos edificios, así como un vasto cielo abierto. En primer plano está una pareja, un pelado y una mujer, ella bien puede ser un ama de casa o una empleada doméstica;¹²⁷ ambos presentan ciertos rasgos indígenas, particularmente el color de piel. El pelado –pantalón gastado, a media cadera, una pañoleta al cuello y camisa rosada– se presenta un tanto amanerado, pero denota seguridad en sí mismo, fuma un cigarro. La mujer con trenzas, moño en la cabeza, esconde el rostro como por cierto pudor de haber cedido ante las insinuaciones amorosas del pelado, pero lo abraza por la cadera; ella lleva la canasta del mandado. Él se ostenta orgulloso por su conquista.

Esta portada ofrece una lectura de la transición de un México rural a uno más urbanizado, más industrializado. Al respecto, Roger Bartra –continuando un diálogo con

Al regresar, trabajé cerca del Mercado Hidalgo con el payaso Tatay y por esos mismos años (1928 ó 1929) entablé relación con la familia Aragón, propietarios del Teatro Carpa Ofelia. Mi bautizo artístico fue “Polito” y en Cuernavaca comenzó a dibujarse el nombre de mi personaje, que en primera instancia fue “Cantinflitas”. Actué también en las carpas Sotelo, Novel, Soria, Estrella y en la Rosete hice pareja con una muchacha conocida como la Yoli-Yoli; ella fue ayudándome a encontrar el maquillaje adecuado al tiempo que abandonaba el de payaso. [...] La aceptación del público y los comentarios que corrieron de boca en boca hicieron posible que mi incipiente fama llegara a oídos de los empresarios que ubicaban sus carpas en el centro de la Ciudad de México [...] Celia Tejeda [...] “La Reina de las Carpas”, creyó en mí y me llamó para trabajar en el salón Mayab, después pasamos al Salón Rojo y de ahí al Teatro Follies Bergere de José Furstemberg”, Guadalupe Elizalde, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁷ Carlos Monsiváis llama a esta tipo de mujer “Changuita”, véase Carlos Monsiváis, *op. cit.* p. 21.

diversos ensayistas que han tocado el tema de la mexicanidad como Samuel Ramos, Octavio Paz, Agustín Yáñez, entre otros– puntualiza la herencia del indígena en el pelado y cómo este no sólo se vio trasladado del campo a la ciudad, sino que también está condenado a cargar con la herencia de lo “mexicano”: “entre el indio agachado y el pelado mestizo se tiende un puente o una línea que pasa por los principales puntos de articulación del alma mexicana: *melancolía-desidia-fatalidad-inferioridad/violencia-sentimentalismo-resentimiento-evasión*. Esta línea marca el periplo que debe recorrer el mexicano para encontrarse a sí mismo, desde el edén rural originario hasta el apocalipsis urbano”.¹²⁸

Durante la década de los años treinta, las colaboraciones de García Cabral en *Revista de Revistas* fueron disminuyendo cada vez más, hasta su separación del semanario en 1942. En la portada del 21 de agosto de 1938 (fig. 23), el huatusqueño incluyó a otro pelado. Aunque ya no se parece tanto al estereotipo cantinflesco, ni a Chupamirto sí presenta el rasgo característico del pelado: estar sumido en la pobreza. Esta pieza, titulada “SIN ESPERANZA”, presenta a un hombre sentado en las escaleras fuera de una casa, vestido con harapos –su sombrero, camisa, pantalón y zapatos están rotos–, su boca, entre abierta, deja ver la falta de piezas dentales. Sobresale el manejo de colores ocres. El hombre se encuentra perdido, extraviado como lo muestra su mirada y el bien elegido título.

El pelado fue un tipo que proliferó a lo largo y en los años posteriores al término de la Revolución. Respecto a ese ensimismamiento del pelado, como el creado por García Cabral en “SIN ESPERANZA”, Roger Bartra escribió: “¿Qué decirle a los nuevos léperos, a los modernos pelados, sobre la miseria actual? ¿Qué sentido puede tener una vida proletaria si ya ni siquiera el sufrimiento tiene valor?”¹²⁹

¹²⁸ Roger Bartra, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 136.

La circulación de la imagen está inmersa en un complejo sistema de vasos comunicantes y de espejos, donde se entrelazan las más diversas áreas del quehacer humano. Sin embargo, sobresalen aquellas de marcada difusión y, por tanto, impacto masivo. En el caso del pelado, como ya se señaló, existe un particular nexo entre la realidad –el correr de boca en boca–, el mundo de las carpas –donde los asistentes apelan al fenómeno de la catarsis– y las imágenes presentadas en las publicaciones periódicas, como *Revista de Revistas*, semanario que recorrió casi un siglo de existencia. En sus páginas guarda valiosa información sobre la historia de México, como lo demuestran las portadas ilustradas por Ernesto García Cabral, quien desde este nicho dejó constancia no sólo del país que le tocó vivir, sino del imaginario social que él mismo ayudó a forjar a través de la consolidación de imágenes como el pelado, que a la postre se convirtió en un estereotipo de raigambre urbana y que seguiría representando en las décadas siguientes en *Novedades*, material virgen todavía en muchos sentidos y que está en espera de una revisión puntual, como gran parte de la obra del dibujante huatusqueño, que día tras día se sigue descubriendo.

Palabras finales

Ernesto García Cabral se cuenta entre los artistas nacionales que tras incrementar su formación en Europa –como Alfredo Ramos Martínez, Roberto Montenegro, Diego Rivera y varios más–, volvieron al país y se sumaron a la consolidación de un México posrevolucionario, donde diversos tipos con antecedentes decimonónicos, se afianzaron como imágenes representativas del país. En aquellos días, *Revista de Revistas* era un semanario que buscaba estar a la altura de las mejores publicaciones americanas y europeas, por ello, de continuo se reinventaba. Así lo expresan en su octavo aniversario:

“¿A qué debe REVISTA DE REVISTAS el privilegio de conservar su existencia, cuando viejas publicaciones, algunas de crédito innegable, han ido a dar a la fosa a donde van papeles e ideas? [...] Débese [...] a que la “Revista” ha seguido la máxima de D’Annunzio, tan gastada a fuerza de circular: renovarse o desaparecer. La “Revista” se ha renovado y por eso vive”.¹³⁰

Así, no es de extrañar que *Revista de Revistas* –en aquellos días encabezada por Rafael Alducín–, al tratar de erigirse como una publicación puntal en el país, presentara colaboradores de primera línea, como sucedió con García Cabral, quien durante más de dos décadas ilustró las portadas de dicho semanario.¹³¹ El huatusqueño no sólo vertió sus dotes artísticas, sino que supo adaptarse a las necesidades periodísticas de esta publicación, entre las que se pueden mencionar: un ritmo vertiginoso, ser un producto atractivo para el consumidor y reflejar la realidad de los sucesos acontecidos, tanto en México como en el mundo.

Los imaginarios sociales se consolidan mediante su constante difusión. En ese proceso los medios masivos juegan un papel primordial, pues gracias a ellos los mensajes se arraigan en el inconsciente colectivo. Marshall McLuhan destaca el impacto que la imprenta tuvo en el auge del nacionalismo: “La imprenta hizo explotar la tribu, forma extendida de una familia de parientes consanguíneos, que fue sustituida por una asociación de hombres homogéneamente preparados para ser individuos. El nacionalismo llegó como

¹³⁰ “Por la fiesta de la casa”, *Revista de Revistas*, núm. 404, 27 de enero de 1918, p. 3.

¹³¹ Fausto Ramírez auxiliado de *Revista de Revistas* y otras publicaciones periódicas de la época, reconstruyó los principales sucesos del mundo plástico de 1914 a 1921. El autor demostró la importancia del semanario como una fuente de valiosa información, dado el interés mismo de *Revista de Revistas* por dar cuenta de la situación del quehacer artístico en el país. Véase Fausto Ramírez, *Crónica de las artes en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM, 1990.

una nueva e intensa imagen visual del destino y de la categoría del grupo”.¹³² Lo anterior, aunque se centra en la imprenta, aplica a las diversas tecnologías y medios que han acelerado la circulación de la imagen como la litografía, la foto, el cine y la televisión.

Las portadas de *Revista de Revistas* ilustradas por Ernesto García Cabral son muestra de los enormes alcances del dibujante huatusqueño en ese semanario. En dichas piezas dejó todo un legado que permite reconstruir las ofertas y demandas de consumo de la época, los imaginarios latentes y la construcción gráfica de un México posrevolucionario, representado por los tipos de la china poblana –a quien el veracruzano dotó de sofisticación y erotismo– y el pelado –representado por el ilustrador en situaciones caricaturescas–.

Si bien para la época en que trabajó García Cabral, la china poblana había desaparecido corporalmente de la vida cotidiana de México, su presencia dentro de la gráfica comenzó a imponerse como una representación de la mujer mexicana por excelencia, aunque hasta la fecha se sigan buscando sus raíces que se remontan hasta la leyenda novohispana de Mirra Catarina. En el siglo XX, la imagen de la china poblana se estableció como un símbolo de feminidad nacional, que se acerca a la alegoría patria, pues junto con el charro aparece continuamente en la época septembrina periodo en el que se celebran las fiestas patrias. Los diversos medios de difusión masiva la reprodujeron en la década de los veinte y los treinta hasta convertirla en un estereotipo de la mexicanidad. En este proceso, García Cabral, con sus ilustraciones en *Revista de Revistas*, no sólo robusteció la imagen de la china poblana, sino que también la modernizó, dotándola de frescura y sensualidad.

¹³² Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 189.

La representación gráfica de la china poblana se propició, principalmente, en dos períodos históricos donde el Estado-Nación necesitaba de imágenes que fomentaran el ánimo patrio: uno es el México post independiente y otro el México post revolucionario, que es en el que García Cabral participó de manera activa. Si ya en el siglo XIX las diversas menciones de la china se hacían cada vez más con dejos de nostalgia por su creciente desaparición, en la segunda y tercera década del siglo XX, las múltiples imágenes de la china la exaltan como un símbolo de nacionalismo, pero con el devenir del tiempo, ya avanzada la centuria, se tornaría artificiosa, dado su constante uso, hasta que habría de convertirse en un “estereotipo”. Los diversos cambios de lectura de la china poblana –de quien ya se describió la fluctuación desde la leyenda hasta la conversión en elemento distintivo de la mexicanidad, dada su constante aparición en múltiples expresiones culturales– parecen encarnar la descripción que hizo Octavio Paz, sobre cómo el hombre contemporáneo convive con los viejos mitos:

El hombre moderno ha racionalizado los Mitos, pero no ha podido destruirlos. Muchas de nuestras verdades científicas, como la mayor parte de nuestras concepciones morales, políticas y filosóficas, son solo nuevas expresiones de tendencias que antes encarnaron en formas míticas. El lenguaje racional de nuestro tiempo encubre apenas a los antiguos mitos.¹³³

Por su parte, el pelado carga con todo los puntos negros del lépero, sin embargo, en la década de los veinte y los treinta García Cabral lo trabajó de modo gracioso, vivaz, más cercano a su consanguíneo español, el pícaro, figura que Cantinflas explotaría ampliamente en el cine.

Además de su trabajo dentro de *Revista de Revistas*, García Cabral también participó en la promoción de la figura del pelado en el cine. Cuando Cantinflas saltó a la pantalla grande, el huatusqueño, en su faceta como ilustrador de afiches para películas,

¹³³ Octavio Paz, *op. cit.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 230.

representó al comediante en dos, en la propaganda para *Así es mi tierra* y *¿Águila o sol?* (fig. 24). Conocedor de la importancia de su trabajo como dibujante en el campo del cine, el dibujante destaca el hecho de que como publicista requería conocer las características del consumidor para el que está destinada la película y con ello despertar la curiosidad por dicho producto: “En el cartel cinematográfico, mi labor se reduce a excitar la curiosidad del público hacia esa cinta. Al hacerlos, debo pensar únicamente en el público que los ve, y ayudarlos con mi imaginación a meterse dentro de la trama de la película”.¹³⁴

Pero, ¿cómo explicar la transformación del pelado de ser un personaje periférico de la sociedad, despreciable, de ese individuo que –en palabras de Samuel Ramos– es un “cero a la izquierda”, la “categoría más ínfima y [...] desecho de la ciudad” a un estereotipo querido y retomado tantas veces en el cine?

Como una respuesta, aventuro la siguiente hipótesis: los tipos decimonónicos en el siglo XX fueron convertidos en mercancía –como lo demuestra el esquema oferta/demanda de diversos personajes– y por tanto manipulados, pues el público consumidor requería productos atractivos. Umberto Eco sobre este punto afirma: “El producto debe agradar al cliente, no debe ocasionarle problemas, el cliente debe desear el producto y debe ser incluido a un recambio progresivo del producto”.¹³⁵ Entonces, la china poblana que durante el siglo XIX pudo ejercer la prostitución o cualquier otra actividad, ya en la época posrevolucionaria se convirtió en una de las imágenes más representativas de la mujer mexicana. Con el pelado –y por extensión a su antecedente, el lépero– pasó algo similar. El consumidor no aceptaría que se le ofreciera esa representación tan poco grata, aunque real de lo que era, esos personajes que Mariano Azuela llamó “los de abajo” y a quienes tras la

¹³⁴ Citado en Elisa Lozano, “García Cabral y el mundo del espectáculo”, Carlos Monsiváis *et al*, *La vida en un volado...*, *op. cit.*, p.125.

¹³⁵ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, España, Lumen, 1975, p. 57.

lucha revolucionaria se les dijo: “váyanse [...] a medio vivir, siempre con hambre y sin vestir, como estaban antes, mientras que nosotros, los de arriba, hacemos unos cuantos millones de pesos”.¹³⁶

Entonces, al pelado –en medida de lo posible– se le borró su deprimente pasado y se le reprodujo una y otra vez, hasta que se perpetuó en el imaginario social con una figura más cercana al pícaro español que al lépero, aunque con cierta libertad para denunciar las desigualdades sociales.

El pelado refleja la realidad de una urbe que está construyendo sus propios estereotipos. Personajes que responden a situaciones propias de una ciudad moderna, que es un punto de atracción para los pobladores rurales, quienes buscan mejores oportunidades de vida. En su trabajo gráfico García Cabral pone de manifiesto las desigualdades sociales del pelado de una manera caricaturesca. El artista veracruzano utiliza el humor –uno de los recursos que más se le reconocen, de hecho su faceta como caricaturista en varios momentos ha nublado el resto de sus trabajos– para disfrazar el terrible peso de la realidad.

El trabajo de tipos en las portadas de *Revista de Revistas*, realizadas por Ernesto García Cabral es sólo una pequeña parte del trabajo gráfico realizado por este destacado dibujante y caricaturista. Lo anterior permite recalcar la necesidad de desarrollar más investigaciones en torno a su obra, que día a día incrementa su número, pues gran parte de su material todavía se encuentra disperso. El veracruzano fue un artista incansable, que al decidir trabajar en el ámbito periodístico, tuvo que adaptarse a un pertinaz ritmo laboral. Desafortunadamente, en vida sólo tuvo una exposición –1957, en la Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México–. Así, resulta un acto de justicia revalorar su producción, ahondar en ella y difundirla.

¹³⁶ Mariano Azuela, *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp.43-44.

Anexo de imágenes



Fig. 1. Hesiquio Iriarte, “La china”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México, 1854.



Fig. 2. José Guadalupe Posada, “Corrido: La china poblana”, s. f.



Fig. 3. José Guadalupe Posada, “China poblana”, s. f.

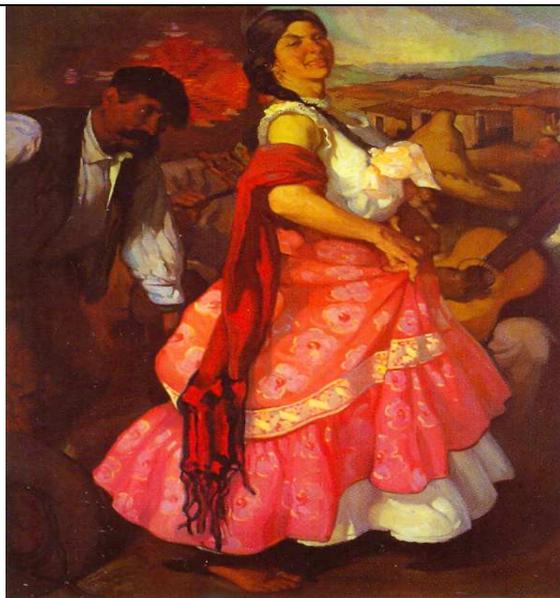


Fig. 4. Saturnino Herrán, *El jarabe*, 1913.



Fig. 5. Alfredo Ramos Martínez, *China poblana*, ca., 1918.



Fig. 6. Ernesto García Cabral, sin título, *Revista de Revistas*, núm. 406, 10 de octubre de 1918.



Fig. 7. Ernesto García Cabral, "Un charro", *Revista de Revistas*, núm. 418, 5 de mayo de 1918.



Fig. 8. Ernesto García Cabral, "El jarabe", *Revista de Revistas*, núm. 427, 7 de julio de 1918.



Fig. 9. Ernesto García Cabral, “También la gente del pueblo tiene su corazoncito”, *Revista de Revistas*, núm. 533, 25 de julio de 1920.



Fig. 10. Ernesto García Cabral, “Son banderas de vida”, *Revista de Revistas*, 541, 19 de septiembre de 1920.



Fig. 11. Ernesto García Cabral, “La Canción Mexicana y el Tango”, *Revista de Revistas*, núm. 925, 22 de enero de 1928.

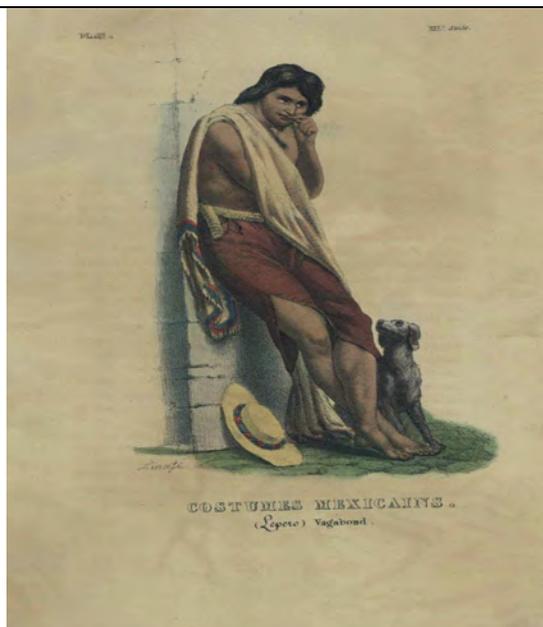


Fig. 12. Claudio Linati, “El lépero”, en *Trajes civiles, religiosos y militares de México*, 1828.



Fig. 13. Cayetano Paris, "Populacho mexicano", *El Museo Mexicano*, vol. III, 1844, entre páginas 450-451.



Fig. 14. Anónimo, "Lo que mas [sic] les admira y lo mas [sic] les sucede a los Payos que vienen á México", *Los Padres del Agua Fría*, el 29 de julio de 1856, tomo III, no. 13.



Fig. 15. José Agustín Arrieta, *Escena popular de mercado con soldado*, detalle, s. f.



Fig. 16. José Agustín Arrieta, *La pulquería*, s. f.

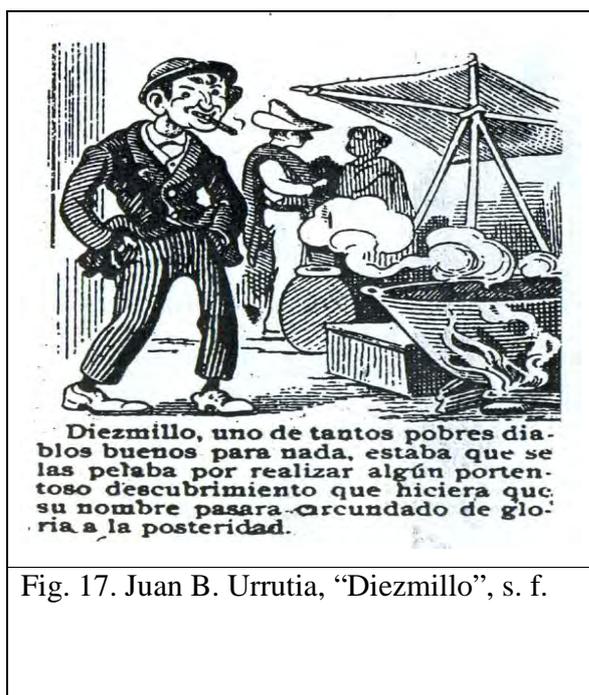


Fig. 17. Juan B. Urrutia, "Diezmillo", s. f.



Fig. 18. Jesús Acosta, "Chuparmito", s. f.



Fig. 19. Ernesto García Cabral, sin título, *Revista de Revistas*, núm. 966, 4 de noviembre de 1928.



Fig. 20. Ernesto García Cabral, "Un tenorio de barrio, pidiendo una chica", *Revista de Revistas*, núm. 1019, 10 de noviembre de 1929.



Fig. 21. Ernesto García Cabral, "Desde ayer estoy esperando el gasto... ¿Qué pasó?", *Revista de Revistas*, núm. 1048, 1 de junio de 1930.



Fig. 22. Ernesto García Cabral, sin título, *Revista de Revistas*, núm. 1185, 29 de enero de 1933.



Fig. 23. Ernesto García Cabral, “Sin esperanza”, *Revista de Revistas*, núm. 1174, 21 de agosto de 1938.



Fig. 24. Ernesto García Cabral, *Águila o sol*, 1937.

Fuentes consultadas

Archivos

Archivo del Taller Ernesto García Cabral.
 Archivo Fundación Valdiosera.
 Biblioteca del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
 Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.
 Centro de Estudios de Historia de México CARSO.
 Hemeroteca Digital El Porvenir (UNANL).
 Hemeroteca Nacional México.

Entrevistas

Ramón Valdiosera Berman, Ciudad de México, 2010.
 Ernesto García Cabral Sans, Ciudad de México, 2011.
 Gerardo Huerta Colorado, Huatusco, Veracruz, 2012.
 Horacio Muñoz, Ciudad de México, 2012.

Hemerografía

Alberto Híjar, “Cabral, significativo del sujeto mexicano”, *Revista de Revistas*, núm. 4166, 1 de diciembre de 1989, pp. 18-27.
 Castelló Yturbe, Teresa, “La indumentaria de las castas del mestizaje”, *Artes de México: Pintura de castas*, núm. 8, 1990, pp. 73-78.
 Fradique, “De telón afuera”, *Revista de Revistas*, núm. 925, 22 de enero de 1928, p. 26.
 Olivares Chávez, Anabel, “Una mujer singular: la china poblana en el siglo XIX”, *Bicentenario. El ayer y hoy de México*, núm. 2, septiembre, 2008, pp. 10-17.
 Pérez Salas Cantú, María Esther, “Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos”, *Historia Mexicana*, v. 48, núm. 2, octubre-diciembre, 1998, pp. 167-207.
 Revilla, Domingo, “El populacho de México”, *Museo mexicano, miscelanea (sic) pintoresca de amenidades curiosas*, tomo III, 1844, p. 450.
Revista de Revistas, 1910-1942; 1989.
 Rigel, Arturo, “Los dibujantes mexicanos pintados por sí mismos”, *Revista de Revistas*, núm. 756, 2 de noviembre de 1924, pp. 24-25.
 Silva Escobar, Juan Pablo, “La época de Oro del cine mexicano: la colonización de un Imaginario social”, *Culturales*, vol. VII, núm. 13, enero-junio, 2011, pp. 7-30.
 «:http://www.redalyc.org/redalyc/pdf/694/69418365002.pdf». Consultado por última vez el 16 de diciembre de 2012.

Tibón, Gutierre, “Las dos chinas: Catarina de San Juan y la atractiva mestiza”, *Artes de México: La china poblana*, núm. 66, 2003, pp. 8-16.

Vázquez Mantecón, María del Carmen, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año XXII, núm. 77, 2000, pp. 123-150.

Bibliografía

Adler, Alfred, *El sentido de la vida*, Madrid, Ahidsa, 2000.

Álvarez, José Rogelio, compilador, *Leyendas mexicanas*, España, Everest, 1997.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Arias, Juan de Dios *et al*, *Los mexicanos pintados por sí mismos* (facsimilar), México, Porrúa, 1974.

Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Argentina, Trilce-Fondo de Cultura Económica, 2001.

Arreola, Juan José *et al*, *Las décadas del Chango García Cabral*, México, Domés, 1969.

Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1988.

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.

Benedict, Anderson, *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Benjamin, Walter, *Discursos ininterrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1972.

Berdecio, Roberto y Stanley Appelbaum, *Posada's popular mexican prints*, New York, Dover Publications, 1972.

Breton, André, compilador, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1991.

Buenrostro, Marco, *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Fondo de Cultura Económica, 2003.

Cabrera, Francisco, *Agustín Arrieta*, México, Gobierno del Estado de Puebla-Universidad Autónoma de Puebla-Comisión Puebla V Centenario, 1991.

Camacho Morfín, Thelma, *Imágenes de México. Las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia 1909-1912*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José Luis María Mora, 2002.

- Cano, Mariaud, Claudia Yazmín, “¿Entre Eva y Lilith? Las mujeres fatales de García Cabral. Testimonio gráfico y analítico de una época”, Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2010.
- Carrasco Puente, Rafael, *La caricatura en México*, México, Imprenta Universitaria, 1953
- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Domés, 1985.
- Cortés Tamayo, Ricardo, *Los mexicanos se pintan solos*, Alberto Beltrán, ilustrador, México, Sociedad Cooperativa Publicaciones Mexicanas, 1984.
- Curiel Defossé, Guadalupe y Lorena Gutiérrez Schott, “Fuentes hemerográficas para el estudio de la libertad de expresión en el siglo XIX. La prensa satírica: 1841-1876”, [«http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/5/2289/17.pdf»](http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/5/2289/17.pdf). Consultado por última vez el 26 de octubre de 2012.
- De María y Campos, Armando, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1956.
- De los Reyes, Aurelio, “El nacionalismo en el cine, 1920-1930. Búsqueda de una nueva simbología”, *IX Coloquio Internacional de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 271-292.
- De Gortari, Hira y Regina Hernández Franyuti, compiladores, *Memorias y encuentros: la Ciudad de México y el Distrito Federal: 1824-1928*, vol. 3, México, Departamento del Distrito Federal-Instituto de Investigaciones Dr. José Luis María Mora, 1988.
- De Humboldt, Alexander, *Ensayo político de la Nueva España*, París, Casa de Jules Renouard, 1827.
- Defourneaux, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Buenos Aires, Hachette, 1964.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, vigésimo segunda edición, 2011.
- Dorotinsky, Deborah, “Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo XX”, *El arte en tiempos de cambio: 1810-1910-2010*.
- Fausto Ramírez, coordinador, México, en imprenta, pp. 413-450.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, España, Lumen, 1975.
- Elizalde, Guadalupe, *Mario Moreno y Cantinflas rompen el silencio*, Estados Unidos, Fundación Mario Moreno Reyes, 1994.
- Erskine Inglis, Frances, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1967.
- Fernández de Lizardi, Joaquín, *El Pensador mexicano*, Agustín Yáñez, estudio preliminar, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- García Barragán, Elisa, *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1998.

- García Cabral, Ernesto, *Retrospectiva de Ernesto García Cabral*, México, Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México, 1957.
- _____, *Archivo Ernesto García Cabral*, Horacio Muñoz, coordinador, CD-ROM, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Taller Ernesto GarcíaCabral, 2008.
- _____, *Las portadas de Ernesto “el Chango” García Cabral en Revista de Revistas de 1918 a 1942*, Ernesto García Sans, coordinador, DVD, México, Taller Ernesto García Cabral, 2010.
- Gubern, Román, *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1973.
- Lara Quintana, Claudia V., *Casona de la china poblana*, folleto de distribución para los visitantes, Puebla, s. e., 2012.
- Linati, Claudio. *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (facsimilar), Justino Fernández, introducción y traducción, Manuel Toussaint, prólogo, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.
- López, Mercurio, *José Guadalupe Posada ilustrador de cuadernos populares*, México, RM, 2003.
- Magaña, Orestes, *Puebla: Otras casas y lugares malditos*, Puebla, Ediciones Puebla, 2010.
- Maldonado Ansó, Gloria, “¡Viva Cabral!”, *Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, Horacio Muñoz, coordinador, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 23-29.
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Molina Enríquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, México, Imprenta de A. Carranza e hijos, 1909.
- Montalvo, Germán, “Artista-diseñador jarocho: Ernesto García Cabral”, *100 años de Diseño gráfico en México*, Giovanni Troconni et al, México, Artes de México, 2010, pp. 95-96.
- Monsiváis, Carlos et al, *La vida en un volado: Ernesto García el Chango Cabral*, Carlos Alcocer, coordinador, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Lunwerg editores, 2005.
- Morales, Miguel Ángel, *Cantinflas, amo de las carpas*, vol. I, México, Clío, 1996.
- Olivares Chávez, Anabel, “La China Poblana en el siglo XIX (1830-1860)”, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Planeta-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Joaquín Mortiz, 2002.

- Ortiz Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.
- _____ *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, Siglo XIX, Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- Pérez Neria, Juan Gerardo, “Resquebrajamiento de la cooperativa de Excélsior”, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Instituto de Ciencias y Humanidades-Área Académica de Ciencias de la Comunicación-Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2007.
- Pérez Salas Cantú, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Prieto Hernández, Ana María, *Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Culturas Populares e Indígenas, 2001.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Librería de la viuda de C. Bouret, 1906.
- Ramírez, Fausto, Ramírez, Saturnino Herrán, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- _____ *Crónica de las artes en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM, 1990.
- _____ *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Ramos, Samuel, *El perfil y la cultura en México*, México, Austral, 1980.
- Rodríguez, Jesús, *José Guadalupe Posada, el hombre que retrato una época*, México, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985.
- Romero, José Rubén, *Obras completas*, México, Porrúa, 1986. Rothenstein, Julian, editor, *José Guadalupe Posada, Messenger of mortality*, New York, Mt. Kiosco, 1989.
- Sarmiento, Miguel E., “Catarina de San Juan, la China poblana” en José Rogelio Álvarez compilador, *Leyendas mexicanas*, España, Everest, 1997.
- Torri, Julio, *De fusilamientos y otras narraciones*, México, Fondo de Cultura Económica Secretaría de Educación Pública, 1992.