



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LAS PORTADAS DE ERNESTO GARCÍA CABRAL EN *REVISTA
DE REVISTAS* 1918-1924. LA VIDA EN MÉXICO A TRAVÉS
DE SUS TRAZOS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A:

MÓNICA JAZMÍN DOMÍNGUEZ ÁVILA



DIRECTOR DE TESIS:
DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS
Ciudad Universitaria, Octubre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 Óscar Ávila Guerrero.

In memoriam

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	3
Capítulo I	
Panorama artístico en México 1889-1918	
I.1. México en la Exposición Universal de París 1889	10
I.1.1. La pintura mexicana exhibida en la Exposición Universal	14
I.2. La Escuela Nacional de Bellas Artes en la primera década del siglo XX	18
I.3. El dibujo: La estructura del artista	24
I.4. La exposición de artistas mexicanos en las fiestas del Centenario de la Independencia	26
I.5. El arte tras el estallido de la Revolución	28
Capítulo II	
Ernesto García Cabral: Sus primeros trazos y su trabajo en <i>Revista de Revistas</i>	
II.1. Las primeras líneas de Ernesto García Cabral	31
II.1.2. Ernesto García Cabral en la Escuela Nacional de Bellas Artes	33
II.1.3. Estancia de García Cabral en París y Buenos Aires 1912-1917	39
II.1.4. Incorporación de García Cabral a las filas de <i>Revista de Revistas</i>	43
II.2. Afanes sobre lo nacional en las portadas de 1918 a 1921	44
II.2.1. Mexicanidad en <i>Revista de Revistas</i>	45
II.3. La Primera Guerra Mundial bajo la perspectiva de Ernesto García Cabral	55
II.4. La mujer: infortunio del hombre	59
II.5. Balance de las portadas de Ernesto García Cabral de 1918 a 1921	64

Capítulo III

Personajes cosmopolitas. Esparcimiento y vida social

III.1.	La reanudación de la vida social	66
III.1.2.	Matar el tiempo: actividades y espectáculos de esparcimiento	68
III.2.	La niñez en los dibujos de García Cabral	73
III.3.	Aires de libertad: la mujer en los años veinte	78
III.3.1	El impacto de las pelonas	81
III.3.2.	Las mujeres y el deporte	85
III.3.4.	Balance de las portadas de 1922 a 1924	87
	Conclusiones	89
	Bibliografía	93
	Apéndice de imágenes	100

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme la oportunidad, así como a miles de estudiantes más, de recibir mi formación académica en sus aulas. Es inevitable sentir orgullo de pertenecer a una institución con tanta historia, y la única forma de devolver un poco de lo que me ha regalado es cerrar el ciclo con este modesto trabajo.

Al Dr. Aurelio de los Reyes, quien me llevó a este tema. Lo admiro y respeto profundamente, y le agradezco la oportunidad de permitirme trabajar a su lado. Sin ánimo de ofender o menospreciar el trabajo de nadie, sé que no volveré a conocer a un historiador con sus interminables cualidades, y como dicen por ahí: “Como usted no hay dos”. Muchas gracias de verdad.

A mis sinodales: la Dra. Guadalupe Curiel Defossé, Dra. Julieta Ortiz Gaitán, Dra. Julieta Pérez Monroy y la Dra. Silvia Fernández Hernández por aceptar revisar mi trabajo y brindarme su tiempo para hacer sus atinados comentarios, los cuales me hicieron corregir y reflexionar cosas que habían escapado de mi atención. Agradezco su sabiduría y generosidad a todas.

A Josefina Ávila Betancourt, mi mamá, por todo lo que me ha dado, por estar siempre conmigo y amarme sin condiciones. Por ser un ejemplo de constancia y trabajo incansable. Lo que tengo te lo debo a ti. A mi abuela María Betancourt, que no se dará cuenta de esto, o al menos eso es lo que nos hace creer, porque guardo la esperanza de que cuando me mira a los ojos sabe quién soy. Y a toda mi familia por su apoyo e interés por saber qué era de esta tesis.

A Karen Silva Mora porque sé que siempre será mi amiga, le agradezco los momentos que compartimos y los que seguimos viviendo a pesar de la distancia. No me imagino jamás sin ti. A Julissa Bravo García porque lo prometido es deuda. Sabes también cuánto te quiero y lo importante que eres para mí.

A ti, por todo el apoyo y el impulso que me has dado. Pero sobre todo por tu amor y compañía porque eso es realmente impagable. No tengo palabras matadoras, más que seguimos aquí, y espero que así sea mucho tiempo más. Gracias por todo. Sabes bien quién eres.

Introducción

El presente trabajo tiene como intención estudiar la actividad artística de Ernesto García Cabral en los años de 1918 a 1924, en algunas de las diversas ilustraciones que elaboró para *Revista de Revistas*¹ y que reflejaron, de manera cruda y tragicómica, la realidad del país en sus diversas dimensiones, ámbitos y peculiaridades. La elección de este periodo obedece a que durante estas fechas es posible advertir cambios en el lenguaje plástico y temático en las portadas del dibujante. La primera etapa va de 1918 a 1921, en donde las líneas de los dibujos son cargadas y llenas de volumen, mientras los temas evocan un nacionalismo que apenas comenzaba a difundirse. La siguiente, comprende los años de 1922 a 1924. En estas portadas hay una notoria modificación en la simplificación del dibujo que se logra con una economía de líneas sorprendente; así como el uso de colores brillantes y contrastantes, mientras que los temas que aborda reflejan la forma en que se entretenían algunos sectores de la sociedad mexicana, así como la nueva imagen de la mujer. No obstante que García Cabral sigue elaborando las portadas de *Revista de Revistas* durante veinticuatro años (su última portada data del 1 de noviembre de 1942), detenemos el análisis de las mismas en 1924, pues en el año de 1925 inicia otra etapa en su trabajo, y las representaciones de sus temas experimentan de nueva cuenta diversas modificaciones.

El periodo que abordamos tanto para México como en el contexto internacional, estuvo marcado por el fin de la Primera Guerra Mundial y el aparente apaciguamiento del país después de la Revolución que, en sus últimos años, se caracterizó por una encarnizada lucha de facciones

¹ Esta publicación comenzó a editarse en el año de 1910 y su vida se prolongó por lo menos, hasta el año de 2003. Fue creada bajo el concepto de periodismo gráfico, elemento que se afianzó y amplió a lo largo de los años al incluir fotografías, dibujos y caricaturas. Los temas en los que se centró la revista a pesar de los cambios administrativos que sufrió a lo largo de su existencia, fueron siempre temas de interés general como literatura, historia, moda, efemérides, notas extranjeras, ciencia, deportes, información “curiosa” entre otros.

y el encumbramiento de un nuevo caudillo militar que impondría algunos años de paz: Álvaro Obregón, situación que se refleja en las portadas del dibujante como veremos más adelante.

La primera parte del trabajo está dedicada a la descripción del marco sobre el que florecería García Cabral en sus primeros años, es decir desde 1889 a 1918. La paz que el régimen de Porfirio Díaz había instaurado, sirvió como estable cimiento para que cobrara auge cierto tipo de arte en México. Algunos pintores que habían sobrevivido al imperio de Maximiliano y otros más que brillaron con el triunfo republicano de Juárez (como Santiago Rebull y José María Velasco), destacaron en estos años en donde comenzaba a dibujarse claramente el discurso de un régimen interesado no sólo en su consolidación para gobernar de manera efectiva, sino el de un proceso que buscaba la dignificación del pasado indígena, y un evidente rechazo al pasado virreinal, como símbolo de las raíces remotas sobre el que el México finisecular proyectaba sus propios orígenes. Esta es la etapa donde cierto arte tiene la oportunidad de ser exhibido en la memorable Exposición Universal de 1889 llevada a cabo en París, fiel expresión del inicio de la creación de una tradición “típicamente mexicana”, que hallaba su identidad en la narrativa pictórica de Velasco, en las escenas campiranas cuyo fondo siempre eran los ardientes atardeceres que bañaban con su estertórea luz las cañadas, montes, valles y pueblecillos mexicanos.

En este mismo afán, el discurso de la tradición se fundía con el de la renovación. Entre las fecundas montañas de frondosos árboles, viajaba la potente máquina que sintetizaba la expresión de la modernidad en el fin del siglo XIX, es decir, el ferrocarril. Nadie hubiera pensado que, precisamente, este símbolo del progreso sería el que contribuyó a acabar con el régimen que lo había impulsado. El estallido de la Revolución mexicana a fines de 1910, interrumpió el estado de cosas que pretendían continuarse con la reelección del Presidente Díaz. Con el ferrocarril, vinieron del norte las huestes de los ejércitos revolucionarios que acabaron con este discurso y lo cambiaron abruptamente por el de una tradición menos augusta y más cotidiana; por el del hombre y la mujer común.

Este periodo descrito en la primera parte del trabajo es, pues, el preludio del cambio en la dirección de la vida artística de México. Una vida y un arte que pronto comenzó a ir a la par

con el discurso revolucionario que renegaba de las herencias porfirianas, tal y como éstas aborrecían todo elemento conservador y, de paso, virreinal, que pudiera hallar. Para tal efecto, las personas y elementos de la vida cotidiana comenzaron a figurar como protagonistas de pinturas y dibujos, con lo que también la causa revolucionaria hallaba su justificación, es decir, tomar en cuenta a quienes siempre habían sido hechos a un lado. En este contexto, la obra de García Cabral, se distinguió por una sana distancia y probada cautela al no hacer portadas aludiendo al difícil estado de cosas que imperaban en México.

La segunda parte, se aboca al trabajo de García Cabral en *Revista de Revistas*. Joven de sobrado talento que fue capaz de causar admiración entre sus primeros profesores y conseguir una beca del gobernador de Veracruz Teodoro Dehesa, amigo cercano a Porfirio Díaz, que lo envió a la Ciudad de México para perfeccionar su arte. Alumno poco regular pero con altas notas escolares; bohemio y poco interesado en las reyertas políticas de su tiempo; amante de las compañías en las cantinas que visitaba con frecuencia; becado en Europa a raíz de un singular inconveniente con el gobierno de Madero. Fue amigo del ministro don Isidro Fabela quien le dispensó generosa admiración, y lo nombró escribiente en la legación mexicana en París que estaba a su cargo. Poco tiempo después lo designó agregado cultural en la misión que emprendió durante la Primera Guerra Mundial con destino a Buenos Aires, Argentina. Todas estas experiencias agudizaron su capacidad de observación, y al ingresar al semanario plasmó en sus portadas a través de pequeñas dosis, todo lo que aprendió en esos años.

El trabajo de Ernesto García Cabral, en el periodo comprendido entre el estallido de la Revolución y su vuelta a México en 1918, se caracterizó además del aprendizaje que todo viaje deja, por el singular lenguaje plástico con el que dotó a sus dibujos y que le otorgaría, en definitiva, su sello distintivo frente a las obras, en otros géneros, de sus contemporáneos. En los tiempos en que crecía y desarrollaba sus talentos, el arte se desarrolló gracias a las glorias del pasado indígena, mismo que abrevó de los grandes clásicos de la historiografía indiana como Francisco Javier Clavijero o Fray Diego Durán. La Revolución viró el trayecto: no eran ya los grandes héroes indios creados por el régimen, sino el pueblo mexicano a quien estaba dirigida la gesta y por quien los cañones hacían retumbar las mismas cañadas, montes, valles y pueblecillos que el pincel de Velasco había elevado a la dignidad de supremo símbolo mexicano.

Fue testigo y partícipe de un nacionalismo que elevó a protagonista y principal beneficiario de la lucha contra la tradición, al pueblo llano, al de la vida cotidiana del que sacó los principales prototipos que luego serían identificados como “lo mexicano”. La china poblana, el charro y la tehuana (ejemplos analizados en este trabajo) se colocaron, en alguna medida gracias a su obra, rápidamente en el imaginario artístico que hizo de ellos el viviente patrimonio nacional que encarnaba al verdadero México, síntesis de todos los tiempos.

En este mismo periodo, la atención no estaba dirigida con exclusividad al tema mexicano. Para García Cabral, las consecuencias de la Primera Guerra Mundial también fueron dignas de análisis. Con el uso decididamente personal de los recursos gráficos que generó a través de su arte, representó los difíciles tiempos de la Gran Guerra. A diferencia de la realidad política y social de México, el artista sí tomó una postura y materializó una opinión respecto al conflicto bélico que era, en definitiva, la de franco rechazo por su continuidad y el anhelo de que la paz regresara de inmediato.

Precisamente por la complejidad de estos dos grandes procesos que le tocó presenciar (la Revolución y la Gran Guerra), fue consciente del acelerado cambio que el regular papel de la mujer había tenido hasta entonces: las viudas y huérfanas, es decir, las mujeres que sobrevivieron a este horror, tuvieron que hacerse cargo del hogar, de los padres, hermanos e hijos que no entendían con claridad cómo es que habían llegado hasta esos límites. Sin embargo, los cambios no se dieron únicamente a ese nivel: la literatura procedente de Inglaterra y Francia de finales y principios de siglo, también tuvieron una incidencia notable en el cambio de papeles que paulatinamente se observaban en la vida cotidiana. De ello, hacemos precisa referencia en las portadas descritas para este tema.

El último de los capítulos, centra su atención en la vida social que vino con la relativa calma de las hostilidades entre las facciones revolucionarias y la paz europea. Engarzados en esta espiral del tiempo, estos dos ámbitos dieron profuso material a García Cabral para retratar a los personajes que venían con el nuevo orden y en las nuevas formas de convivencia determinados por estos cambios profundos, tanto locales como internacionales. Lejos estaba ya el discurso de un régimen que exportaba de la memoria secular los motivos de sus artes; en la

década de los veinte retratada en sus portadas, puso especial atención a la niñez, a la mujer y al deporte, pero no a cualquier niñez, mujer y deporte, sino a los de la nueva sociedad de la era posrevolucionaria.

Un cambio de perspectiva en la figura y rol de los niños y la mujer, fue un buen tema que dejó muchas portadas en *Revista de Revistas*. Conscientes del papel fundamental que jugaban ambos entes, dio como resultado la especial atención que la metamorfosis de la mujer en el ámbito social mostraba de manera irreverente. La atípica rebeldía con miras a quitar el yugo patriarcal, las modas importadas desde el norte que se manifestaron en la proliferación de las famosas “pelonas” y *flappers*, provocó una virulenta reacción de la parte conservadora de la sociedad, e incluso de aquellos sectores identificados con la ilustración que se oponían al abandono de las trenzas y la usanza de la vestimenta mexicana, paradójicamente impulsada por el régimen al que habían sustituido.

La adopción de estas nuevas modas fue, a decir de los que las vivieron, una trasgresión de las fronteras culturales que determinaban con precisión los roles de los sexos en la sociedad. Y justo por esta condición, el tránsito de los emotivos trajes tradicionales a la usanza de la modernidad, la inclusión de la mujer en ámbitos hasta entonces negados y su papel cada vez más destacado, fueron los síntomas “positivos” de que México comenzaba a ser partícipe del vertiginoso avance del progreso occidental.

El trabajo de Ernesto García Cabral en los años elegidos para este trabajo, reflejan el desarrollo de un artista que no fue necesariamente de ruptura, sino que consiguió integrar a su trabajo diversidad de lenguajes plásticos sin perder la armonía. Supo elegir los caracteres de lo mejor que conoció en su trayecto artístico, para dotar a su obra de un genuino sello que lo distinguió de entre sus contemporáneos. Fue testigo de muchas transiciones a todos los niveles, mismos que le permitieron retratar con particular humor la tragedia de la realidad, de su realidad, pero magnificada a través de sus sencillos trazos. Las portadas a las que prestamos atención en este trabajo, dan cuenta no sólo de su desarrollo como artista, sino que nos dan idea también de la transición que México vivió por durante esa época.

La consulta del semanario *Revista de Revistas* se llevó a cabo en diversos repositorios, puesto que era importante la revisión de los números completos de los años estudiados. De este modo, el estudio del material se realizó en la Hemeroteca del Archivo General de la Nación, la Hemeroteca Nacional de México y la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

Capítulo I

Panorama artístico en México 1889 – 1918

Para adentrarnos al trabajo de Ernesto García Cabral en el semanario ilustrado *Revista de Revistas*, resulta necesario remontarnos algunos años antes del desarrollo artístico de nuestro personaje y dar un breve repaso de la situación del arte nacional y de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pues es el marco dentro del cual el dibujante recibirá su educación artística en México y que explica en alguna medida, ciertas preferencias temáticas y estilísticas que el artista aborda en su trabajo.

Uno de los retos que se propusieron desde el ámbito del poder en las últimas décadas del siglo, fue el de lograr que el país figurara entre las naciones cultas y adelantadas como Estados Unidos, Inglaterra y Francia, y una de las vías que existían para alcanzar dicho objetivo era la de las bellas artes. A través de su cultivo y desarrollo se creía que el arte podría ser un digno representante de la nación y se pensaba que gracias a él se lograría salvar a México en el plano histórico.² Esta clara conciencia del papel de las bellas artes en el desarrollo del país provocó que el arte comenzara a responder a las exigencias del acontecer político en turno y a su respectiva propuesta ideológica.

En el caso que nos ocupa, repasaremos de forma breve la presencia de México en la Exposición Universal celebrada en París en 1889, que fue un momento importantísimo para el país al ser la ocasión propicia para mostrar al resto de las naciones su potencial artístico, y la plataforma ideal para hacer alarde de un pasado que se mostró glorioso y digno de respeto, capaz de ocupar un sitio entre las civilizaciones más cultas.

Por otra parte, abordaremos la situación que prevalecía en la Escuela Nacional de Bellas Artes en la primera década del siglo XX, es decir, los años previos al ingreso de Ernesto García Cabral a la institución. Esta época fue de cambios importantes en la Escuela, entre los que

² Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México. Estudios y documentos I (1810-1850). Tomo I.* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 24.

podemos contar la llegada del pintor catalán Antonio Fabrés que provocó un aire de renovación en la enseñanza, así como la puesta en marcha de un nuevo Plan de Estudios; para finalizar con un breve estado del arte tras el estallido de la Revolución.

1.1. México en la Exposición Universal de París 1889

La Exposición Universal de 1889 se celebró en París del 5 de mayo al 31 de octubre para conmemorar el primer centenario del inicio de la Revolución Francesa. Esta exhibición estuvo marcada por la creencia en los principios democráticos, liberales y republicanos que este movimiento consecuencia de la Ilustración del siglo XVIII había legado al mundo. Los cambios impulsados por la Francia revolucionaria y sus ideales aún estaban presentes en la memoria europea que lentamente se estaba adaptando a la serie de transformaciones socioculturales derivados de ella, razón por la cual algunos países de tradición monárquica como Alemania, el Imperio Austro-Húngaro, Bélgica, España, Inglaterra, Países Bajos, Portugal, Rusia y Suecia se negaron a participar en el certamen y además dirigieron un boicot contra el evento. Ante la oposición europea, los países latinoamericanos tuvieron una amplia participación y acudieron entusiasmados y con expectativas de destacar, enviando de manera oficial su representación México, Argentina, Bolivia, Costa Rica, Chile, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Paraguay, El Salvador, Uruguay y Venezuela.

La Exposición Universal en París en 1889 fue resultado de la experiencia previa de la feria de Filadelfia en 1876, y la Exposición Universal de Nueva Orleans en 1884. Estos eventos fueron una celebración a la libertad productiva y al libre comercio, siendo el escenario propicio para exponer, lucrar y vender en aras de fomentar la igualdad en la humanidad al dejar beneficios a las naciones participantes. Se buscaba que la ciencia y la industria se hicieran presentes, pues a través de dichos elementos se podía alcanzar el progreso. Por tanto, lo que ahí se expuso fue una selección de muestras de la industria, ciencia y arte de cada país que exhibía las virtudes de

cada una de estas disciplinas.³ Así, estos eventos buscaban ser una representación “general” del mundo, en la que los participantes analizaban y elegían meticulosamente la imagen que consideraban más adecuada para el beneficio de su país, con el afán de mostrar lo mejor del desarrollo industrial, científico y comercial que poseían.

De igual forma, en las Exposiciones Universales se propiciaba una revisión de la historia de Occidente en la que se evaluaba lo antiguo y lo moderno, contraste que proyectaba una nueva versión del pasado donde era posible dominar lo exótico. Constituía un despliegue de la superioridad occidental legitimada a través del desarrollo de la ciencia, la tecnología y la industria, por ello no es casual que estas exhibiciones conformaran el escenario por excelencia de los intereses expansionistas de las naciones más poderosas, además de fungir como escaparates internacionales del arte, ciencia, agricultura, arquitectura, industria y materias primas entre otros ámbitos. Sin embargo, también era el lugar propicio para que los poseedores de la “superioridad racial y cultural” juzgaran el aspecto y forma de vida de las naciones pobres o en desarrollo.

Teniendo en cuenta estos aspectos, se comprende el interés de México por participar en la Exposición pues era la ocasión para demostrar al resto del mundo que era partícipe de los ideales del progreso, la ciencia y la industria, y darse a conocer como una nación moderna con una identidad nacional bien definida, conocedora de su pasado y orgullosa de él. Pretendía probar al resto de las naciones asistentes su adelanto cultural y material para terminar de una vez por todas con la mala percepción que provocaba en el extranjero. Buscaba además disfrutar de las ventajas económicas que la promoción de sus materias primas podía generar. La invitación de Francia a México para participar en el certamen, fue propicia para sellar el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países tras verse interrumpidas luego del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en 1867.

El proyecto arquitectónico y decorativo del pabellón mexicano estuvo a cargo del Doctor Antonio Peñafiel, arqueólogo encargado de la parte “simbólica y ornamental” mientras que la parte técnica estuvo encabezada por el ingeniero Antonio M. Anza. La consigna era “representar

³ Mauricio Tenorio Trillo. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. Trad. de Germán Franco. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 14-15.

el tipo característico de algún o algunos de los monumentos antiguos del país y a cuyo tipo se desea dar un carácter nacional en el extranjero”.⁴ Tomando en cuenta este aspecto, el pabellón basó su diseño en la arquitectura prehispánica y el edificio tomó la forma de los antiguos *teocallis* aztecas, mientras que los motivos decorativos eran “puramente” mexicanos extraídos del repertorio arquitectónico nacional. No obstante, la estructura del inmueble era metálica y desmontable, lo que garantizó su ligereza, y el entramado de fierro, que permitía apreciar el interior, lo dotó de una apariencia de modernidad. La decoración exterior reflejaba una voluntad ecléctica al combinar elementos en materia arqueológica, histórica, arquitectónica y traducirlos en un conjunto de elementos visuales que hicieron del pabellón un edificio peculiar.

Antonio Peñafiel concibió la imagen que proyectaría el edificio en las investigaciones para su obra *Monumentos del Arte Mexicano Antiguo*, así como también consultó el *Códice Florentino* y autores como Fray Diego Durán, Hernando Alvarado Tezozómoc, Manuel Orozco y Berra, Alfredo Chavero, Eduardo del Valle y Eufemio Mendoza.⁵ De tal suerte, el pabellón de México en París era un reflejo de los afanes políticos e intelectuales que hasta ese momento se habían llevado a cabo sobre el pasado indígena y que habían generado una serie de instrumentos retóricos, teóricos y gráficos que se veían reflejados en la construcción del pabellón mexicano. El objetivo era conformar una imagen nacional apropiada para ser mostrada al mundo, reivindicadora de la visión sobre el pasado prehispánico pero sin abandonar el sendero de la modernidad. Es notable el empeño de proyectar a través de esta construcción, el deseo de conformar una historia nacional homogénea que lograra reunir elementos distantes del espacio geográfico nacional, y al mismo tiempo elaborar una síntesis que resaltara a ciertos dioses y héroes del panteón prehispánico que, por sus acciones o atributos, contribuían al propósito de enaltecer la historia nacional desde sus orígenes.

El exterior del edificio fue decorado con doce bajorrelieves de bronce que tenían por tema a dioses y reyes prehispánicos. En la parte lateral izquierda del edificio se encontraba una tríada escultórica conformada por Centéotl, la diosa protectora de la agricultura; el dios de la

⁴ Fausto Ramírez. “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, en *Historias, leyendas y mitos de México, su expresión en el arte. XI Coloquio Internacional de historia del arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, p. 209.

⁵ *Ibidem.*, p. 221.

lluvia Tláloc y la diosa del agua Chalchiuhtlicue. En el extremo opuesto se encontraban Xochiquetzal, diosa de las artes; Camaxtli el dios de la caza y Yacatecuhtli dios del comercio. A la derecha de la escalinata se encontraban los reyes Itzcóatl, Nezahualcóyotl y Totoquihuatzin, integrantes de las monarquías de México, Texcoco y Tlacopan, que en términos históricos representaban en su conjunto el inicio del apogeo de la antigua civilización mexicana. Del lado izquierdo de la escalinata, estaban representados Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc, quienes perecieron en la defensa de México.⁶ El repertorio escultórico fue desarrollado por Jesús F. Contreras, joven escultor becado en París por la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1888.

Esta selección de reyes y deidades no era arbitraria en absoluto. La tríada conformada por Centéotl, Tláloc y Chalchiuhtlicue tenía implícita la idea de la fertilidad de los campos nacionales. La presencia de Camaxtli y Xochiquetzal eran también significativos, en tanto que representaban el aprovechamiento y explotación de los recursos naturales, así como el desarrollo artístico. La representación de Itzcóatl, Nezahualcóyotl y Totoquihuatzin evocaban el apogeo de la nación azteca, mientras que Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc metaforizaban su ocaso. A los tres últimos personajes se les representó como figuras heroicas, con semblante decidido y atavío guerrero que resaltaba el aire de valentía con el que cada uno enfrentó su momento histórico.

La distribución de las tríadas escultóricas cumplían una función en particular dentro del esquema ideado por Peñafiel, pues los bajorrelieves de la parte central representaban las ideas religiosas, a los extremos la agricultura y las artes, elementos del progreso de toda nación, y las figuras intermedias significaban el inicio y la conclusión de la antigua civilización mexicana. Así, el programa escultórico ideado por él y ejecutado por Contreras, resultó un conjunto ecléctico que reunía atributos prehispánicos con rasgos plásticos de tradición occidental, pues las proporciones y el realismo de los relieves eran afines a los estilos europeos escultóricos imperantes en el último tercio del siglo XIX,⁷ cuestión afín a la idea histórica y arqueológica con la que se proyectó el pabellón mexicano en su conjunto.

⁶ *Ibidem.*, pp. 225-227.

⁷ Patricia Pérez Walters. *Alma y bronce. Jesús F. Contreras 1866-1902*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2002, p. 48.

1.1.1 La pintura mexicana exhibida en la Exposición Universal

El grupo de las artes se compuso de sesenta y ocho pinturas de José María Velasco, cinco de Cleofas Almanza discípulo de Velasco⁸ que también cultivó el género del paisaje y varias obras de Alberto Bribiesca, Adolfo Tenorio, Juan Ortega, José Obregón, Rodrigo Gutiérrez y José Jara; además del diseño elaborado por Alberto Herrera para el monumento a Cuauhtémoc, bustos de Porfirio Díaz y esculturas de Jesús F. Contreras. En el plano arquitectónico se expuso el proyecto de un palacio legislativo concebido por Anzorena y Agreda y un proyecto de Luis G. Molina para un teatro nacional.⁹

Las obras que se exhibieron no fueron creadas expresamente para esta muestra, pero su exhibición obedecía a que en alguna medida eran producto del patrocinio gubernamental. Bajo esta premisa, la selección del ramo de pintura enviada al certamen reflejó la cristalización de los ideales expresados por los ideólogos de la República Restaurada: encontrar en la historia las costumbres, la geografía y tradiciones nacionales la inspiración que permitiera reflejar el orgullo nacional hacia estos aspectos. Argumentaban que cuando ello fuera una realidad, sería posible crear una identidad nacional, pilar y garantía de la unidad patria. Atender a estos asuntos devenía en un acto de exaltación y preservación de los mismos, sobre todo si se tenía en cuenta que el advenimiento de la modernidad ponía en riesgo ciertas costumbres y tradiciones. Un personaje que constantemente hacía énfasis en esta cuestión fue Ignacio Manuel Altamirano, que exhortaba a los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes para abordar en sus pinturas temas de la historia patria y dejar del lado los que resultaban ajenos a los anhelos nacionales. Cuestionó el por qué los alumnos, no obstante sus cualidades artísticas, aún no habían sido capaces de “crear una escuela pictórica y escultórica esencialmente nacional, moderna y en armonía con los progresos incontestables del siglo XIX”.¹⁰

⁸ Esther Acevedo, *et al. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX. Tomo I.* México, Museo Nacional de Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, p. 54.

⁹ Mauricio Tenorio Trillo. *Op. cit.*, pp. 83, 91.

¹⁰ Ida Rodríguez Prampolini. *Op. cit.*, p. 197.

El artista que más presencia tuvo con sus obras en la Exposición Universal, como ya se mencionó, fue José María Velasco. De las sesenta y ocho pinturas entre las que predominaban las de paisajes, también podían admirarse obras que mostraban que la modernidad era una realidad en México como *Puente curvo del ferrocarril Mexicano en la Cañada de Metlac* (1881) y *Cañada de Metlac* (1881) en las que resulta evidente el papel del ferrocarril.¹¹ Por otra parte también fueron remitidas pinturas históricas de tema prehispánico, es el caso de *El descubrimiento del pulque* (1869) de José Obregón, *El Senado de Tlaxcala* (1875) de Rodrigo Gutiérrez y cuadros costumbristas como *El entierro de un indígena (El velorio)* (1889) de José María Jara. Si bien estas pinturas fueron realizadas con anterioridad, cumplían perfectamente con el programa ideológico del gobierno de Porfirio Díaz cuyo objetivo era ordenar y clasificar el pasado indígena para volverlo merecedor de respeto.

José María Velasco fue el pintor mexicano que recibió los mayores elogios por parte de la crítica, que lo consideró la fortaleza de México, al ser el exponente de la identidad nacional y artífice de una asombrosa y original pintura paisajística. Así, para León Cahun, crítico de arte francés que dedicó una amplia reseña al pabellón mexicano, la mayor cualidad de Velasco era el “saber hacer hablar a los árboles y a las montañas de México [...] Nadie es mejor escritor más que en su propia lengua; nadie es verdadero pintor más que en su patria: el Señor Velasco es un verdadero pintor y sus obras son hijas robustas y lozanas de su suelo natal.”¹² Sus obras causaron una impresión tan positiva que fue distinguido con la Condecoración de Caballero de la Legión de Honor.

Las pinturas de Velasco eran muestra del dominio técnico y cromático del artista, poseedor de un realismo pictórico producto de su conocimiento sobre zoología, física y botánica adquirido durante su estancia en la Escuela Nacional de Medicina, por lo que sus obras también iban a tono con los intereses naturalistas y científicos de la época tan caros a la élite gobernante. El régimen, a través de su política en materia artística, propició que los jóvenes estudiantes del país aprendieran a retratar las particularidades del territorio nacional; con la

¹¹ Mauricio Tenorio Trillo. *Op. cit.*, pp. 162- 163.

¹² Clementina Díaz y de Ovando. “México en la Exposición Universal de 1889”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XVI, Núm. 61, 1990, p. 129.

contratación de profesores aptos para tal tarea, como fue el caso de Eugenio Landesio, pintor italiano que llegó a la entonces llamada Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos en 1855. Landesio promovió en la Academia la enseñanza del paisaje naturalista académico, muy del gusto europeo en ese entonces, y en el que se formó José María Velasco. Estos esfuerzos se vieron enriquecidos también con el impulso a disciplinas como la arqueología, antropología y la geología a través de las cuales se buscaba alcanzar una visión “objetiva” tanto de la naturaleza como de la historia nacional. Además de sus cualidades pictóricas, la obra de Velasco contribuía a difundir y ratificar que aún en los rincones más apartados de México la llegada del progreso era una realidad. Tal es el caso de las obras en donde el elemento clave es el ferrocarril, un signo inigualable de avance que podía encontrarse aún fuera de la ciudad. Así, sus cuadros conseguían conjuntar lo viejo y lo nuevo, pero sin lugar a dudas mostraban el avance material que estaba transformando al país.¹³

Por otra parte, los cuadros de tema prehispánico presentados en la Exposición de París manifestaban el interés de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes en México a raíz de las convocatorias emitidas por la institución para llevar a cabo los concursos bienales. Este tema fue protagonista en la XX Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes celebrada en 1881 para conmemorar el centenario de la fundación de la institución. Algunas pinturas estaban basadas en obras como la *Historia de la Conquista de México* de William Prescott y la *Historia de las naciones civilizadas de México* de Brasseur de Bourbourg, como fue el caso del cuadro *Captura de Hernán Cortés en Xochimilco* de Antonio Ruiz y *Quetzalcóatl descubre el maíz* de Alberto Bribiesca. Otras fuentes de inspiración para los artistas fueron las obras de Francisco Javier Clavijero y Fray Diego Durán que dieron pie a numerosas pinturas con el mismo tema.¹⁴

El interés por el pasado prehispánico, fue evidente en las diferentes áreas que el régimen de Porfirio Díaz impulsó. Únicamente cinco años atrás de que tuviera lugar la Exposición, es decir en 1884, se publicó el primer tomo de un total de cinco, de *México a través de los siglos*, que se terminó de completar precisamente en 1889. Asimismo, en 1885 la

¹³ Mauricio Tenorio Trillo. *Op. cit.*, pp. 160- 162.

¹⁴ Fausto Ramírez. “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 152- 153.

Secretaría de Justicia e Instrucción Pública dio pie a la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República a cargo de Leopoldo Batres, mientras que entre los años de 1886 y 1887 se concluyó e inauguró el monumento dedicado a Cuauhtémoc cuya elaboración corrió a cargo del escultor Miguel Noreña para ser colocada en el Paseo de la Reforma.¹⁵ En el mismo año de 1889, se comenzaron a fundir las esculturas de los reyes aztecas Itzcóatl y Ahuízotl que originalmente se instalaron en la entrada del Paseo de la Reforma en 1891 para posteriormente ser trasladados al Paseo de la Viga.

Muchos fueron los esfuerzos que los comisionados mexicanos hicieron en la Exposición Universal de 1889, todos ellos encaminados a mostrar en el ámbito internacional la faz moderna y cosmopolita de México a través de la producción artística y arquitectónica, características que le permitirían acceder al concierto de las naciones “civilizadas” para gozar de los beneficios comerciales, industriales y científicos tan apreciados por la élite porfiriana. Para alcanzar este objetivo, fue necesario echar mano de infinidad de recursos económicos, diplomáticos, arqueológicos, retóricos, entre otros; pero el que gozaba de mayor importancia entre todos ellos era el histórico, pues a través de éste se lograría unificar el resto con el propósito de encontrar en el pasado los orígenes gloriosos de la nación mexicana, rasgos distintivos y valiosos de los que los mexicanos – se suponía – tenían conciencia y los hacían sentir orgullosos. El pabellón de México en París 1889 fue la culminación material de una serie de esfuerzos iniciados tiempo atrás que tuvieron a la cultura como el vehículo unificador que conseguiría dotar a la nación de un rostro distintivo. Bajo esta noción el arte era instrumento primordial para lograr la transformación de la sociedad y el camino para hacer a la nación libre, moderna y progresista.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 129.

1.2. La Escuela Nacional de Bellas Artes en la primera década del siglo XX

La Escuela Nacional de Bellas Artes no fue ajena al auge e interés que tuvieron los asuntos prehispánicos y en general los temas de la historia patria. En los años de 1885 a 1894 estos tópicos tuvieron gran atención por parte de profesores y alumnos de la Escuela. Sin embargo, esta situación no perviviría por mucho tiempo, pues comenzaron a aparecer visos de cambio a raíz de la inconformidad manifestada por alumnos de la Escuela acerca del estatismo de la enseñanza en la institución. Tal era el letargo por el que la Escuela atravesaba que no se habían celebrado exposiciones con obras de los alumnos desde 1891 y hasta 1898. La necesidad de reestructurar la enseñanza académica llevó a las autoridades a intentar remediar la situación. El 15 de diciembre de 1897 el entonces secretario de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, promulgó la Ley de Enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes que estipulaba la ampliación de la duración de los estudios de pintura y arquitectura. De igual forma, se dividió a los pintores según el género: de figura, paisaje y acuarela. A pesar de las intenciones de ver modificada la enseñanza, la situación de rezago en la Escuela continuaba.¹⁶

Uno de los primeros en manifestar abiertamente su inconformidad fue Jesús F. Contreras. A principios de 1895 hizo llegar al Presidente de la República una protesta a través de la cual enviaba un programa de reestructuración radical de la institución, que naturalmente no fue llevado a cabo. Años más tarde, Contreras fue el contacto fundamental que propició que Antonio Fabrés, pintor de origen catalán viniera a México con el propósito de renovar la enseñanza académica. Las primeras pláticas entre el escultor mexicano y el pintor catalán tuvieron lugar en la Exposición Universal de París en 1900, pues Contreras, una vez que participó en la Exposición de 1889, volvió a hacerlo once años después. El escultor invitó a Fabrés a nombre de Porfirio Díaz a venir a la Escuela para encargarse de la clase de Dibujo de figura del desnudo y de modelos vestidos, inspector de clase de Dibujo y del servicio fotográfico, además de proponerle la subdirección de la Escuela. Contreras ya no pudo ver concluidos sus

¹⁶ Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009, p. 204.

esfuerzos, pues falleció en julio de 1902, mientras que Fabrés llegó a México en octubre de ese mismo año.¹⁷

Antonio Fabrés fue el último pintor europeo que contrató el gobierno para impartir clases en la Escuela. Su llegada era sólo el comienzo de los afanes de renovación a los que la institución se vería sometida. La próxima entrada en vigor de un nuevo plan de estudios¹⁸ llevó al director Román S. de Lascuráin a presentar su renuncia en diciembre de 1902.¹⁹ Le sustituyó en el cargo el arquitecto Antonio Rivas Mercado que rindió protesta en enero de 1903 y su llegada a la dirección fue consecuencia directa del papel desempeñado por Justo Sierra en la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, primero como subsecretario desde junio de 1901 y luego como secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1905.

Si bien Antonio Fabrés no era un vanguardista, puede decirse de él que era un buen maestro de pintura que centraba su atención en reproducir detalladamente la realidad; concedía gran importancia a detalles materiales y efectos lumínicos, además de que echaba mano para sus composiciones de numerosos elementos decorativos. A los pintores que gustaban de esta tendencia, se les denominó en Europa *pompier*.²⁰ La producción de Fabrés reflejaba el eclecticismo de la época, interesado por las japonerías, el orientalismo y el *art nouveau*. El método de trabajo del pintor catalán resultó novedoso para la enseñanza en la Escuela, pues de inmediato comenzaron a modificarse los salones de dibujo que se dispusieron al modo de anfiteatros, se introdujo la luz eléctrica para la clase del desnudo, y se ayudaba de la fotografía para comparar las copias que hacían los alumnos con el modelo original. Asimismo, los alumnos tenían a la mano fondos de diversos colores para resaltar la figura a dibujar, esteras y hules que semejaban pasto y mármol y una importante colección de trajes y objetos ornamentales.

¹⁷ Fausto Ramírez. "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903- 1912", en *Las Academias de Arte. VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, pp. 214- 215.

¹⁸ El nuevo Plan de Estudios fue publicado hasta el 2 de febrero de 1903 en el *Diario Oficial*. *Ibidem.*, p. 216.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 221.

²⁰ Víctor Ruiz Naufal. "Historia e historicidad en la pintura finisecular mexicana", en *Estudios. Filosofía. Historia. Letras*. México, Instituto Tecnológico Autónomo de México, Núm. 79, 2006, p. 45.

Aunque la integración de Fabrés a la plantilla docente dio un nuevo aliento a la enseñanza artística, fue insuficiente para lograr una renovación profunda de la institución. La inexistencia en la ley sobre alguna estipulación referente al retiro y jubilación del personal académico había propiciado que los maestros se perpetuaran en el cargo sin visos de reemplazo, por lo que habían envejecido en las aulas maestros como José Salomé Pina, Santiago Rebull, Juan Agea, Luis S. Campa y José María Velasco. No habiendo texto legal en el cual fundamentar su jubilación, les fueron encomendadas comisiones especiales a alguno de ellos para justificar su presencia en la nómina.

Durante la administración de Lascuráin, se integraron Leandro Izaguirre (1893), Joaquín Ramírez y Adrián Unzueta (los dos en 1897), Mateo Herrera y Francisco de Paula y Mendoza (en 1899). Con la incorporación de estos profesores al cuerpo docente, se consolidó el realismo como corriente estilística predominante en el ámbito académico. Estos artistas dieron muestra de un realismo adaptado a las circunstancias nacionales que dejó de lado los temas incómodos para los círculos conservadores y prestaron atención a preocupaciones nacionalistas. Por otro lado, cuando Rivas Mercado asumió la dirección de la Escuela, se contrató como docentes a Julio Ruelas (1902), Germán Gedovius, Mateo Saldaña y Daniel del Valle (en 1903), Gerardo Murillo (1907) y Gonzalo Argüelles Bringas (1908). Dichos pintores daban un nuevo aire a la docencia, pues eran en su mayoría alumnos egresados de las aulas de la Escuela que volvieron de una estancia académica en Europa y traían consigo un lenguaje plástico alternativo a lo que se conocía y practicaba en la institución.²¹

El plan de 1903 tenía como uno de sus objetivos reestructurar la enseñanza del ramo de pintura en la que no existía regularidad en los horarios y clases. Así, se estableció un sistema que reunía las materias por grupos que no tenían un orden rígido o seriado para cursarlas. Estaban a cargo de un profesor en jefe que llevaba un registro de las aptitudes y conocimientos de cada alumno, y dependiendo de sus resultados, el profesor determinaba el rumbo que había de seguir el estudiante en el resto de las materias. Este sistema tenía la desventaja de que el educando desconocía el tiempo que le tomaría concluir su carrera, pues nunca se estaba seguro

²¹ Fausto Ramírez. "Tradición y modernidad...", pp. 229- 231.

de avanzar o retroceder con respecto a las materias cursadas.²² Si bien la intención primera era mantener un rigor disciplinario en la docencia en el ramo de pintura, no pudo lograrse del todo, ya que el nuevo método resultaba más flexible y generaba en los alumnos el desconocimiento respecto a su evolución artística.

Otra novedad fue la implantación de un nuevo método de dibujo. Se aplazó la utilización del sistema adoptado por el plan de 1897 que consistía en que el alumno se iniciara en el dibujo elemental de la figura humana mediante el trazo por sectores, copiada desde estampas y en creciente grado de dificultad para culminar con el trazo del cuerpo entero. Con el plan de 1903 se buscó que el alumno se iniciara con el trazo de figuras geométricas planas, para después pasar al dibujo de sólidos geométricos que enfrentaran al alumno a la forma de los cuerpos vistos en perspectiva. Una vez completadas estas fases, se le instruía en el estudio de objetos usuales como hojas, plantas y elementos de ornato arquitectónico hasta llegar al dibujo del cuerpo entero, prestando especial atención a sus proporciones. Se eliminó el análisis de la figura humana a través de la estampa, y se tomaron por modelo yesos y fotografías.²³

Un aspecto contenido en el plan de 1903 en el apartado sobre “Estudios preparatorios” era la implantación del denominado “Método Pillet”, que también era conocido por los nombres de “Dibujo elemental de imitación” o “Método francés”. La esencia del método radicaba en la aplicación de la geometría descriptiva a problemas fundamentales del dibujo arquitectónico como el trazado de sombras y de perspectiva. Se le consideraba un “sistema científico para la enseñanza del dibujo”, aunque se olvidaba que en realidad aportaba más beneficios en el ámbito de la arquitectura que en el artístico. La implantación en la Escuela de éste método generaría desacuerdos futuros entre el profesor Antonio Fabrés y el director Antonio Rivas Mercado.²⁴

Aunque con la llegada de Antonio Fabrés a la Escuela no se abandonaron los temas de historia patria, se comenzó a ampliar la perspectiva sobre lo que podía pintarse. El espíritu ecléctico que manejaba, dio a sus alumnos nuevas herramientas y opciones temáticas, si bien se

²² Eduardo Báez Macías. *Op. cit.*, p. 275.

²³ Fausto Ramírez. “Tradición y modernidad...”, p. 220.

²⁴ *Ibidem.*, p. 218.

abordaron temas históricos en su clase bajo el rubro de “pinturas de género retrospectivo” donde se comenzó a prestar atención a aspectos de la realidad cotidiana. Fabrés instaba a sus alumnos a captar escenas callejeras, observar a las personas, sus actividades y tomarlos como protagonistas de sus estudios.

Artistas como Germán Gedovius y Saturnino Herrán desarrollaron obras en donde lo cotidiano prevalecía. Entre 1904 y 1910 Germán Gedovius pintó abundantes telas en las que retrataba interiores de conventos de la época virreinal: claustros, sacristías, celdas conventuales; género ya conocido dentro del repertorio de la pintura mexicana ampliamente practicado por Eugenio Landesio y sus discípulos. Sin embargo, en el caso de Gedovius llama la atención por la ausencia de la figura humana dentro de estos espacios. Pinturas como *Interior del Convento del Carmen en San Ángel* (1904) o *Patio del Convento del Carmen en Toluca* denotan el renovado interés por la arquitectura colonial impulsado por los profesores del ramo de arquitectura de la Escuela, como Federico Mariscal y Jesús T. Acevedo que alentaban a sus alumnos a observar y copiar los edificios virreinales. Gedovius fue parte del movimiento encaminado a la toma de conciencia de la importancia de estos sitios propiciadora de una producción colonialista que más tarde algunos escritores denominaron el estado de ánimo “conventual”.²⁵

Este género pictórico en el que el protagonismo de la obra recaía en iglesias y conventos virreinales tendría gran auge hacia la segunda década del siglo con Francisco de la Torre, Mateo Herrera, Saturnino Herrán, Francisco Romano Guillemín y Fernando Best Pontones. El desarrollo de este género hubiera sido impensable tres décadas atrás por el rechazo que prevalecía hacia lo virreinal y el poco interés que existía por repensar la significación de este periodo dentro de la vida nacional. Sin embargo, su revaloración se convirtió en elemento de la unidad hispanoamericana frente a la amenaza permanente del expansionismo estadounidense, razón por la cual era necesidad imperiosa fortalecer esta unidad a través de la promoción del sentimiento y la conciencia nacional, en la que necesariamente esta etapa quedaba integrada como elemento definitorio del mestizaje racial y cultural.

²⁵ Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, pp. 307- 308.

Saturnino Herrán fue el otro artista que a través de su obra se acercó a lo nacional, desde una perspectiva que no se había observado anteriormente. El pintor se interesó por trabajar temas que habían permanecido desatendidos como las figuras de trabajadores, las costumbres populares, el mestizaje racial y los ancianos. En sus obras, es notoria la cercanía del pintor con las actividades cotidianas de los habitantes de la ciudad. Sus protagonistas eran hombres y mujeres ordinarios, pero poseedores de una personalidad bien definida que lejos estaba de representar arquetipos idealizados de características fisonómicas grecolatinas. El acercamiento a los temas que aborda, no marca la distancia entre el pintor y el modelo, pues Herrán logra comprender sus temas y representarlos con conocimiento, resultado de su aguda observación. A diferencia de la pintura prehispánica tan en boga en la década de 1880, Herrán consiguió comprender genuinamente su objeto de estudio, sin ánimo de idealizarlo, captó la esencia de las costumbres y las personas resultado del mestizaje.²⁶

De este modo, podemos advertir cómo se fue operando un cambio en las preferencias temáticas y plásticas de profesores y alumnos en la Escuela Nacional de Bellas Artes. El afán de renovación al que se vio sujeto la institución a través del nuevo Plan de Estudios, el cambio de director, así como la contratación de nuevos profesores, eran sólo parte de un proceso más amplio en el cual el verdadero factor de cambio eran los maestros y alumnos, cuyo papel era identificar cuáles eran sus intereses genuinos individuales, o bien como generación, y la manera en la cual los traducirían a su trabajo. El cambio apenas estaba comenzando a gestarse. La pintura de carácter nacional que se produjo en la Escuela a partir de la renovación, difiere notablemente de las obras que ahí mismo se hicieron casi treinta años atrás. Las fuentes de inspiración habían dejado de ser las consagradas obras de Fray Diego Durán o Francisco Javier Clavijero en las que se buscaba los orígenes gloriosos de la nación a través de episodios muy particulares o el heroísmo que los personajes habían demostrado ante tales circunstancias. Ahora, el incentivo eran las calles y las personas que las abarrotaban, sus costumbres y distracciones que al final constituían sólo otra forma de valorar lo que en ese entonces se llamaba “el alma nacional”. Su búsqueda no fue la única preocupación de los artistas. La difusión del simbolismo que tuvo como exponente en México a Julio Ruelas que también

²⁶ Saturnino Herrán. *Jornadas de homenaje*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989. *Passim*.

impartió cátedra en la Escuela, condujo a una renovada forma de tomar los motivos clásicos y las alegorías. El repertorio mitológico se retomó nuevamente y cada artista desarrolló sus facultades imaginativas al representar alguno de estos temas y personajes con gran individualidad y soltura.

Mientras tanto, la labor docente de Antonio Fabrés en la Escuela había llegado a su fin. Los desacuerdos que mantuvo con el director Antonio Rivas Mercado sobre sus métodos de enseñanza, así como la petición que éste elevó al presidente de la República sobre la necesidad de independizarse del director para tener mayor libertad de transmitir sus conocimientos a sus alumnos, fueron sólo algunos de los incidentes que marcaron la relación de Fabrés y Rivas Mercado. Finalmente, Fabrés dejó de asistir a sus clases en mayo de 1907 para regresar a Roma donde permaneció hasta su muerte.²⁷

1.3. El dibujo: La estructura del artista

Desde la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos que más adelante se convirtió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la enseñanza del dibujo se convirtió en una de las preocupaciones fundamentales de la institución, puesto que éste formaba parte primordial en la formación de arquitectos, escultores, grabadores y pintores. Su aprendizaje proporcionaba no sólo el conocimiento necesario para el adecuado desempeño de estas disciplinas, sino que era una vía más del instinto creativo que vive en todo artista. Hemos repasado brevemente algunos aspectos de la enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero no está demás acotar algunos más sobre la instrucción del dibujo, puesto que éste fue la base formativa del trabajo de Ernesto García Cabral.

Muchos años antes de que nuestro artista iniciara su formación académica en la Escuela, el pintor italiano Eugenio Landesio se preocupó por elaborar algunos tratados sobre el dibujo

²⁷ Salvador Moreno. *El pintor Antonio Fabrés*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981, p. 85.

para sus alumnos en la antigua Academia, a saber: *Cimientos del artista, dibujante y pintor* y *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia de San Carlos*. En ellos se proponía que el entrenamiento de los educandos iniciara con la geometría, la perspectiva lineal y aérea sometida a la luz natural y artificial, para continuar con la reproducción del dibujo al natural.²⁸ A pesar de los cambios producidos a raíz de los planes de estudio y las nuevas doctrinas de dibujo implantadas en 1903 como el llamado “Método Pillet”, cuando García Cabral ingresó aún pervivía el método difundido por Landesio pues, como veremos más adelante, el artista tomó asignaturas como Figuras geométricas y perspectiva.

Era usual dentro de la formación del artista, iniciar haciendo reproducciones en grado de dificultad creciente. Por ello se iniciaba con la copia de la estampa, posteriormente se entrenaba con la del yeso, para concluir con la del modelo natural. Para la época que nos interesa abordar (1907 a 1912) podemos mencionar que los alumnos aún ocupaban un lapso importante del tiempo de su formación con la copia de yesos de tema diverso, como lo demuestran las llamadas academias. Algunas de las obras a reproducir abordaban temas de la antigüedad clásica, como los yesos de *Diana*, la *Venus de Médicis*, *Hércules* y *Antinoo*. Sin embargo, también era evidente que las nuevas temáticas estaban permeando la enseñanza, pues encontramos ejercicios como *El fauno danzante* y *Fragmento de cabeza de fauno*, característicos del repertorio simbolista, así como diversos estudios de bustos y perfiles de mujeres y niños.²⁹

Es evidente que a pesar de las modificaciones en la enseñanza del dibujo a lo largo de los años, aún estaban en convivencia los temas tradicionales y clásicos, con los temas “actuales” que ocupaban la atención de los artistas mexicanos y extranjeros. Si Ernesto García Cabral hubiese carecido de la instrucción recibida en la Escuela Nacional de Bellas Artes, seguramente su posterior trabajo no hubiera sido el mismo, pues fue gracias a ella que consiguió las bases para poder ejecutar dibujos clásicos y complejos, hasta los más novedosos y sencillos.

²⁸ Eduardo Báez Macías. “Enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos 1783-1910”, en Aurelio de los Reyes (Coord.). *La enseñanza del dibujo en México*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014, p. 12.

²⁹ La diversidad de temáticas es abordada por Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes. *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1989. *Passim*.

1.4. La exposición de artistas mexicanos en las fiestas del Centenario de la Independencia

Un aspecto que daba vitalidad a la Escuela era la organización de exposiciones en las que se mostraba el avance y desarrollo de los alumnos; sin embargo, estas no se realizaban desde 1891. Algunos de ellos organizaron una a beneficio de los damnificados por los temblores de Guerrero en 1902. De igual forma, en 1904 el maestro Antonio Fabrés había organizado una exposición para mostrar los resultados de sus discípulos al emplear su método. En ella participaron Diego Rivera, Antonio Gómez, Francisco de la Torre, Alberto y Antonio Garduño y Saturnino Herrán.³⁰ No obstante, la exposición que tendría mayor trascendencia para los artistas mexicanos por el número de artistas y obras que se presentaron, así como las reacciones que provocó, fue la de la Sociedad de Pintores y Escultores de México en 1910. El incentivo para llevar a cabo la muestra, fue la indiferencia del régimen de Díaz para integrar a la Escuela a las celebraciones conmemorativas del centenario de la Independencia. El gobierno organizó una exhibición de arte español con un notable dispendio de recursos, que incluía la donación de un terreno en la avenida Juárez para edificar el llamado Pabellón español, además de 35 mil pesos que se otorgaron al Presidente del Comité Español del Centenario José Sánchez Ramos. Por su parte, el gobierno español aportaría además de las obras en exhibición una cantidad económica para hacer de la muestra un “evento memorable”.³¹

Gerardo Murillo, quien presidía la Sociedad de Pintores y Escultores que reunía a artistas independientes y de la Escuela, a encomienda de Justo Sierra solicitó al director Antonio Rivas Mercado facilidades para utilizar algunos espacios de la Escuela y exhibir las obras de los artistas. Murillo tenía un gran poder de convocatoria entre los estudiantes, pues alentaba a un cambio de rumbo en la dirección artística y académica, además de que mantenía una buena relación con Justo Sierra. El apoyo financiero que se logró por parte del gobierno de Díaz fue sensiblemente inferior que el proporcionado a la exposición española: la cantidad aprobada fue de \$ 3, 000, una cifra diez veces menor que la otorgada a la muestra de arte español. No

³⁰ Eduardo Báez Macías. *Op. cit.*, p. 208.

³¹ Pilar García de Germenos. “Exposición de artistas mexicanos de 1910”, en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*. México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 69.

obstante, no fue impedimento para que el 19 de septiembre de 1910 Justo Sierra declarara inaugurada la muestra de Artistas Mexicanos.

La afluencia a la exposición fue numerosa y suscitó críticas positivas. Fue tan bien recibida que Justo Sierra se mostró dispuesto a ceder a los artistas mexicanos los muros del anfiteatro de la Preparatoria para su decoración, pero su voluntad se vio interrumpida con el estallido de la Revolución meses más tarde. La relevancia de la muestra radicó en la capacidad que mostraron los artistas de organizarse y llevar a buen término la exhibición, aun con lo limitado de los recursos y la premura con la que se organizó. De igual forma, las obras expuestas resultan sintomáticas al revelar el cambio que se experimentó en la vida artística nacional, pues imperó la variedad de géneros, soluciones plásticas y temas como consecuencia de la experimentación con los diversos métodos de dibujo dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes y los nuevos enfoques que los artistas aplicaron a las tradiciones y géneros clásicos. El género consagrado dentro de la Escuela desde su fundación, el de la pintura histórica, había ido perdiendo protagonismo y cediendo paso a la representación de figuras alegóricas que materializaran las sensaciones de lo más representativo del “alma nacional”. Ejemplo de ello, son *Anáhuac* de Jorge Enciso y *La leyenda del Iztaccíhuatl* o *Tríptico de los volcanes* de Saturnino Herrán, exhibidos en la muestra.

La pintura costumbrista gozó también de un gran auge a pesar de la desatención que a este género le prodigaron las autoridades de la Escuela, al no adquirir obras de este tipo para los acervos de la institución. Esta corriente fue revalorada y reinterpretada por los artistas que ampliaron las posibilidades temáticas abordando la figura del trabajador. Si bien este tópico deviene en subgénero del retrato, cabe integrarlo por la intención simbólica que estos personajes revestían para los pintores bajo dos vertientes iconográficas: acentuando lo aciago de su labor y poniendo de relieve la explotación que sufrían, o bien como la imagen idealizada del trabajador fuerte y vigoroso cuyo medio de progreso es el trabajo. Otra temática abordada subrepticamente, es el descontento que comenzaba a aflorar por la cada vez más inocultable condición de precariedad de la clase trabajadora y los desposeídos. Es el caso de la obra *Eterna víctima* que Francisco Romano Guillemín expuso en dicha ocasión donde narra la represión

violenta de la policía hacia una manifestación, clara reminiscencia de lo ocurrido en Cananea y Río Blanco.³²

Otros artistas que participaron en la exhibición fueron Leandro Izaguirre, Clemente Islas Allende, Arnulfo Domínguez Bello, Sóstenes Ortega, Germán Gedovius, Gonzalo Argüelles Bringas, Armando García Núñez, José Clemente Orozco, Alberto Garduño y Joaquín Clausell. Su participación se tradujo en variedad plástica y temática. La exposición de 1910 fue relevante por las diversas vertientes iconográficas que los artistas tenían a su alcance, aún dentro del ámbito académico. La conversión de ciertos géneros fue el resultado de un proceso creativo y de reflexión, que abrió el camino para la transformación de la plástica mexicana en las siguientes décadas.

1.5. El arte tras el estallido de la Revolución

La Escuela Nacional de Bellas Artes atravesó por momentos complicados al mediar el año de 1911. La inquietud creciente por parte de los alumnos que demandaban una atención igualitaria para los ramos de escultura, pintura y grabado al director Antonio Rivas Mercado, del que se decía, privilegiaba el ramo de arquitectura, y hacía nombramientos de profesores sin necesidad de que éstos presentaran concursos de oposición.

Esta complicada situación degeneró en la huelga estudiantil que estalló el 24 de julio de ese año, siendo una de las primeras acciones por parte de los estudiantes, conformar dos ternas presentadas para sustituir al director, entre los que se encontraba el pintor Alfredo Ramos Martínez.³³ Este sólo fue el prelude del desencadenamiento de una serie de sucesos complicados entre los estudiantes y la directiva escolar. Sin embargo, es de interés resaltar la llegada del pintor Alfredo Ramos Martínez a la dirección de la Escuela que tuvo lugar tras la

³² Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo*. pp. 260- 266.

³³ Olga Sáenz. "La enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1910-1920)", en Aurelio de los Reyes (Coord.), *La enseñanza del arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 194.

renuncia de Jesús Galindo y Villa el 23 de agosto de 1913. Ramos Martínez fue electo por maestros y alumnos, y respondió con sensibilidad a las peticiones que se habían elevado en la institución. Fue así que puso en marcha la primera Escuela de Pintura al Aire Libre con sede en Santa Anita Iztapalapa, como extensión de la Escuela Nacional de Bellas Artes. La nueva Escuela posibilitó poner en práctica un nuevo espacio de creación que marcaba su distancia con las severas observancias academicistas, y posibilitó al artista una nueva visión que propiciaba una relación distinta con su entorno mediante nuevas pedagogías y propuestas artísticas. En el *Barbizón* nacional como lo llamó con ironía José Clemente Orozco, predominaron obras de paisajes bajo una clara influencia impresionista y postimpresionista.³⁴

Otro interés de algunos artistas fue volcar su atención hacia el arte virreinal, que comenzó a revalorarse en la primera década del siglo y que alcanzó su apogeo durante las gestiones de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón. Así, comenzaron a difundirse fotografías, dibujos o estampas que resaltaban la belleza de las iglesias y monumentos, y se organizaron exposiciones que contenían algunos lienzos claramente inspirados en ese tema.³⁵ Sin embargo, también el tema indígena fue otra de las vertientes artísticas que cobró importancia. Los pintores Adrián Unzueta, Francisco de la Torre y Saturnino Herrán, elaboraron obras que tenían como protagonista a indígenas, y lo mismo ocurrió con el escultor José Tovar que recurrió a este tema una y otra vez.³⁶

Sin embargo, en el año de 1915 la actividad artística decayó del ritmo que había mantenido. El país atravesaba por momentos sumamente complicados, pues la vida económica estaba colapsada debido a la proliferación de moneda de las diversas facciones revolucionarias, los negocios se hallaban cerrados y los artículos de primera necesidad escaseaban. La vida académica continuaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a pesar de que durante estos meses no se organizó ninguna exposición que tanto alentaban a los artistas para la realización de sus obras.³⁷ A pesar de ello, de forma individual y diversa en cada artista, se empezó a crear

³⁴ *Ibidem.*, p. 206.

³⁵ Fausto Ramírez. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 24-25.

³⁶ *Ibidem.*, p. 27.

³⁷ *Ibidem.*, p. 38.

conciencia del impacto de la Revolución en la vida del país, y comenzaron a gestarse los afanes nacionalistas que quedaron bien delineados en la siguiente década. En este sentido, el Arquitecto Federico Mariscal hablaba ya de un “movimiento nacionalista” que se notaba en el ambiente “artístico y literario”.³⁸

Ya en el año de 1917, parecía que las cosas comenzaban a tomar un rumbo más estable en lo referente a la vida artística, pues a lo largo de este año se organizaron exposiciones de pintura y escultura, y algunos concursos. Es el caso de la exposición de pintura y escultura que tuvo lugar en el Salón Bach en la Avenida Madero, en donde expusieron algunas obras Jorge Enciso, Germán Gedovius, José Clemente Orozco y Arnulfo Domínguez Bello. También durante este año tuvieron lugar exposiciones individuales de Alberto Fuster, Best Pontones, Gilberto Chávez y el caricaturista César Berra y Benítez.³⁹ Dichas exhibiciones les brindaron a estos artistas la oportunidad no sólo de dar a conocer sus trabajos, sino de ganar algún comentario de la crítica que estaba al pendiente de su desarrollo artístico. La vida artística bajo de ritmo en cuanto a exposiciones en el año de 1918, pues se conocen pocas noticias de eventos artísticos de mayor relevancia; sin embargo, varios artistas de los aquí mencionados estaban trabajando en sus repertorios de forma individual.

³⁸ *Ibidem.*, p. 49.

³⁹ *Ibidem.*, pp. 63-67.

Capítulo II

García Cabral: Sus primeros trazos y su trabajo en *Revista de Revistas*

II.1. Las primeras líneas de Ernesto García Cabral

El panorama que hemos pergeñado es útil para comprender la situación de la Escuela Nacional de Bellas Artes cuando Ernesto García Cabral ingresó, en enero de 1907. Ernesto, hijo de Vicente García Domínguez y Aurelia Cabral fue el quinto hijo de un total de ocho hermanos. Nació el 18 de noviembre de 1890 en el cantón de Huatusco de Chicuellar, población ubicada en el corazón del estado de Veracruz. Sus padres fueron campesinos dueños de los pequeños ranchos de Cruztitla y Dos Puentes, en los que se dedicaron al cultivo del café, principal actividad económica de la región cuyo auge tuvo lugar a partir de la década de 1860, año en el que la demanda del mercado internacional de dicho producto llevó a la comarca a ocupar el primer lugar de la actividad agrícola, situándolo por encima del cultivo de caña, tabaco y maíz.⁴⁰

En una familia acostumbrada al demandante trabajo del campo, la actitud contemplativa hacia su entorno que el pequeño Ernesto mostró, se tradujo muy pronto en una asombrosa facilidad para el dibujo que sorprendió a su familia. De este temprano interés hacia el dibujo, queda constancia en un cuaderno al que él mismo puso el título de *Caricaturas de Ernesto García* fechado entre 1898 y 1899, donde son sus padres y hermanos fueron los protagonistas de sus dibujos. Predominan en el cuaderno retratos de sencilla e infantil factura, en los que pretendió capturar la esencia y características particulares del modelo, en los que se advierte el respeto que Ernesto sentía hacia su familia. Por otra parte, también realizó historias divididas en planos secuenciales a la manera de las historietas; elaboró estudios fisonómicos y de posturas anatómicas, y dibujó situaciones pícaras y llenas de humor a pesar de su corta edad, como en el

⁴⁰ Martha Susana Córdova Santamaría. *Café y sociedad en Huatusco: la cultura cafetalera en una región veracruzana 1900-1930*. México, 2002. (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia), p. 150.

caso del que lleva por título “Una joven muy simpática” (**Imagen II.1**) muestra obvia de su ironía, pues al observar el dibujo se advierte que se trata de una joven de marcados rasgos, ojos saltones, nariz aguileña y barba partida. En estos primeros ensayos, Ernesto explora y explota su capacidad de observación y creatividad. Lo más relevante de ellos, es su temprano interés por el dibujo, pues si bien es notorio el trazo inseguro e infantil, se advierte un evidente talento natural.

Sin embargo, en su *Cuaderno* también encontramos dibujos de otra índole: se trata de “copias” que elaboraba de los dibujos y caricaturas que veía en publicaciones como *El Ahuizote*, del que recreó algunos dibujos de José María Villasana y dejó constancia de ello al anotar “Copia de *El Ahuizote*”.⁴¹ Del mismo modo ocurre con *El hijo del Ahuizote* a cargo de Daniel Cabrera, de donde Ernesto hizo copia de los retratos de personajes históricos como Maximiliano de Habsburgo o José María Morelos y Pavón, tan dilectos a la publicación. Este contacto temprano de Ernesto con la gráfica periodística mexicana finisecular lo marcó de forma permanente, pues en el posterior desarrollo de su carrera mostró predilección por la caricatura y el dibujo por encima de la pintura.

Cuando contaba con doce años, sus dotes para el dibujo habían quedado más que manifiestas, por lo que se desempeñó como profesor de esta materia en la escuela cantonal José Miguel Sánchez Oropeza⁴² hasta que concluyó su educación secundaria en 1907. Seguramente, fue este hecho por el que Joaquín A. Castro se enteró de su talento y tomó la decisión de comunicarse con el gobernador del Estado Teodoro Dehesa, a fin de conseguir algún apoyo para el joven dibujante. Castro envió una carta a Dehesa el 13 de diciembre de 1906 cuando Ernesto contaba con dieciséis años.⁴³

La respuesta no tardó en llegar. Teodoro Dehesa se comprometía a otorgarle una beca de veinticinco pesos al mes para que Ernesto fuera a estudiar a la Ciudad de México al año

⁴¹ Ana Laura Cué Vega y Blanca Guadalupe Garduño Pulido. *Ernesto García Cabral. Sus años de formación y su contribución a la caricatura política en el semanario político Multicolor*. México, 1991. (Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana), p. 44.

⁴² Córdova Santamaría. *Op. cit.*, p. 214.

⁴³ José Antonio Rodríguez. “Los caminos de Cabral”, en *Revista de Revistas*. México D.F., Núm. 4166, 1 de diciembre de 1989, p. 9.

siguiente (1907) en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Dehesa era amigo cercano de Porfirio Díaz, y gobernó al estado de Veracruz de 1892 a 1911. Una de sus preocupaciones fundamentales fue la educación: sostuvo el Colegio Preparatorio y la Escuela Normal de Jalapa y otorgó múltiples becas para que los estudiantes continuaran su educación dentro del país o bien en Europa, por lo que no resulta extraño que acogiera la petición de Joaquín A. Castro para becar a García Cabral⁴⁴, quien llegó a la Ciudad de México “metido en un huacal y atorado con quesos de tuna” tal y como lo expresó Roberto Montenegro en alguna ocasión.⁴⁵

II.1.2. Ernesto García Cabral en la Escuela Nacional de Bellas Artes

El paso de García Cabral por la Escuela Nacional de Bellas Artes está poco documentado. En sus archivos se tiene noticia de él en el año de 1909, en donde se menciona que cursó las materias de Figuras Geométricas, Objetos Usuales, Ornato Elemental, Perspectiva 1° y 2° e Historia del Arte, cuya calificación había sido “muy buena” en todas las materias.⁴⁶ La clase de Perspectiva era impartida por el profesor Tomás Cordero. Objetos Usuales por Fernando Parceró, e Historia del Arte 1 y 2 por Carlos Lazo.⁴⁷

Aún siendo estudiante, García Cabral tuvo su primera colaboración en una publicación periódica. Elaboró dibujos para el semanario de sátira política *La Tarántula* en 1909, ya que había entrado como sustituto del dibujante Santiago R. de la Vega, después de que este último se disgustara con el director de la revista, Fortunato Herreras, por lo que decidió abandonar el trabajo. Ante el imprevisto, Pablo Prida Santacilia el otro director de la revista, y Fortunato se dieron a la tarea de buscar entre los estudiantes de Bellas Artes a un caricaturista. En la Escuela les informaron que un muchacho llamado García Cabral se ocupaba de elaborar las caricaturas

⁴⁴ François –Xavier Guerra. *México: Del Antiguo Régimen a la Revolución I*. Trad. de Sergio Fernández Bravo. 2 ed. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 103.

⁴⁵ Manuel Horta. “Ernesto García Cabral” en *Las décadas del Chango García Cabral*. México, Domés, 1979, p. 18.

⁴⁶ Archivo de la Academia de San Carlos. *Becas*. Exp. 11451. En adelante citaré AASC.

⁴⁷ AASC. “Horario para los cursos”. *Enseñanza*. Exp. 11277.

de maestros y compañeros, y que seguramente lo encontrarían en la cantina de la esquina: “haciendo la caricatura del cantinero hallamos en efecto al joven Ernesto García Cabral. De inmediato lo llevamos al despacho, lo pusimos frente al restirador, se le explicó el procedimiento, para él hasta entonces desconocido, y así comenzó sus labores”.⁴⁸ El dibujante entregaba ciento veinte caricaturas al mes, por un sueldo de cuarenta pesos. Con este empleo, su incursión en el periodismo gráfico fue constante, pues a principios de 1910 el semanario de chistes y sátira del teatro *Frivolidades. Semanario ilustrado* dirigido por Manuel de la Torre, publicó de forma regular sus caricaturas.

Paralelamente a su incursión en la prensa gráfica, García Cabral continuaba con su formación académica. Cursó la clase de Anatomía Artística bajo la dirección del doctor Daniel Vergara Lope, que sustituyó a Gil Servín en la cátedra tras el fallecimiento de éste. La asignatura que impartía Vergara Lope causó gran controversia entre los alumnos de Bellas Artes, provocando un conflicto de dimensiones inesperadas. El 18 de abril de 1911, cuarenta y cinco alumnos de la Escuela enviaron al director Antonio Rivas Mercado una solicitud en la que pedían que el curso de Anatomía Artística extendiera su duración de uno a dos años, como ocurría anteriormente. En el documento argumentaban que

En la época en que era profesor de la asignatura el doctor Gil Servín, éste daba las clases en modelo vivo, en el anfiteatro de la Escuela de Medicina, y que allí mismo hacían los dibujos; pero que desde la época en que tomó a su cargo la clase el doctor Daniel Vergara Lope, éste se contenta con hacerles calcar unas láminas especiales y darles apuntes o mejor dicho traducciones de una obra escrita en francés y de la cual manda sacar copias en máquina, vendiendo cada hoja a razón de trece centavos.⁴⁹

García Cabral no figura entre los alumnos que firmaron la petición. Quizá por la carga de trabajo pendiente de entrega para las publicaciones en que laboraba, su conocida vida bohemia que lo llevaba a frecuentar las múltiples cantinas de la Ciudad, o bien, y quizá ésta sea la razón más poderosa, por su buen aprovechamiento en la clase de Vergara Lope, según lo expresó el mismo profesor al dar réplica a las acusaciones en su contra y afirmar que en su clase elaboraba ejercicios en el pizarrón de un modelo vivo en reposo, y los alumnos debían reproducirlos de

⁴⁸ Pablo Prida Santacilia. “El dibujante García Cabral”, en *Las décadas*, pp. 25-26.

⁴⁹ Xavier Moyssén. *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 492.

memoria, afirmando que su método era “buena prueba de la eficacia y resultados de estos ejercicios son por ejemplo, los dibujos y composición ejecutados por la señorita Hernández Olmedo y por el señor García Cabral, que se conservan en la clase como modelos originales”.⁵⁰ Así, resulta evidente que el desempeño académico de García Cabral era satisfactorio, y estos ejercicios no le eran problemáticos pues su habilidad de copiar escenas y memorizar fisonomías y paisajes ya habían quedado demostradas desde su niñez.

Mientras tanto, el asunto entre Vergara Lope y sus alumnos fue tornándose más difícil. El profesor nunca asumió las acusaciones en su contra, y equiparó la situación con la fábula del “águila y el escarabajo” llamando a los alumnos “perversos”, y afirmó que muchos de ellos no conocían el idioma francés y mucho menos el lenguaje nacional. Defendió sus procedimientos pedagógicos, y señaló que los alumnos habían faltado a su palabra al no cubrir la cuota que pidió por las copias de los materiales que puso a la venta para la clase.⁵¹ Lejos de que el conflicto diera visos de solucionarse, se complicaba aún más. La actitud del profesor, y la de las autoridades de la Escuela no propiciaron un diálogo eficaz con los alumnos. Además, a este problema se fueron añadiendo otras inconformidades de los estudiantes con respecto a la institución, pues ya de tiempo atrás la actitud de favoritismo del director Rivas Mercado hacia la escuela de Arquitectura era evidente, así como las facilidades que éste otorgaba a ciertos profesores que los alumnos consideraban incompetentes para obtener clases y cargos dentro de la Escuela. Estas razones y algunas otras derivaron en una de las peticiones más importantes de los alumnos: la intención de que la Escuela quedara dividida en una escuela de arquitectura, de pintura y otra de escultura, pues los estudiantes de los otros ramos se sentían inconformes con el estado que prevalecía para ellos en Bellas Artes. Ésta última petición, si contó con el apoyo abierto de García Cabral.⁵²

Al finalizar el mes de julio los alumnos pidieron al ministro de Instrucción Pública la destitución de Rivas Mercado como director de la Escuela, y comenzó a formarse un “movimiento huelguista” de parte de los alumnos de pintura y escultura. No obstante, fue

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 499.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 495.

⁵² *Ibidem.*, pp. 507-508.

hasta el 28 de julio de 1911 que estalló la huelga, cuyo comité estaba conformado por Raziél Cabildo, Francisco Romano Guillemín, Jesús Ibarra, Francisco de la Torre, José Clemente Orozco, José del Pozo, Manuel T. Casas, y Miguel Ángel Fernández J., entre otros. Los acontecimientos siguieron un curso tenso, al grado de que algunos alumnos acusaron a Rivas Mercado de hostilizar a algunos compañeros con el retiro de pensiones; mientras mantenían el reclamo por su inconformidad respecto a que las cátedras en la Escuela se seguían otorgando por “nombramiento” y no a través de concursos de oposición. Para dar solución a este conflicto, propusieron su propia terna para la dirección de la Escuela, conformada por los arquitectos Nicolás Mariscal, Jesús T. Acevedo y Manuel Ituarte. Tres días más tarde conformaron otra terna formada por los pintores Joaquín Clausell, Juan de Dios Fernández y Alfredo Ramos Martínez.⁵³

La situación de la Escuela se tornó más difícil cuando las autoridades pidieron la intervención de la policía para que los alumnos desocuparan el plantel, a pesar de que habían asumido una actitud ordenada y decente, según informaban las notas de la prensa. El plantel cerró sus puertas a inicios del mes de agosto, y los alumnos se mudaron al jardín de la Ciudadela para continuar con sus labores artísticas⁵⁴. A pesar de ello, las hostilidades continuaron acentuándose, hasta llegar al grado de que un grupo de estudiantes arrojaron a Rivas Mercado huevos crudos a su llegada a la Escuela, lo que culminó con la consignación de algunos de los agresores a la cárcel de Belén.⁵⁵ A finales de octubre de 1911, la Secretaría de Instrucción Pública expidió un acuerdo en el que nombró a Alfredo Ramos Martínez como subdirector del plantel, y encargado del departamento de pintura, escultura y grabado. Rivas Mercado se desconcertó ante tal decisión pues el cargo de subdirector no existía. Finalmente, presentó su renuncia en 1912.

A pesar de la renuncia de Rivas Mercado, las autoridades continuaron mostrando indiferencia a las peticiones de los estudiantes, pues el profesor Daniel Vergara Lope, quien fue el elemento detonante de las demandas de los alumnos en el conflicto que devino en la huelga,

⁵³ *Ibidem.*, pp. 509-512.

⁵⁴ Olga Sáenz. *Op. cit.* p. 196.

⁵⁵ Xavier Moyssén. *Op. cit.*, p. 529.

no fue removido de su cargo. Por el contrario, el texto que vendía a los alumnos quedó aprobado para su uso en la clase de Anatomía. Así, los privilegios para Vergara Lope dentro de la institución quedaron más que ratificados, y las quejas de los alumnos hechas a un lado.⁵⁶

Mientras se desarrollaba el conflicto en la Escuela Nacional de Bellas Artes, García Cabral siguió abriéndose paso con su trabajo en el ámbito de la gráfica periodística. En ese año tuvo participaciones esporádicas en la revista *La Risa*, dirigida por José F. Elizondo, publicación que tuvo como modelo a seguir la revista ilustrada francesa *Le Rire*, de la que la versión mexicana tomó el nombre.⁵⁷ También colaboró ocasionalmente en *El Ahuizote. Semanario político de caricaturas*. Sin embargo, el trabajo que tuvo mayor trascendencia en la trayectoria de García Cabral y lo pondría en la mira ocurrió con su ingreso a *Multicolor*⁵⁸.

El 18 de mayo de 1911 García Cabral fue invitado por Mario Vitoria a integrarse al equipo fundador de *Multicolor*. Según su propio relato, se encontraba con Vitoria cuando a éste se le ocurrió el nombre con el que debía ser bautizada la publicación: “discurríamos por la avenida Juárez a paso lento, tomados del brazo y con una idea: la de bautizar con un título el semanario político que íbamos a editar. Repentinamente dijiste *Multicolor*. En aquel entonces yo tenía 19 años y pretendí contrariarte desaprobando el título. Tú abriste los ojos y sujetándome por los hombros me sacudiste cariñosamente diciendo: ‘¡No hay título mejor!’ ”.⁵⁹

Multicolor fue solo una más de las publicaciones que criticaron el desempeño de Francisco I. Madero al frente del gobierno. Los diarios católicos *El País* de Trinidad Sánchez Santos y *El Tiempo* de Victoriano Agüeros manifestaron su desacuerdo, aunque las críticas más duras vinieron de *Regeneración*, *Tilín-Tilín*, y *Las Actualidades*. Madero advirtió la importancia de que existiera un sector en el que encontrara apoyo a su gestión a través de la prensa, y para ello adquirió publicaciones asociadas a otras facciones como *El Diario* (ex revista) y pactó una

⁵⁶ *Ibidem.*, pp. 41-42.

⁵⁷ Rafael Barajas. “Cabral en *Revista de Revistas*. El dibujante más *Chango* de México”, en *Homenaje a Ernesto García Cabral. Maestro de la línea*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Mural Diego Rivera, Editorial RM, 2008, p. 34.

⁵⁸ *Multicolor* fue un semanario político fundado por Mario Vitoria el 18 de mayo de 1911, en el que se publicaron numerosas caricaturas de humorismo político. Véase Miguel Ángel Echegaray. “El chango García Cabral. Humorista sin oficio diplomático”, en Gustavo Curiel (Editor). *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 141.

⁵⁹ Ernesto García Cabral. “Mario Vitoria: ¡Descansa en paz!”, en *Las décadas*, p. 73.

tregua que se consolidó a finales de 1912 con *El Imparcial*.⁶⁰ Sin embargo, los ataques de las publicaciones antimaderistas continuaron y fue difícil hacerles frente.

Atenedoro Pérez y Soto, Santiago R. de la Vega y Ernesto García Cabral caricaturistas de *Multicolor* atrajeron pronto la atención sobre su trabajo, pues la revista dedicaba un amplio espacio a ridiculizar al Presidente con sus caricaturas. A través de sus páginas se representó al mandatario de la forma más ridícula: como enano, orate, señora de vecindad, o como un bebé. Numerosos fueron los chistes sobre sus capacidades políticas, su complexión física y sus creencias. *Multicolor* resumió a través de la contundencia de la gráfica lo que el resto de los periódicos y revistas que atacaban a Madero manifestaron con sus textos. Así, insertó en el imaginario colectivo la imagen de un Madero débil, ridículo e incompetente.

No obstante, la paciencia del Presidente llegó a su fin cuando se suscitó una controversia entre el público lector de *Multicolor*. La cuestión había iniciado por la recurrente presencia de un perrito que acompañaba a Madero en las caricaturas firmadas por García Cabral. Los lectores comenzaron a escribir a la redacción de la revista para preguntar qué significado tenía el perrito. Aprovechando la coyuntura, el director Mario Vitoria lanzó una convocatoria para que el público mandara su opinión acerca de lo que creían representaba. La respuesta de los lectores sorprendió a quienes laboraban en la revista, pues la mayoría de las opiniones se inclinaban a pensar que el perro era una representación de la Primera Dama Sara Pérez de Madero.

El tema causó tanta controversia que el abogado Querido Moheno escribió un artículo publicado en el diario *Nueva Era* en el que expresó que quienes trabajaban en *Multicolor* eran unos irreverentes que faltaban al respeto a la Primera Dama. Moheno se manifestó partidario de que a Mario Vitoria se le aplicara el artículo 33, es decir, que abandonara el país, pues era de origen español. Por su parte, Vitoria preguntó a García Cabral cuál era el propósito del famoso perro en sus caricaturas. El motivo de la representación era el siguiente: “Cuando hacíamos *Multicolor*, como era yo tan mal dibujante, siempre tenía el problema de la composición de mis

⁶⁰ Javier Garciadiego. “La prensa durante la Revolución Mexicana”, en Aurora Cano Andaluz (Coord.) *Las publicaciones periódicas y la historia de México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1995, pp. 73-74.

cartones y, para resolverlo, un día decidí dibujar un perrito. Así fui resolviendo el caso cada vez que se me presentaba la dificultad de llenar el espacio que me sobraba”. Para intentar resolver la expectativa que había generado el tema, *Multicolor* tuvo que publicar una página repleta de varias caricaturas de Madero en las que el perro no aparecía, y afirmaron que el perro representaba a la revista “por su buen olfato, y porque le ladra a todo bicho viviente”. Para esa ocasión, García Cabral hizo una caricatura en la que aparece el famoso perro de tamaño superior al de Madero, mientras el Presidente le dice: “Te han hecho más grande que a mí”.⁶¹

Fue la publicación de esta caricatura y la situación que le precedió la que agotó la paciencia de Madero. Él estaba a favor de la libertad de imprenta siempre que no se abusara de ella y se cayera en el vituperio y ridiculización. Estaba abierto a recibir críticas, siempre que se hicieran con seriedad. Pero es claro que en *Multicolor* estos límites ya se habían traspasado. Esta fue la razón por la que el gobierno maderista le hizo saber a García Cabral que le había concedido una beca de doscientos pesos mensuales para continuar su formación artística en París.

II.1.3. Estancia de García Cabral en París y Buenos Aires 1912-1917

Ernesto García Cabral llegó a París a finales de 1912. Como ocurrió por su paso en la Escuela Nacional de Bellas Artes en México, carecemos de documentos que nos indiquen si a su llegada se matriculó en alguna academia de esa ciudad. Sin embargo, el dibujante frecuentó la Academia Colarossi, escuela que fundó el escultor italiano Filippo Colarossi con el propósito de ofrecer una alternativa a las enseñanzas de la *École des Beaux Arts*, y constituyó una opción

⁶¹ Miguel Ángel Mendoza. “Cabral”, en *Las décadas*, p. 71.

muy popular entre los estudiantes de origen extranjero. El buen desempeño artístico de García Cabral lo llevó a ganar uno de los concursos de dibujo de esta escuela.⁶²

En París, como le ocurrió también en la Ciudad de México, su situación económica fue precaria. Su vida bohemia lo llevó a frecuentar el famoso café de *La Rotonde*, en compañía de la modelo francesa Madelaine de la que se enamoró. Cuando el dibujante no podía cubrir los gastos de sus consumos, le pagaba al propietario con sus dibujos. La situación de García Cabral en París se tornó aún más complicada a raíz del desarrollo de los acontecimientos políticos en México. Con el golpe de Estado de Victoriano Huerta, la beca le fue suspendida, situación que se prolongó y agudizó la crisis económica de García Cabral. En junio de 1915, el dibujante dirigió una carta al Agente Confidencial de la Secretaría de Relaciones Exteriores, cargo que desempeñaba Isidro Fabela bajo las órdenes del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista Venustiano Carranza. En la misiva, García Cabral expuso la imposibilidad de comunicarse con la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes para solicitar el pago de su pensión, que había dejado de percibir desde junio de 1914 hasta el momento de escribir la carta. De igual forma expresó que en noviembre de ese mismo año, recibió un oficio firmado por el ex cónsul general en París Luis Quintanilla, en el que le informaba que debía abandonar esa ciudad y volver a México. García Cabral no pudo acatar esta orden, pues no recibió viáticos para realizar el viaje. En el documento, el artista afirma que sus ideas “fueron propicias al movimiento revolucionario que se viene operando en nuestra patria, movimiento en el que todos los buenos mexicanos ciframos tantas esperanzas”⁶³ por lo que él mismo descarta que se le hubiera retirado la beca por su posición política.

En efecto, causaba inquietud el conocer si García Cabral estaba a favor o en contra de la Revolución, pues el incidente de *Multicolor* no generó la mejor imagen del dibujante. La desconfianza del abogado Querido Moheno continuó años después del revuelo causado por los dibujos de la publicación, pues dirigió un telegrama a la Legación Mexicana en París para averiguar si García Cabral era “adicto al Gobierno” o bien si trabajaba en su contra con

⁶² *La vida en un volado. Ernesto el Chango García Cabral*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lunweg Editores, Taller Ernesto García Cabral, 2005, p. 36.

⁶³ Archivo Histórico Genaro Estrada. Acervo Histórico Diplomático. Secretaría de Relaciones Exteriores. “Ernesto García Cabral”, *Pensionados*. Exp. 17-6-50. s/fs, 10 de junio 1915. En adelante citaré AHGE.

“elementos revolucionarios”.⁶⁴ La respuesta de la Legación fue que el dibujante se dedicaba a sus trabajos artísticos y no frecuentaba “elementos revolucionarios”. La razón por la que García Cabral no pudo volver a México fue que los fondos destinados para este propósito se utilizaron para “otras necesidades del servicio consular,”⁶⁵ y no por su posición política.

Mientras tanto, García Cabral consiguió publicar entre 1913 y 1914 algunas caricaturas en las revistas *Le Rire*, *La Vie Parisienne*, y *La Baïonnette*. Pero estas colaboraciones fueron esporádicas e insuficientes para cubrir sus necesidades. Agotando cuantos recursos estuvieron en sus manos, el dibujante se dirigió al despacho de Isidro Fabela, quien ya había sido nombrado por Venustiano Carranza, Ministro Plenipotenciario de México en Francia. Expuso su situación y las medidas que adoptó para resolver los conflictos que se le presentaron a raíz de la suspensión de la beca. El Ministro quedó conmovido por el relato, y le otorgó el puesto de escribiente en la Legación, y para paliar sus necesidades pecuniarias le concedió un adelanto de dos mil francos a cuenta de sus futuros sueldos.

García Cabral agradecido por la actitud de Isidro Fabela, volvió al día siguiente para mostrarle su trabajo. Llevó consigo un dibujo titulado *El sátiro viejo (Imagen II.2)*, en el que una mujer de pie y completamente desnuda dirige una sonrisa burlona al viejo sátiro que se halla detrás suyo. El hombre, del que sólo es visible su rostro y manos, luce una larga y encanecida barba, su rostro y postura corporal es de abatimiento y cansancio. El ambiente de la escena se desarrolla en la orilla de un arroyo o estanque, en el que cobran protagonismo las gruesas e imponentes raíces y ramas de los árboles, de las que surge entre la oscuridad el sátiro. El dibujo elaborado en tinta negra contribuye a resaltar el aspecto lúgubre de la composición, y es una alegoría de la viveza y energía inherentes a la juventud, y la decrepitud y el cansancio que llegan con la vejez. El dibujo, bien trazado, profuso en líneas rebuscadas y detalles, así como el buen dominio de la tinta para lograr los efectos de contraste generó una buena impresión al Ministro Fabela, razón por la cual le pidió a García Cabral que se lo vendiera. El dibujante le expresó la imposibilidad de hacerlo, pues formaba parte de la paga destinada al dueño de *La Rotonde*. Sin embargo, el artista elaboró una copia del dibujo para obsequiársela a Isidro Fabela

⁶⁴ AHGE. “Ernesto García Cabral adicto al gobierno”, *Asuntos políticos*. Exp. 17-20-145, s/fs, 13 de abril 1914.

⁶⁵ *Ibidem*.

en agradecimiento de lo que había hecho por él.⁶⁶ Este fue el inicio de la estrecha relación de amistad y trabajo entre García Cabral e Isidro Fabela, quien encomendó al dibujante la tarea de ilustrar su primer libro de cuentos *La tristeza del amo*⁶⁷ de 1915.

A pesar de que García Cabral contó con el apoyo bienintencionado de Isidro Fabela, la situación en Europa era bastante complicada, pues la Primera Guerra Mundial atravesaba por un momento álgido. García Cabral se vio impelido a decidir si debía permanecer en París o partir hacia puerto más seguro. Isidro Fabela lo invitó a acompañarlo a Madrid y más tarde a Buenos Aires como Agregado Cultural de la Legación Mexicana en este país. No obstante, el dibujante estaba indeciso de permanecer en París o acompañar al Ministro, pues deseaba permanecer al lado de la modelo Madeleine. Al pedir consejo a su amigo Carlos Freyman, éste le sugirió decidir qué hacer a través de un volado, en una anécdota de la vida del artista muy bien conocida:

Resuélvete: o te vas a París a morir de hambre o a Buenos Aires, al porvenir seguro de regresar a México...Juega tu suerte en un volado. Mira esta *perra gorda*: de un lado tiene el símbolo de la patria española, una mujer sentada, que para nuestro caso, es la inercia, la dejadez, París, en fin...Del otro, el León de Castilla, que es la agresividad, la aventura, lo nuevo, Buenos Aires...Si cae el León, te vas mañana mismo a la Argentina, si no, también mañana mismo a Francia.⁶⁸

Cayó el León de Castilla, y García Cabral partió con destino a Madrid y posteriormente a Buenos Aires a desempeñarse como Agregado Cultural. En esta ciudad tuvo algunas colaboraciones para las revistas *Caras y caretas*, *PBT*, y *Proteo*. Su colaboración con la Legación Mexicana en Buenos Aires concluyó a finales de 1917, cuando regresó a México después de cinco años.

⁶⁶ Archivo Personal de Isidro Fabela. Exp. IF/1.3-098, f. 19. El dibujo *El sátiro viejo* se conserva actualmente en La Casa del Risco en San Ángel.

⁶⁷ Isidro Fabela. *La tristeza del amo*. Madrid, Tipografía artística, 1916.

⁶⁸ Mauricio Ocampo Martínez. "Ernesto García Cabral: Un film de monitos", en *Las décadas*, p. 34.

II.1.4. Incorporación de García Cabral a las filas de Revista de Revistas

Durante la estancia de García Cabral en París, su padre preocupado por su paradero, escribió un telegrama al Secretario de Relaciones Exteriores en 1914 para preguntar si el joven retornaría a México.⁶⁹ Sin embargo, en los últimos meses de 1917, cuando el dibujante volvió a su país, su padre había fallecido. Tras una breve estancia de descanso en Nueva York, García Cabral ingresó de nueva cuenta al mundo laboral, y en particular al ámbito periodístico al integrarse a las filas de *Revista de Revistas* de manera formal el 5 de mayo de 1918.

Este semanario se había comenzado a editar ocho años atrás, y llevaba en su haber numerosos cambios y modificaciones. En un principio se publicó con el nombre de *Revista de Revistas. El semanario más completo, variado e interesante de la República* a cargo de Manuel Rojas. En estos primeros años la revista constaba de muy pocas páginas y su contenido gráfico aún no ocupaba un papel primordial. Durante los años de 1913 a 1917, tuvo dos directores: Fernando R. Galván y José Gómez Ugarte, quienes diseñaron más pequeño el formato.⁷⁰ Finalmente en 1917, bajo la dirección de José de Jesús Núñez y Domínguez y Rafael Alducín como gerente general, la publicación cambió su título al de *Revista de Revistas. El Semanario Nacional*, formando parte del grupo editorial del diario *Excelsior*.

Revista de Revistas buscaba acaparar la atención del público en general, distinguiéndose por la abundancia de información gráfica que comprendía fotografías, dibujos, historietas y caricaturas, que enorgullecían a quienes elaboraban la revista puesto que consideraban que ello representaba la vanguardia, novedad y cosmopolitismo del periodismo cultural.⁷¹ El título que daba nombre a la revista era una referencia a que la publicación era una miscelánea de artículos que previamente habían visto la luz en revistas europeas o norteamericanas. Además, había abundante información de la vida artística y cultural de la nación, y se otorgó un espacio

⁶⁹ AHGE. "Vicente García Domínguez solicita informes de su hijo Ernesto García Cabral", 1914, Exp. 16-12-169. 4 septiembre 1914.

⁷⁰ Julieta Ortiz Gaitán. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México, UNAM, 2003, p. 47.

⁷¹ Laura Navarrete Maya. *Excelsior en la vida nacional (1917-1925)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, p. 99.

importante para que los intelectuales mexicanos dieran a conocer su trabajo a través de sus páginas, con la publicación de novelas por entregas, poemas o ensayos. Pero no sólo había espacio para recrear el espíritu, la necesidad de halagar la vista también estaba presente, puesto que había información abundante acerca de las últimas tendencias europeas en cuanto a moda femenina, a la que había que sumar la enorme cantidad de anuncios publicitarios que pregonaban la bondad y novedad de sus respectivos productos, que incluían artefactos electrodomésticos, perfumería, mobiliario para el hogar, sin olvidar los productos para mantener una óptima salud. Así pues, el semanario se caracterizó por mantener una línea editorial conservadora, casi siempre alejada de las pugnas de la política nacional o internacional, lo que garantizó su larga vida, en la que García Cabral permaneció casi veinticuatro años ilustrando las portadas e interiores de la misma.

II.2 Afanes sobre lo nacional en las portadas de 1918 a 1921

A raíz del caos generado por el enfrentamiento de las diversas facciones en la lucha revolucionaria, se volvió una necesidad conformar símbolos que permitieran lograr la cohesión en una sociedad afectada y dividida tras largos años de conflictos. El proceso sin duda no fue sencillo y mucho menos rápido, pero tampoco era la primera vez que algo así se ponía en marcha, pues hemos visto cómo en las últimas décadas del siglo XIX se echó mano del pasado prehispánico para configurar una faz nacional digna de mostrar al mundo. En este caso en particular, la tarea era configurar símbolos a través de los cuales la población se sintiera identificada, y el elemento “popular” fue el recurso utilizado para este propósito. Fue así que el “pueblo mexicano” cobró protagonismo y dio origen a diversidad de discursos, proyectos políticos y culturales y un sinnúmero de intereses que no siempre se encaminaron por el mismo rumbo, lo que suscitó polémicas y confrontaciones. Este era el preludio del nacionalismo promovido por Carranza, que alcanzaría su apogeo y consolidación durante la pacificación del país a partir de 1920 y continuaría como política de estado hasta la década de 1940.

Ante la urgencia de imponer orden para llevar a buen término los ideales y aspiraciones que dieron origen a la contienda armada, el “pueblo mexicano” irrumpió como protagonista y destinatario de la causa revolucionaria, y la atención se enfocó a los sectores campesinos, indígenas y del proletariado. De este modo, surgió un interés por conocer sus actividades cotidianas, sus preocupaciones y, desde luego, su imagen en un afán de valorar lo propio y característico de la nación partiendo de las bases populares. La pluralidad de la población del país y los distintos grupos socioeconómicos que lo componían habían minado bastante la unidad nacional,⁷² así que ante la dificultad de alcanzar una imagen unívoca de “lo mexicano” se comenzaron a difundir las representaciones de ciertas figuras “típicas” mexicanas, que con el transcurso del tiempo lograron consolidarse como estereotipo de la mexicanidad.

Este nacionalismo en vías de construcción permeó en los más diversos terrenos: el político, cultural y educativo, los discursos académicos, las expresiones artísticas, la prensa y la publicidad; el teatro, la música y el cine. Esto generó que cada medio tuviera una visión muy particular de lo popular, y que existieran múltiples variantes acerca de este tema. Sin embargo, lograron difundirse con éxito determinadas figuras que con el tiempo fueron asimiladas por la población, mismas que hoy en día son fácilmente identificables, a saber: la *china* poblana, el charro y la tehuana.

II.2.1 Mexicanidad en Revista de Revistas

Revista de Revistas. *El Semanario Nacional* no era indiferente a estos afanes reivindicadores de lo mexicano y el 10 de febrero de 1918 publicó en la portada un dibujo de García Cabral en el que representaba a una china poblana. En la imagen (**Imagen II.3**) la china ocupa el primer plano, dirige el rostro sonriente a un costado mientras apoya una mano en la cintura. Porta un sombrero bordado, collares, un largo rebozo verde, blusa blanca y una enagua verde y roja. Por

⁷² Josefina Zoraida Vázquez. *Nacionalismo y educación en México*. 2 ed. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2005, p. 142.

debajo de la falda asoma el pequeño pie de la mujer, calzado por zapatillas de raso verde. A su espalda se observa un paisaje pueblerino en el que sobresale una iglesia, casas de adobe con techos de dos aguas y algunos habitantes. Llama la atención, que el dibujante representa a la china poblana portando el sombrero jarano característico del charro. Otra imagen de una china poblana que usa sombrero es de Alfredo Ramos Martínez (**Imagen II.4**). Es curioso que también la representación de Ramos Martínez tenga de fondo una iglesia, que recuerda la revaloración de los edificios virreinales por aquel tiempo. Por otra parte, el sombrero como elemento disonante del atuendo habitual de la china poblana es un síntoma de la masculinización que experimentó este personaje a través de la gráfica en la primera década del siglo XX, al representarla portando el sombrero jarano y junto a un caballo en una actitud muy poco femenina. Esta masculinización pasaría posteriormente al cine, en la que perviven ejemplos numerosos de mujeres masculinizadas.⁷³

La elección de este personaje para la portada de la revista no fue casual, pues el afamado político y escritor Guillermo Prieto se interesó por esa “graciosísima especie femenil”⁷⁴ a la que describió en su obra *Memorias de mis tiempos*. Es así que el semanario habló abiertamente de su objetivo:

Fieles a nuestro propósito de conmemorar todas las grandes fechas nacionales, consagramos hoy las siguientes páginas a celebrar el primer centenario de Guillermo Prieto “El Romancero”, que en nuestra literatura llena con su nombre toda una época. Cantor del pueblo, su “Musa Callejera” fijó para siempre en el bronce del verso las figuras de la “china”, del “lépero”, del charro, de esos tipos vernáculos que forman la carne viva de la patria; poeta lírico y épico, nos ha dejado sentidísimas composiciones; hombre público y periodista, su actuación fue la de aquellas que no se olvidan y se graban para siempre en el corazón de la República.⁷⁵

A pesar de la afirmación de que estos personajes eran la “carne viva de la patria” no era así, al menos en el caso de la china poblana cuyo apogeo ocurrió de 1840 a 1855.⁷⁶ La presencia de este personaje femenino gozaba desde tiempo atrás del interés de escritores, viajeros,

⁷³ Aurelio de los Reyes. “De la china a la charra y el charro cinematográfico a partir del símbolo nacionalista del charro y la china bailando un jarabe tapatío”, en *Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte. XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 181.

⁷⁴ María del Carmen Vázquez Mantecón. “La china mexicana mejor conocida como china poblana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXII, Núm. 77, 2000, p. 131.

⁷⁵ *Revista de Revistas*, 10 de febrero de 1918, s.p.

⁷⁶ María del Carmen Vázquez. *Op. cit.* p. 124.

cronistas y poetas que se dedicaron a rastrear sus orígenes, describirla o retratarla; pues la fascinación que causó no pasó desapercibida.⁷⁷ Los orígenes de la china poblana se remontan al siglo XVII y adquieren un matiz legendario. Catalina o Catarina de San Juan, quien sería conocida como la china poblana, había llegado a Puebla en 1621. En su niñez había sido raptada del hogar de sus padres nobles en el Gran Mogol para ser vendida como esclava en Manila, sitio en el que fue bautizada por los jesuitas con su nombre cristiano. En la isla fue adquirida por un comerciante poblano y trasladada a la Nueva España. A la muerte de su amo y tras ser forzada a casarse con un esclavo chino que falleció posteriormente, Catalina comenzó a experimentar visiones y a ser visitada por Cristo, lo que le dio gran fama y le granjeó la admiración de la sociedad poblana.⁷⁸ Tras la muerte de Catalina circuló un relato impreso que relataba su vida y más tarde se le adjudicaron falsos milagros, razón por la cual la Inquisición mandó retirar dichos opúsculos.⁷⁹

Otro aspecto que llamó poderosamente la atención de algunos autores en torno a la figura de la china poblana fue su comportamiento y aspecto físico. Personajes como José Joaquín Fernández de Lizardi, Antonio García Cubas, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, y por supuesto Guillermo Prieto, dedicaron reflexiones acerca del particular carácter desenvuelto y seductor de estas mujeres que estaban muy lejos de emular la vida ejemplar de Catalina de San Juan. Para unos, como Joaquín García Icazbalceta, la presencia de las chinas poblanas no era vista con buenos ojos, pues vivían cómodamente sin servir a nadie y eran mantenidas por su esposo o amante.⁸⁰ Es claro que en una sociedad conservadora y paternalista la honra de la mujer y el resguardo de su virginidad eran muy valorados, y por ello la desenvoltura amorosa y

⁷⁷ Anabel Olivares Chávez. *Algo más que un vestido: La china poblana en el siglo XIX (1830-1860)*. México, 2007. (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia), p. 78.

⁷⁸ Antonio Rubial García. *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de la Nueva España*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 59.

⁷⁹ De la vida de Catalina de San Juan existen diversas versiones que contienen datos variables, por ejemplo el sitio en el que fue bautizada, a quién fue vendida como esclava y en dónde vivió antes de morir. *Vid.* Francisco de la Maza. *Catarina de San Juan*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. *Passim*; Ricardo Pérez Monfort. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, pp. 132-133 y María del Carmen Vázquez Mantecón. *Op. cit.*, p. 132.

⁸⁰ María del Carmen Vázquez Mantecón. *Op. cit.*, p. 124.

de carácter de algunas chinas poblanas resultaba conflictiva e indeseable para un sector de la población.

Aunado a estas actitudes, su particular forma de vestir fue el elemento que consiguió caracterizarlas y diferenciarlas desde ese momento en adelante. La china era una mujer mestiza de esmerada higiene, coqueta y aventurera, hábil en la cocina, labores de costura y sin gran instrucción, que disfrutaba de bailar jarabes y sones.⁸¹ Su atuendo compuesto por una blusa blanca bordada dejaba al descubierto sus hombros, el rebozo de seda y dos enaguas (una de encaje bordado en el remate de la falda y una sobrefalda de castor en vivos colores con lentejuelas y chaquira) calzado de raso y numerosos collares y pulseras, indumentaria que Manuel Payno calificó como un traje nacional “tan elegante, tan peculiar de México, tan lleno de gracia y de sal”⁸². A pesar del comentario de Payno, hubo quienes calificaron la vestimenta de la china de dudosa reputación y muy atrevida. Fue esa la razón por la cual la Marquesa Calderón de la Barca, esposa del primer embajador español en México, Ángel Calderón de la Barca, desistió de usar el traje de china para asistir a un baile oficial, puesto que los ministros Almonte, Diez Canedo y Gonzaga Cuevas se presentaron en su casa para pedirle que reconsiderara su atuendo, pues su dignidad “impedía que se pusiese ese traje ni aun una sola noche”.⁸³

Estas son las prendas con las que García Cabral representa a la china poblana, a través de sencillas líneas pero bien definidas. El volumen de la escena lo consigue a través de la gradación de las tonalidades que emplea al personaje y el paisaje, situación que se modificará años más tarde como veremos más adelante. Es importante tomar en cuenta que para el momento en el que el dibujante realiza esta portada, habían pasado casi once años desde que había dado inicio su formación académica, y si bien el dibujo es de buena factura aún no desarrollaba todas sus habilidades creativas, una de las cuales, y acaso la más representativa en un futuro, es la simplificación de la línea. A pesar de su estancia en París, donde indudablemente estuvo en contacto con propuestas artísticas como el simbolismo del que

⁸¹ *Ibidem.*, p. 126.

⁸² Citado por María del Carmen Vázquez Mantecón. *Op. cit.*, p. 126.

⁸³ Madame Calderón de la Barca. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. México, Porrúa, 2006, p. 191.

recibió la influencia de artistas como el ilustrador inglés Aubrey Bearsdley, además del estímulo visual de la prensa y los afiches tan característicos de la ciudad parisina durante las primeras décadas del siglo XX, García Cabral no echó mano de esos recursos gráficos que ya conocía muy bien en sus primeros años como caricaturista de *Revista de Revistas*, pues era una necesidad imperiosa difundir imágenes e información que alentaran el aprecio por lo peculiar de la nación.

La intención de *Revista de Revistas* con la publicación de este tipo de imágenes y artículos era impulsar el sentimiento de pertenencia y orgullo nacional, por lo que los afanes de su director José de Jesús Núñez y Domínguez estuvieron encaminados en esa dirección, no sólo en la revista, sino también fuera de ella. Así lo manifestó a propósito de una reflexión hecha en torno al rebozo, en el que confrontó a los “tipos” de mujeres mexicanas, y de ellas la china poblana llevaba la ventaja desde su punto de vista al ser la “quintaesencia de la picardía y el salero popular, la que llevaba, arrancando a la lira democrática de Prieto los jubilosos versos que repetían risoteros labios de guinda y bocas breves de eglantina”.⁸⁴

Ya para 1920 se fomentaba el uso del traje de la china para la celebración del 15 y 16 de septiembre. En el dibujo que llevaba el largo título de “Son banderas de vida sus trapos rojos, y este mes de septiembre, que fiestas narra, una llama patriótica prende en sus ojos que hablan más que las cuerdas de su guitarra” (**Imagen II.5**) una guapa china poblana de negra y larga cabellera luce sonriente mientras toca una guitarra adornada con un listón tricolor. Es importante señalar que, no obstante la intención de representar a los tipos populares y lo típicamente mexicano, la fisonomía de la china poblana que García Cabral dibuja, no presenta en apariencia ningún rasgo mestizo, y su vestimenta es lo único que nos hace advertir su origen mexicano. Además, resulta evidente que se estaba conformando el código de celebración de las fiestas patrias, días en los que portar el llamado “traje nacional” era un elemento fundamental para celebrar a la nación.

Otro aspecto inevitablemente vinculado a la figura de la china poblana era su participación en el jarabe tapatío. En ese entonces, ya era habitual la ejecución de esta pieza

⁸⁴ Ricardo Pérez Montfort. *Op. cit.*, pp. 135-136.

musical con sus protagonistas por excelencia: el charro y la china, era además una metáfora de la unidad nacional al involucrar a un charro del Bajío con la china oriunda de Puebla en el mismo acto.⁸⁵ Este cuadro nacional tan “típico” tampoco pasó desapercibido en las páginas de *Revista de Revistas*, pues García Cabral dibujó una portada en la que se observa a ambos personajes en plena interpretación del baile (**Imagen II.6**). La participación de la china poblana en el jarabe tapatío causaba gran excitación entre quienes presenciaban dicho espectáculo, como da cuenta la narración de José María Rivera en *Los mexicanos pintados por sí mismos*:

La china en el baile es entusiasta, es ardiente, vigorosa; traba una verdadera lucha con su compañero de baile: se acerca y lo incita, se retira y lo desdeña, gira en su alrededor y lo provoca, le hace una mudanza licenciosa y lo inflama, vuelve a acercársele para obligarlo, roza su cuerpo con el de él para exaltarlo, y todo porque no quiere un enemigo débil para combatir, sino porque quiere fascinar, vencer, subyugar al mentado bailarín de jarabes de aquel barrio.⁸⁶

En el dibujo protagonizado por la china poblana y el charro predominan tonos cálidos como el naranja y el marrón claro, además del azul y gris. A pesar de que la línea no es saturada, es una composición cuidadosa y estudiada, pues se advierten los pliegues en las prendas de los personajes y sus detalles elaborados; los músculos del rostro bien delineados en el caso del charro. Mientras que la mujer, ataviada con el característico traje de china, alza sus enaguas y se inclina hacia el costado de su compañero de baile, el charro está enfundado en un traje café con botonaduras de plata, fajilla roja y un sarape bordado. La gran mayoría de las portadas de García Cabral para *Revista de Revistas* fueron elaboradas en gouache, las cuales resaltaban muchas veces por la combinación armónica de los colores. Para preparar la combinación de colores contaba con la asesoría de Alberto Garduño, quien fue su compañero durante su estancia en la Escuela Nacional de Bellas Artes.⁸⁷

Las portadas de la china poblana y el jarabe tapatío antecedieron a la gran expectativa y revuelo que causó la visita de la bailarina rusa Ana Pavlova a México en 1919, cuando la artista vistió el traje de china para interpretar el jarabe tapatío, situación que popularizó aún más a la

⁸⁵ Aurelio de los Reyes. *Miradas disidentes...*, p. 179.

⁸⁶ Ricardo Pérez Monfort. *Op. cit.*, p. 128.

⁸⁷ Raúl Gómez Miguel. “Ernesto García Cabral visto por Fa-Cha”, en *Revista de Revistas*, Núm. 4166, 1 de diciembre 1989. Por su parte Julieta Ortiz Gaitán menciona que Alberto Garduño se dedicaba a trabajos de reproducción fotomecánica a color para la casa “Tostado Grabador”, misma que más adelante colaboró con *Revista de Revistas* cuando estos últimos incluyeron tricromías a color entre sus páginas. Véase Julieta Ortiz Gaitán. *Op. cit.*, p. 158.

pieza musical. Sin embargo, el Estado también estaba interesado en lograr que el jarabe tapatío alcanzara el estatus de baile típico mexicano, al grado de que Adolfo Best Maugard y el músico Manuel Castro Padilla organizaron la ejecución multitudinaria de esta pieza con trescientas parejas en Chapultepec en el año de 1921, como homenaje al presidente Álvaro Obregón y al Ministro de Educación José Vasconcelos en las celebraciones del Primer Centenario de la Consumación de la Independencia. Posteriormente, el baile comenzó a enseñarse en las escuelas públicas federales como parte de las Misiones Culturales,⁸⁸ ampliando así su difusión y aceptación al grado de que aún en la actualidad en las celebraciones escolares, el jarabe tapatío es un número obligado.

Las imágenes que evocaban a personajes propios de la nación continuaron apareciendo en las páginas de *Revista de Revistas*, y entre ellas no podía faltar el charro (**Imagen II.7**). La portada dedicada a este personaje se publicó a propósito de la conmemoración número cincuenta y seis de la batalla del 5 de mayo. En el dibujo, de entre la atmósfera opaca se yergue un charro con su ajustado traje color ocre pálido, sombrero bordado y el sarape en sus hombros, mientras que en una mano sostiene un puro y dirige una agresiva mirada al sitio que está tras de sí. Como en el caso de la portada de la china poblana, el paisaje lo conforma un pueblo cuya iglesia sobresale de entre la multitud de techos de teja, en los caminos empedrados transitan algunos habitantes con tranquilidad.

La tensión de las facciones en el rostro del charro que dibujó García Cabral denota la rudeza y masculinidad que se suponía encarnaba este personaje que figuró en novelas como *La Calandria* de Rafael Delgado, *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano, y *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama* de Luis G. Inclán.⁸⁹ En un inicio, el vocablo charro se usó como gentilicio, al referirse a la persona dedicada a la vida campirana y que se identificaba por su atuendo; además de que presentaban un carácter de honrado y valiente;⁹⁰ que con el paso del tiempo se conformaría como un símbolo de lo mexicano.

⁸⁸ Ricardo Pérez Monfort. *Op. cit.*, pp. 138-140.

⁸⁹ Aurelio de los Reyes. *Miradas disidentes...*, p. 189.

⁹⁰ Aurelio de los Reyes. "El nacionalismo en el cine 1920-1930: búsqueda de una nueva simbología", en *El nacionalismo y el arte mexicano IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 278-279.

Por otra lado, se sabe que algunos grupos de charros y chinacos lucharon por la independencia y formaron parte de los ejércitos de Miguel Hidalgo y José María Morelos, y todavía en 1862 mostraron resistencia a la invasión francesa; por esta razón llamó la atención que Maximiliano acogió el atuendo campirano y el uso del sombrero jarano para vestir a sus sirvientes más allegados, lo que causó el enojo del partido conservador.⁹¹ Al culminar el Imperio, el charro ya era un claro símbolo del ser mexicano y se hizo más énfasis en sus actividades campiranas, su destreza para montar a caballo, y naturalmente su llamativo atuendo.

Para el momento en el que se publicó la portada de *Revista de Revistas* la imagen del charro estaba consolidada como representante de “lo mexicano”. Cristina Palomar sostiene que la elección del personaje no fue fortuita; pues los charros amén de ser personajes llamativos que representaban una serie de actitudes asociadas a la masculinidad, provenían de una zona geográfica con una fuerte conciencia de identidad que se resistía a someterse a la homogeneización. Así que con ellos como símbolo de lo mexicano se les otorgaba un papel preponderante a cambio de lograr la disciplina de la región del occidente mexicano.⁹²

Fue tanto el afán de erigir al charro como símbolo de lo nacional que cuando el tenor italiano Enrico Caruso vino de gira a México, fue caricaturizado por García Cabral portando el traje de charro en la portada que lleva por título “El célebre tenor Enrico Caruso vistiendo *el traje nacional*”⁹³ (**Imagen II.8**). En la caricatura el tenor porta el sombrero, la chaquetilla y el sarape, mientras fuma un puro y sostiene con la mano izquierda un jarrito de barro con la inscripción “Lupita”. Resulta evidente que la necesidad por conformar símbolos nacionales no sólo se limitó a su difusión entre la población nacional, pues también se comenzó a propagar a los visitantes extranjeros para que poco a poco se reconociera en estos personajes la esencia del mexicano.

⁹¹ *Ibidem.*, pp. 281-282.

⁹² Cristina Palomar Vereá. “El papel de la charrería como fenómeno cultural en la construcción del Occidente en México”, en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, Núm. 76, abril de 2004, p. 93.

⁹³ Las cursivas son mías.

Sin embargo, al proceso de consolidación del charro como símbolo de lo nacional aún le faltaba mucho por recorrer, pues su incursión en el cine terminó por definirlo como un personaje oriundo de Jalisco, y su presencia en películas como *Allá en el Rancho Grande* (1936), *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941) o *Jalisco nunca pierde* (1935) entre otras,⁹⁴ terminaron por consolidar su imagen como un estereotipo mexicano, que se insertó en el imaginario nacional y constituyó una figura propiamente mexicana fuera de las fronteras nacionales.

Otro personaje a través del cual se intentó sintetizar la variedad poblacional existente en el territorio nacional fue la tehuana, personaje que comenzaba a tener auge entre los artistas, pues para el año de 1914, el pintor Saturnino Herrán había pintado el cuadro *La Tehuana* en el que su esposa fungió como modelo;⁹⁵ si bien no era la primera vez que las tehuanas eran representadas, pues ya Claudio Linati le había dedicado una litografía en 1828. Las tehuanas llamaron la atención por su carga de exotismo, sensualidad y belleza. El interés por ellas, iba en consonancia por el gusto decimonónico hacia las figuras femeninas con un cierto aire de misterio, como las majas, manolas y odaliscas. Así, la tehuana fue asimilada a través de una analogía visual con la manola española: la mantilla de esta última equivalía al huipil de cabeza de la mexicana, los motivos florales bordados en los vestidos de ambas, y los encajes de su indumentaria establecían parámetros de semejanza entre una y otra.⁹⁶

El lugar de origen de las tehuanas causó gran fascinación a raíz de las crónicas de viajeros y de fotografías que mostraban al Istmo como un lugar curioso, exótico y mágico. Estas crónicas también difundieron una imagen de las tehuanas de independencia en su modo de vida, sensualidad y bravura que llamó la atención, no sólo de los artistas, sino también con fines de difusión comercial, pues el Istmo de Tehuantepec resultó ser un sitio estratégico en lo militar y comercial, en el que se realizaron concesiones ferrocarrileras a firmas estadounidenses e inglesas que alentaron expediciones, relatos y agrimensuras acerca de este lugar y sus

⁹⁴ Aurelio de los Reyes. "De la china y el charro cinematográfico", p. 192.

⁹⁵ Fausto Ramírez. "Saturnino Herrán: Itinerario estilístico", en *Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, p.23.

⁹⁶ Aída Sierra Torre. "Geografías imaginarias II: La figura de la Tehuana", en *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*. México, Museo Nacional de Arte, 1992, p. 40.

habitantes.⁹⁷ De igual forma, el liderazgo que ejercían en sus comunidades llamó la atención de escritores, fotógrafos y un sinnúmero de personajes que fijaron su atención en su forma de vida, costumbres y apariencia física. La fascinación que causaron fue en aumento gracias a que personajes del teatro popular como María Conesa o Celia Montalván vistieron el traje típico de esta mujer istmeña.⁹⁸ Como ocurrió con la china poblana o el charro, la imagen de la tehuana comenzó a ser ampliamente difundida en los años venideros a través de la pintura, el cine, el teatro y los medios de comunicación masiva hasta constituirse en otro estereotipo de lo mexicano.

Mientras tanto, García Cabral elaboró su propia representación de una tehuana para la portada de *Revista de Revistas* (**Imagen II.9**). En la composición predomina una atmósfera grisácea en la que el único elemento luminoso lo conforma el “huipil de cabeza”. La mujer dirige una mirada al espectador y su rostro luce sonriente y orgulloso. Bajo su blanco huipil bordado asoman sus delicadas manos que reposan sobre su enagua café. A su espalda es posible observar un paisaje desolado en el que sobresale un blanco volcán y un solitario árbol, que no corresponde al clima tropical cálido del Istmo de Tehuantepec. La imagen de la tehuana de García Cabral está muy lejos de ser la que comúnmente se difundía, a saber, llena de colorido en su atuendo, y una actitud enérgica. Por el contrario, en el dibujo de García Cabral predomina una atmósfera solitaria y sin destellos de color.

La eficacia del lenguaje visual jugó un papel determinante en la construcción de estos estereotipos de la mexicanidad. En un país en el que la población en su mayoría era analfabeta, el poder que la imagen ejercía era necesario para recibir con mayor fuerza los mensajes que a través distintos medios se transmitían. En las páginas de *Revista de Revistas* se hacía un llamado al lector por conocer sitios y personajes nacionales, tan poco valorados en algunos casos y tan desconocidos aún por gran parte de la población. Era pues, el momento propicio de promover mediante reportajes, fotografías y dibujos, esos lugares y bellezas naturales que en ellos había. García Cabral con su habilidad para el dibujo logró capturar esos personajes con gran atractivo y nostalgia por la vida pueblerina, apacible y sencilla. Era la mirada desde la

⁹⁷ *Ibidem.*, pp. 42, 43.

⁹⁸ Ricardo Pérez Monfort. *Op. cit.*, p. 154.

ciudad hacia los sitios que ya comenzaban a perfilarse como “pintorescos”: iglesias, plazuelas y haciendas en las que la vida transcurría en calma, y los personajes que sobresalían en ellos eran la china, el charro o la tehuana.

El semanario impulsó la familiarización de sus lectores con estas figuras representativas de la mexicanidad, en un intento de propiciar la unidad nacional tras largos años de enfrentamientos. Las imágenes de *Revista de Revistas* fueron sólo una fracción de la enorme difusión que recibieron estos personajes en los años siguientes en diversos ámbitos, cuando el nacionalismo alcanzó su apogeo en la década de 1920, y cuyo resultado, en el caso de la china poblana, el charro y la tehuana, fue el de la consagración de estos personajes como símbolo de lo mexicano. Sin embargo, y a pesar de que el semanario se caracterizó por la exposición de temas amables, existieron acontecimientos que la revista abordó a pesar de lo delicado del asunto, es el caso de la Primera Guerra Mundial.

II.3. La Primera Guerra Mundial bajo la perspectiva de García Cabral

Desde el mes de septiembre de 1918 y hasta la conclusión de la guerra en noviembre de ese mismo año, las portadas de *Revista de Revistas* elaboradas por García Cabral, abordaron algún aspecto asociado con la guerra. En la atmósfera de incertidumbre en la que se vivía, el artista tocó el tema haciendo un uso muy personal de sus recursos gráficos, pues aunque las imágenes no son violentas, se advierte la preocupación por el desenlace que tendría el conflicto. Es importante subrayar que a diferencia del proceso revolucionario en México que no fue abordado por el semanario, el conflicto de la Primera Guerra sí fue tratado en sus páginas. A través de portadas, reportajes y editoriales, la dirección de la revista siguió el tema y a pesar de sus innegables alcances y consecuencias internacionales, el semanario se desarrolló con más libertad a diferencia de la forma en la que procedía con los conflictos nacionales.

Fue así que el 22 de septiembre de 1918 se publicó la portada titulada “Pierrot va a la guerra” (**Imagen II.10**). En ella, García Cabral dibujó a un hombre enfundado en el característico traje de Pierrot: gorro negro, gorguera, camisa amplia, pantalón blanco con botonaduras negras y calzado con borla. De su cintura pende una bandolera, mientras que con la mano izquierda sostiene un rifle. Su falta de ánimo se refleja en su rostro ojeroso y la boca entreabierta. Como fondo de la composición se advierte como único elemento decorativo el sol en todo su esplendor. García Cabral elaboró este dibujo en un tono verde agua, matizando los detalles en negro. La tonalidad del dibujo y el rostro de Pierrot transmiten una atmósfera de melancolía. La figura de Pierrot fue un tópico recurrente entre los simbolistas; Julio Ruelas dedicó uno de sus trabajos a este personaje, y García Cabral admiró profundamente a este artista cuyos dibujos estudiaba con detenimiento.⁹⁹

El origen de Pierrot se remonta a la llamada comedia del arte italiana cuyo surgimiento ocurrió en el siglo XVI. Competía junto con Arlequín por el amor de Colombina, que finalmente se decide por este último. Este personaje figuró con frecuencia en el repertorio decadentista y simbolista, pues ejerció atracción por la carga que tenía de poeta, soñador, desafortunado en el amor y marginado social.¹⁰⁰

En el siguiente número del semanario la portada “La nueva humanidad en garras del retroceso” (**Imagen II.11**) tenía por protagonista a un enorme orangután que dirige con precaución su mirada a un punto del horizonte, mientras sostiene en sus manos a un niño cuya mirada expresa miedo y preocupación. La técnica del dibujo, especialmente el tratamiento del pelaje del orangután realizado con gruesos trazos de grafito y con toques de color ocre, apuntalan lo agresivo de la escena. El oscuro paisaje cuyo único punto de color lo conforma el brillante sol, además de la desnudez y aspecto sombrío del niño, conforman esta angustiosa imagen, que recuerdan el aspecto decadente de algunos trabajos de Aubrey Beardsley.

El artículo editorial de este número de la revista manifestaba el temor de no alcanzar la anhelada libertad cuando la guerra llegara a su desenlace. La búsqueda de la misma era el único

⁹⁹ Salvador Pruneda. “Ernesto García Cabral”, en *Las décadas*, p. 41.

¹⁰⁰ Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo*, p. 32.

motivo justificable, que desde la perspectiva del semanario, podía servir de excusa a tan atroz conflicto, al tiempo que afirmaba:

La diferencia entre la paz actual y [las] del pasado consiste en que la actual no llevará a ninguna dictadura, que era la fórmula obligada de las del pasado. No surgirá ningún salvador, ningún caudillo, ningún jefe militar cuya espada marque la ley en los destinos de los pueblos. Y es que la guerra presente no es la de un hombre, sino la obra de las naciones que toman parte en ella. ¿Quién dará la victoria? ¿Un general?...¿Un estadista? ...No, será obra de todos: desde el general hasta el soldado y desde el estadista hasta el obrero...; de todos, sin exceptuar a los niños y a las mujeres.¹⁰¹

A pesar de las atrocidades que trajo consigo la guerra, es posible advertir en este artículo la esperanza de que al final del conflicto, se alcanzaría la paz y libertad sin la necesidad de que ella dependiera de un solo hombre, pues consideraban a esta guerra como una hazaña colectiva. No obstante esta esperanza, la portada de García Cabral era un recordatorio de la violencia de la guerra y el desalentador escenario que iban a experimentar las nuevas generaciones.

El 6 de octubre de 1918 en otra portada del semanario “La Guerra a la Paz: ¡No es tiempo todavía!” (**Imagen II.12**) el dibujante representó a la guerra como un caballero con armadura de acero, portando un yelmo que cubre la totalidad de su rostro, la cota de malla que llega a la mitad de los muslos, y por encima de la cota la armadura de acero; lleva guanteletes, brazales y rodilleras del mismo material.¹⁰² De su cintura pende una espada, mientras que con su mano izquierda sostiene una lanza, al tiempo que apoya su mano derecha sobre la espalda de la paz. Resulta notable que García Cabral no siguiera la representación tradicional de la guerra, es decir, como un personaje femenino que por lo general tomaba los atributos de Belona, la diosa romana de la guerra, a la que se representaba con un casco, pica y una antorcha.¹⁰³ Por su parte, representó a la paz como una mujer alada, vestida a la usanza griega y tocada por una corona de laurel, que evoca a la representación clásica de Niké la diosa griega de la victoria. Su actitud muestra aflicción, pues está cabizbaja y se lleva una mano al rostro en

¹⁰¹ “La muerte del caudillaje” en *Revista de Revistas*, 20 de septiembre 1918, s.p.

¹⁰² El tipo de armadura con la que García Cabral representa a la guerra pertenece a la Baja Edad Media, pues ya presentaba estas características en los siglos XIII y XIV. Véase Jean Flori. *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Trad. De Godofredo González, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 105-107.

¹⁰³ Hubert François Gravelot y Charles Nicolas Cochin. *Iconología*. Traducción, índice de atributos y notas de María del Carmen Alberú Gómez. México, Universidad Iberoamericana, 1994, p. 82.

signo de lamentación. A espaldas de los personajes resalta el fondo separado en cuatro cuadrantes azules que conforman una cruz blanca. La portada expresa la decepción de que tras largos años de conflicto, la guerra aún no llegaba a su fin.

La situación entre estos dos personajes tuvo un giro en la última portada de ese mismo mes. En “La paz deteniendo la guerra” (**Imagen II.13**) sobresalen dos personajes de aspecto marmóreo, uno de ellos es la Paz, que nuevamente con atuendo griego forcejea con la Guerra, a quien logra tomar de la mano. La Guerra, nuevamente representada como un hombre, exhibe su fuerte cuerpo desnudo, en una mano lleva una espada partida por la mitad con restos de sangre, mientras que su otra mano está sujeta por la Paz. El rostro de la Guerra denota el cansancio y la derrota. En este dibujo es notable la vulnerabilidad del personaje encarnado por la Guerra, que a diferencia de la portada anterior, se mostraba fuerte y erguido ante la decepción de la Paz.

Finalmente, la pesadilla de la guerra llegó a su fin el 11 de noviembre de 1918, y esta noticia fue motivo para elaborar una portada alusiva al acontecimiento, que se publicó el 17 de noviembre de 1918. En el dibujo llamado “La guerra ha terminado” (**Imagen II.14**) se yergue la Paz con una mirada violenta y retadora; por un lado sostiene una bandera blanca, mientras que bajo sus piernas yace un soldado rendido, con su casco, armadura de láminas y una lanza partida por la mitad, además de una maza y espada. A espaldas de la paz se alza el sol brillante. Sin embargo, a pesar de la alegría que causó el fin de la guerra, el panorama que había dejado el conflicto era poco alentador y sus huellas no habrían de borrarse fácilmente. Esto se advierte en una portada que García Cabral dedicó al regreso de los soldados, a la que dio por título “El regreso de los hijos” (**Imagen II.15**) en la que una mujer de avanzada edad, abraza con fuerza a su hijo, un soldado que acaba de volver de combate con su cabeza vendada, y carga con una bandolera en la que se observa su casco y otros efectos militares. El cansancio en su expresión es evidente, así como la necesidad de reencontrarse con sus seres amados.

Al concluir el año de 1918, García Cabral no podía dejar de hacer una reflexión sobre el año que llegaba a término, y elaboró una portada que reflejaba el sentimiento de la gran mayoría de las personas tras los difíciles acontecimientos, “La partida del trágico 1918” (**Imagen**

II.16). En ella, el año de 1918 es representado como un anciano de larga y blanca barba que apenas cubre su cuerpo con una pequeña manta y va montado a caballo; mientras se lleva una mano a la frente en un gesto de lamento tras ver a lo lejos la destrucción de un complejo urbano del que sobresale una columna de humo que se funde con el cielo.

En esta forma, el último año de la Primera Guerra Mundial tuvo eco en las páginas de *Revista de Revistas* a través de las portadas de García Cabral y desde luego, por medio de reportajes y noticias que tenían cabida en la publicación. Este tema, amén de su innegable trascendencia internacional, calaba profundamente en el ánimo nacional, pues el país hacía poco había atravesado por un prolongado y violento enfrentamiento revolucionario, del que aún sobrevivían levantamientos y lucha de facciones. Posiblemente la atención que recibió la Primera Guerra Mundial, sirvió de catarsis a las preocupaciones que los colaboradores de la revista tuvieron a raíz de la Revolución Mexicana, sobre la cual no profundizaron por ser la publicación un medio de contenidos amenos, cuyo núcleo de información lo conformaban las notas sobre arte, literatura, avances tecnológicos, moda femenina y artículos de interés general sobre sucesos internacionales.

II. 4. La mujer: infortunio del hombre

Dentro del amplio repertorio de temas que García Cabral abordó en las portadas de *Revista de Revistas* destaca, por la recurrencia con la que aparece y el tratamiento que le da, el tema de la mujer. En las portadas que abordamos, generalmente se la representa como una persona interesada por el bienestar económico, frívola, seductora, que ejerce el control de su sexualidad, y que tiene bajo sujeción al hombre, al que sólo lleva a la ruina y la perdición. Estamos frente al tipo de mujer que sería conocida como *femme fatale*. Esta visión acerca de las mujeres tenía gran difusión en ciertos círculos artísticos, culturales y filosóficos de la época, y por supuesto no pasó desapercibida para el dibujante.

La literatura inglesa y francesa finisecular posibilitó la difusión del concepto de *femme fatale*. El surgimiento en Inglaterra de movimientos feministas desde la década de los cincuenta del siglo XIX que pugnaban por la igualdad, crearon en la sociedad conservadora una imagen negativa de las mujeres que participaban en ellos. La exigencia creciente de éstas en la lucha por sus derechos, generó temor entre los hombres que comenzaron a ver a este sector como una amenaza. Asimismo, el incremento de la prostitución apuntaló el argumento de que las mujeres eran un peligro, pues como era de esperarse, las enfermedades venéreas aumentaron de forma alarmante. Estas ideas provenientes de diversos ámbitos conformaron un imaginario visual que fue muy socorrido por movimientos artísticos como el decadentismo y el simbolismo, que integraron a su repertorio representaciones femeninas, y en las que la gran mayoría estaban basadas en pasajes bíblicos cuyas protagonistas eran Salomé, Judith y Dalila.¹⁰⁴

La maldad en la mujer era toda una tradición que es posible rastrear hasta el *Génesis* en donde se acusa a la mujer de ser la causa de las desgracias de la humanidad al dejarse seducir por la serpiente, acción que la hizo quedar vinculada al Demonio.¹⁰⁵ De la misma forma, santo Tomás de Aquino sostuvo que las mujeres experimentaban una necesidad sexual más fuerte que los hombres, acompañada de una limitada capacidad de razonamiento que implicaba la incapacidad de resistir a las tentaciones.¹⁰⁶ Esta visión no tuvo tregua, pues el discurso médico no hizo más que apuntalar esta idea al asegurar que la satisfacción sexual era una necesidad biológica femenina.¹⁰⁷ De igual forma, también se vinculaba a la mujer con el diablo o la muerte. Al ser Eva quien sucumbió a la tentación, condenó al género humano a la muerte, misma de la que provenía su sexualidad y efímera belleza.¹⁰⁸ El núcleo de estas representaciones era una imagen poco amable de la mujer que causaba temor pero a la vez resultaba seductora y atrayente.

¹⁰⁴ Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*. 7 ed. Madrid, Cátedra, 2010. *Passim*.

¹⁰⁵ Antonio Rubial García. *La justicia de Dios. La violencia física y simbólica de los santos en la historia del cristianismo*. México, Educación y Cultura, Trama Editorial, 2011. p. 125.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 128.

¹⁰⁷ Sara F. Matthews Grieco. "El cuerpo, apariencia y sexualidad", en Georges Duby y Michelle Perrot (Directores), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 3 Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Trad. De Marco Aurelio Galmarini. Taurus, 2000, p. 98 y Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad. de Vicente Campos González, Madrid, Debate, 1996, p. 66.

¹⁰⁸ Françoise Borin, "Imágenes de mujeres", en Georges Duby y Michelle Perrot. *Op. cit.*, p. 260.

Una de las primeras portadas que transmite algunas de estas ideas es “Flor de cabaret” (**Imagen II.17**). En la composición predomina el color verde, negro y azul oscuro. En actitud de espera, se encuentra una mujer de piel verde con una mano apoyada en la cadera y con la otra, que cubre parte de su rostro sostiene un cigarro. Ataviada de vestido azul con aplicaciones en tul que dejan al descubierto sus brazos y piernas, denota una actitud de hastío en su mirada. El cabello lo lleva recogido y adornado con una guía de cuentas azules y blancas. A su espalda se encuentra un espejo y tocador con algunos objetos para el cuidado personal, como recordatorio de la importancia que la mujer concede a la apariencia física. Sin embargo, el elemento del espejo se había vuelto muy común en la temática de algunos pintores a finales del siglo XIX que elaboraron diversas variantes de la mujer frente al espejo, no únicamente como símbolo de la vanidad femenina,¹⁰⁹ sino que sugerían que al mirarse al espejo la mujer se aseguraba de su existencia, y en ocasiones terminaba por quedar fascinada con su propia imagen como le ocurrió a Nana, el personaje de Emilé Zola. El espejo terminó por conformarse como el elemento a través del cual la mujer accedía a la realidad, pues le permitía observarse y prestar atención a sí misma.¹¹⁰ En el caso del dibujo de García Cabral el título es revelador, una flor de cabaret envuelta en misterio, a la que los hombres frecuentaban, pero que a la vez no era tomada en serio; consciente del papel que desempeñaba ante el género masculino y la sociedad. Por otro lado, la atmósfera oscura es indicativa de cómo eran algunos de estos sitios en los que las mujeres ofrecían sus servicios sexuales.

Otra imagen acerca de cómo estas mujeres seductoras y peligrosas trataban a los hombres (desde la perspectiva masculina, naturalmente) nos la da la portada titulada “Ellas y nosotros” (**Imagen II. 18**). Con un telón rojo de fondo, se encuentra de pie una mujer que da la espalda al espectador, pero gira el rostro para mirarlo. Luce sonriente, con los ojos felinos cubiertos por un pequeño velo, enfundada en un vestido negro de encaje que deja al descubierto sus hombros, medias y zapatos del mismo color, al tiempo que sostiene mediante un delgado hilo como marioneta a un personaje que bien pudiera ser un payaso, de cuya holgada vestimenta blanca asoma su cabeza calva y la mirada asustada. El simbolismo de los

¹⁰⁹ John Berger. *Modos de ver*. 2 ed. Trad. de Justo G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili, 2012, p. 59.

¹¹⁰ Bram Dijkstra. *Op. cit.*, p. 136.

tonos que García Cabral utiliza en su composición es significativo: el negro para la mujer, sinónimo de oscuridad y maldad, mientras que para el personaje que representa al género masculino eligió el blanco, símbolo de pureza y bondad. La actitud de los personajes es también reveladora, mientras la mujer luce segura y divertida, la marioneta se muestra tímido y temeroso.

Esta portada de García Cabral, seguramente tenía su antecedente en una obra de Ángel Zárraga titulada "*La femme et le pantin*" (**Imagen II. 19**) fechada en 1909. El pintor, a su vez, se había inspirado en la novela del belga Pierre Louÿs, *La mujer y el pelele* publicada en 1898 y que posteriormente sería llevada al cine en 1935 por Josef von Sternberg con Marlene Dietrich como protagonista bajo el título *The devil is a woman*. La novela de Louÿs tenía lugar en los días del carnaval de Sevilla y narra el idilio amoroso de don Mateo un hombre maduro que se enamora de Conchita, una joven mujer calculadora quien le promete su amor sin concederlo realmente. A pesar de que Zárraga se inspiró en esta novela, su pintura no es la recreación de algún pasaje en particular del libro. Este tema, no había sido tratado únicamente por Ángel Zárraga y García Cabral, pues en 1873 el artista belga Félicien Rops elaboró una acuarela bajo el nombre de *La dame au pantin* en la que una mujer sostiene entre sus manos a un pequeño hombre polichinela.¹¹¹ En estas obras subyace la misma idea: el género masculino se encuentra subordinado y esclavizado a los caprichos femeninos. Las similitudes entre las obras son evidentes a pesar de las variantes de cada una: la mujer y el pelele son los protagonistas en ambas, la relación de sometimiento masculino es la misma, lo único que varía es el escenario y la disposición de los personajes.

En otra portada alusiva al tema (**Imagen II.20**), observamos a una mujer que se encuentra de pie, con gesto altivo coloca una mano en la cintura y la otra en la cadera, lleva un vestido que deja sus hombros al descubierto, en negro y rojo brillante, medias y zapatillas rojas, su cabeza está tocada por un sombrero de plumas. Tras ella, vemos a una serpiente que forma un óvalo con su cuerpo y muerde una manzana. A un extremo y al interior de la figura que forma el reptil surgen unas manos ensangrentadas de las que cuelgan diversas joyas con

¹¹¹ Erika Bornay. *Op. cit.*, p. 362.

pedras preciosas, mismas que la mujer rechaza. A la imagen la acompañan los siguientes versos:

El fue hasta el crimen para darle el agua,
maravillosa de las ricas gemas,
y halló en cambio el desdén en su semblante
cuando llegó a ofrecérselas...

En esta imagen ronda la idea de la mujer insaciable de bienes materiales, que no obstante que los posea no garantiza el afecto deseado. De igual forma, está presente a través del símbolo de la serpiente y la manzana, el pecado de Eva, estigma que perdura a lo largo de los tiempos y que cobra fuerza al momento de representar a la mujer fatal. Por otra parte, esta imagen resulta sintomática del giro, tal vez un poco desapercibido a raíz de la publicación semanal de las portadas para la revista, pues es posible observar que García Cabral deja un poco de lado los elementos simbolistas de sus dibujos, para adentrarse en las representaciones con rasgos del *art nouveau*, que advertimos en la tipografía que elaboró para la publicación, así como en las delicadas y curvadas líneas del dibujo.

Otro dibujo alusivo al interés de la mujer por las cosas superfluas de la vida, lo conforma la portada titulada “La piñata de la coqueta” (**Imagen II.21**), en la que observamos a una mujer alta y rubia, elegantemente ataviada con un vestido estampado de cuello alto y un bolero, al tiempo que carga sin dificultad a un gracioso hombre regordete que usa sombrero de copa, smoking rojo con un clavel en la solapa, chaleco blanco y pantalones verdes; en una de sus manos enfundadas en blancos guantes sobresale una sortija de rubí y pende un saco con el signo de pesos. La imagen puede resultar cómica en algún momento si se advierte la ausencia de esfuerzo de la muchacha al cargar al hombre, y la cara de ingenua satisfacción de éste; sin embargo, una vez más está presente la imagen negativa de la mujer, el insistente discurso sobre la falta de sentimientos nobles y aprecio desinteresado.

Finalmente, en otra de las portadas García Cabral deja abierta la reflexión en el debate que se dio en llamar la “guerra de los sexos” al titular a su dibujo: “Las dos fuerzas ¿Cuál es la que vence?” (**Imagen II.22**). En ella, un hombre alto y musculoso, probablemente luchador como lo sugieren sus shorts y botas, sonrío y dirige su mirada a una mujer que lo toma por la

cintura. Ella, con sombrero y vestido negro y vaporoso en la parte de la falda, que deja al descubierto la silueta de sus piernas, sostiene una cuerda que cuelga de la parte trasera de su sombrero. No obstante la evidente fuerza física del hombre, es la mujer quien ejerce el control al tomarlo de la cintura, y al mirar con satisfacción esa especie de “correa” que sale de su sombrero. La marcada musculatura del cuerpo del hombre, evoca las líneas ornamentales del art déco, así como los diseños de la falda, zapatos y los elementos vegetales del sombrero de la mujer que lo acompaña.

Estas imágenes sobre la mujer revelan las ideas imperantes en un sector de la sociedad en esa época, el temor hacia la actitud desenfadada de algunas de ellas que estaba fuera de las convenciones “tradicionales” de la sociedad, no sólo mexicana, sino también de otras partes del mundo; en la lucha que emprendieron por la igualdad de sus derechos, peticiones que ellas consideraban justas y necesarias, mientras que para la perspectiva masculina resultaban alarmantes y amenazadoras. Sin embargo, este sólo era el comienzo de un largo camino en el que las mujeres comenzarían a tomar sus propias decisiones, desde algo tan sencillo como su apariencia, hasta algo más profundo como hacerse responsables de su sexualidad.

II.5 Balance de las portadas de Ernesto García Cabral de 1918 a 1921

Desde su ingreso como dibujante de planta a *Revista de Revistas*, los dibujos de García Cabral respondían, obviamente, a los intereses editoriales de la publicación para la que laboraba. En este caso, hemos visto cómo se llevó a cabo el despliegue gráfico y periodístico en pro de la valoración de aspectos “muy mexicanos”, acción que estaba inserta en un proyecto de amplias dimensiones desde el gobierno, para fomentar el nacionalismo con el que se pretendía unificar a la nación tras la lucha revolucionaria. De igual forma, era del interés del semanario la situación internacional en el caso de la Primera Guerra Mundial, en la que García Cabral transmitió a través de sus dibujos una visión muy particular del conflicto. Otra preocupación

latente era la visión de la mujer que nos fue transmitida en las páginas de la revista. No resulta extraño el tratamiento que se le da a la imagen, sobre todo si tomamos en cuenta que el noventa y cinco por ciento de los colaboradores de *Revista de Revistas* eran hombres, y la participación femenina se reducía a unas cuantas colaboraciones sobre moda y cuestiones domésticas.

Los dibujos del periodo que comprende los años de 1918 a 1921 en que se publicaron las imágenes que abordamos, están elaborados con diversas técnicas como tinta, acuarela o gouache. Sin importar el método que eligiera, García Cabral siempre dotó a sus dibujos de efectos de sombreado y volumen, así como gradaciones tonales que le daban un carácter más elaborado a sus dibujos. Es notorio también su esmero por los detalles aún más pequeños, como las prendas de sus personajes o los paisajes en donde los enmarca, características que tenderán a desaparecer en la segunda etapa temática y del lenguaje visual de las portadas 1922 a 1924 que analizaremos en el siguiente capítulo.

Capítulo III

Personajes cosmopolitas. Esparcimiento y vida social

III. 1. La reanudación de la vida social

Después de varios años de conflicto, se experimentó una relativa calma con el arribo a la presidencia de Adolfo de la Huerta en junio de 1920 y posteriormente de Álvaro Obregón en diciembre del mismo año; ambos se esforzaron por pacificar el país, y consolidar el poder presidencial. La tarea no era sencilla: la nación se encontraba en ruinoso estado, la economía atravesaba por un momento negativo, y en el ánimo y recuerdo de la población estaban abiertas las heridas de la revolución. Así, los objetivos eran lograr la reconstrucción del país, centralizar el poder para ejercer un control efectivo de todo el territorio nacional, someter a los inconformes movilizados, satisfacer los reclamos de los grupos populares sobre el reparto agrario y alcanzar el reconocimiento diplomático del gobierno de los Estados Unidos.

Durante la presidencia de Álvaro Obregón del 1 de diciembre de 1920 al 30 de noviembre de 1924, se comenzó a trabajar para volver estos objetivos una realidad. De este modo, se intensificó el reparto agrario en los diferentes estados y municipios con la formación de colonias en algunos estados del centro, el norte y otros sitios con la repartición de tierras ejidales. Durante su periodo, se distribuyeron más de un millón de tierras y también se impulsó el desarrollo de la pequeña y mediana propiedad. Asimismo, al finalizar el mes de agosto de 1923, el gobierno de Obregón obtuvo el reconocimiento del presidente de los Estados Unidos, Warren G. Harding, bajo la premisa de que el gobierno mexicano indemnizaría a los propietarios

norteamericanos afectados por la revolución y a respetar las concesiones mineras y petroleras que habían sido otorgadas con anterioridad.¹¹²

En el terreno de la educación se experimentó un gran impulso a raíz de la creación de la Secretaría de Educación Pública con José Vasconcelos al frente de ella. Uno de los grandes retos educativos era combatir el analfabetismo en el que estaba inmerso el 77% de la población nacional, por lo que en 1920 iniciaron las campañas de alfabetización, así como la publicación de textos clásicos y la puesta en marcha de las Misiones Culturales, a cargo de grupos de personas adiestradas en diversas materias que visitaban varias poblaciones con el afán de capacitar a los maestros. Estas acciones estaban en consonancia con la opinión de Vasconcelos acerca de que la revolución debía ser ante todo moral, en aras de crear una identidad nacional y hombres capaces cuya fortaleza esencial fuera la cultura.¹¹³

No obstante, al iniciar la década de 1920 México era un país primordialmente rural. La capital contaba con la mayor concentración de población, pues en el año de 1921 la habitaban 615 000 personas.¹¹⁴ Por lo pronto, la aparente calma propició la reactivación de la vida social, en especial la de las clases medias y acomodadas, quienes nuevamente tuvieron oportunidad de recrearse en espectáculos y actividades de esparcimiento cuyo testimonio quedaría registrado en las páginas de algunos diarios y revistas ilustradas de la época. Los más afortunados podían acceder a diferentes medios de comunicación como la prensa y la radio; ésta última había llegado al país en 1900;¹¹⁵ sin embargo fue hasta la década de los veinte que la radio se consolidó como una presencia importante en los hogares de algunas familias; y por otra parte, la posibilidad de adquirir periódicos y revistas que no eran accesibles para el resto de la población.

Con la aparente disminución de la tensión de los últimos años, comenzó una etapa más del trabajo de García Cabral para *Revista de Revistas*. El dibujante seguía ocupando un espacio

¹¹² Luis Aboites y Engracia Loyo. "La construcción del nuevo Estado 1920-1945", en *Nueva historia general de México*, Erik Velásquez García, et.al. México, El Colegio de México, 2011, p. 600.

¹¹³ *Ibidem.*, p. 601.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 598.

¹¹⁵ Roberto Ornelas Herrera. "Radio y cotidianidad en México (1900-1930)", en Aurelio de los Reyes (Coordinador) *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. Campo y ciudad. Tomo V, Vol. I.* México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 142.

de preminencia en la publicación, y sus portadas y dibujos apuntalaban los mensajes que la revista emitía, es decir, su preferencia por las actividades culturales, sociales y de interés general, alejados de la confrontación y el debate político. Y como toda publicación moderna, los anuncios publicitarios seducían a los lectores con la posibilidad de adquirir los productos anunciados bajo la promesa de facilitar los quehaceres domésticos, poner fin a los problemas de salud, o en todo caso, mejorar la apariencia a través de productos de belleza. Si bien es verdad que de manera esporádica siguieron publicándose portadas sobre los tipos populares de las diversas regiones del país, el lenguaje plástico con el que García Cabral los abordó, cambió respecto a los años anteriores, puesto que sus representaciones comenzaron a carecer de volumen; los colores ocre y terrosos de los que gustaba fueron sustituidos por colores vivos distribuidos por fragmentos, que Juan José Arreola llamó “manchas de color”, y que desde su opinión, evocaban el trabajo de Henri Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant, Alfons Mucha, y el arte japonés.¹¹⁶ El resultado final eran dibujos ligeros y esquemáticos, de gran colorido y con la fuerza que le confería la seguridad en el trazo de la línea. Esta es la etapa en la que algunos autores lo vinculan con las vanguardias, al retomar algunos recursos utilizados por el simbolismo, el *Art Nouveau*, o el *Art Déco*.¹¹⁷ Los nuevos protagonistas de estos dibujos fueron los diversos actores de las clases acomodadas disfrutando de sus momentos de esparcimiento; fue así que otro sector de la sociedad mexicana comenzó a cobrar relevancia a través de las portadas de *Revista de Revistas*.

III. 1. 2. Matar el tiempo: actividades y espectáculos de esparcimiento

Las corridas de toros, carreras de caballos, competencias de polo y charreadas eran actividades apreciadas y populares entre determinados grupos de las clases altas. En ocasiones, asistían a

¹¹⁶ Juan José Arreola. “Presentación”, en *Las décadas*, p. 12.

¹¹⁷ Véase Rafael Barajas, “Cabral en *Revista de Revistas*. El dibujante más *chango* de México”, en *Homenaje a Ernesto García Cabral*. p. 39, y Carlos Monsiváis, “Ernesto García Cabral y el nuevo darwinismo: El hombre desciende de la caricatura”, en *La vida en un volado*. p. 20.

este tipo de espectáculos miembros de la clase política y, naturalmente, la gente adinerada, quienes usaban estas ocasiones como el momento propicio para exhibir a través de su indumentaria, su conciencia de clase para alcanzar el reconocimiento social.¹¹⁸

Estos acontecimientos no pasaron desapercibidos para el ojo observador de García Cabral, quién dedicó una de sus portadas a la actividad de moda: asistir a las carreras de caballos (**Imagen III.1**). En la imagen vemos a dos personajes, uno de ellos es un sonriente jinete montado en su caballo, que probablemente se alista para comenzar la competencia. Va ataviado con el atuendo propio del jinete: casco, chamarra, pantalones en color aceituna y botas altas. En primer plano se encuentra una joven cuyo vestuario revela su poder adquisitivo, ya que su esmero es notorio hasta en los más mínimos detalles: un sombrero de ala ancha con ligeras plumas alrededor adorna su cabeza, el cabello lo lleva como dictaba la última moda, es decir a la *garçon*. Un holgado vestido con el talle por debajo de la cintura, y una sombrilla para cubrirse del sol, completan su atuendo. La muchacha se encuentra sonriente mirando a un costado de la escena, disfrutando del panorama. Llama la atención que García Cabral ideó su figura a partir del contraste entre el fondo del dibujo, de tono naranja, y el color blanco que eligió para representar a la joven. No existe ningún otro fragmento de color, salvo la que se usó para delinear los ojos, que por cierto se encuentran cerrados. Esto es una muestra del aprovechamiento que el artista tomaba hasta de los más mínimos recursos con los que elaboraba sus trabajos, lograr una imagen al establecer únicamente el contraste entre el fondo y el color de la figura.

Todo indica que el tema de las carreras de caballos capturó un buen rato la atención del dibujante, pues en menos de dos meses volvió a elaborar una portada con ese mismo tema bajo el título de “De las carreras: Salvando un obstáculo” (**Imagen III.2**). En este trabajo, se impone la posición y presencia del caballo, que ha superado un obstáculo y por esa razón sus patas delanteras están extendidas mientras que las traseras están regresando de la flexión realizada durante el salto. Sin duda, la posición audaz que García Cabral le dio al caballo, revela la gran capacidad de la técnica de dibujo que tenía porque logra capturar los movimientos del animal y

¹¹⁸ María del Carmen Collado Herrera. “El espejo de la élite social (1920-1940)”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, p. 101.

dotar a su representación de realismo. Por su parte, el jinete aún se encuentra elevado respecto del caballo, pues el salto naturalmente afectó su posición. Su rostro apenas queda marcado por sus facciones, en este caso la nariz y la boca, pues el caballo es el principal protagonista de la escena. Con sólo cuatro colores, el negro, gris, verde y blanco, está conformado el dibujo, careciendo totalmente de volumen o sombreado en él.

Las carreras de caballos eran el pretexto ideal para lucir las prendas adquiridas en los lujosos almacenes de ropa que importaban sus novedades desde Europa, o aquellas que eran compradas durante algún viaje por el mundo. Dichas carreras tenían lugar en el Hipódromo de la Condesa propiedad del Jockey Club, que había comenzado sus operaciones en 1910, y se había mantenido cerrado al estallar la Revolución, para finalmente reabrir sus puertas en 1921 con motivo de las fiestas celebradas para conmemorar el centenario de la consumación de la Independencia. De este año a 1924, tuvieron lugar en este sitio charreadas, carreras de caballos y torneos de polo, hasta que los miembros del Jockey Club acordaron convertirlo en un lujoso fraccionamiento.¹¹⁹

Otra actividad de esparcimiento común durante esos años eran los bailes que tenían lugar en los clubes, casas particulares y cabarets, dirigidos a las clases altas. Sin embargo, también se buscó integrar al resto de la sociedad a este tipo de diversiones, pues algunos cines comenzaron a hacer uso de sus vestíbulos como salones de baile, como fue el caso del cine Olimpia, en el que además se organizaban concursos de baile de ritmos de moda como el *fox-trot* y el *one-step*. El Salón Rojo también instauró junto con el diario *El Demócrata* un concurso de cinco semanas de duración en el que se bailarían diferentes géneros musicales. Una de las motivaciones para la organización de estos eventos era incitar a la ejecución y familiarización de la nueva música para “estar a la altura de Nueva York, París, Londres y Roma”.¹²⁰ García Cabral elaboró un dibujo que evocaba la ejecución del *fox-trot* (**Imagen III.3**). Sobresale de un sencillo fondo amarillo, una joven pareja que está abrazada y en plena ejecución del nuevo baile. Ambos

¹¹⁹ *Ibidem.*, pp. 101-102.

¹²⁰ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 290-291.

van elegantemente vestidos, él con un traje azul ultramar y ella con un seductor vestido rojo *strapless*, cabellera corta y rostro maquillado.

El dibujante capturó el ambiente que se vivía en los sitios en que ocurrían estas reuniones. Un gouache que aparece en el interior de la revista, se titula “La celebración de la llegada del año nuevo en un cabaret de moda” (**Imagen III.4 y III.5**). En la primera imagen observamos en primer término a una pareja que se divierte bailando y cantando. Se trata de una celebración entre personas de buena posición económica, pues el hombre va vestido de frac, mientras que la mujer porta un moderno vestido que deja al descubierto sus hombros y brazos. Tras ellos se advierte el bullicio de la celebración: la decoración con lámparas, un mesero que descorcha una botella, un comensal sentado frente a la mesa disfrutando un puro, y una muchacha ataviada con sombrero a espaldas del mesero. En la segunda parte de la imagen, continúa el regocijo. Un par de jóvenes brindan por el inicio del año, rebosan vitalidad y alegría, actitud contraria a la que ha tomado un señor de avanzada edad sentado a un costado de la mesa con cigarrillo en mano. La velada parece no estar resultando muy atractiva para él ¿será que su edad no le permite disfrutar con la misma intensidad la celebración? Sea lo que sea, un poco más apartada, una joven más se une al festejo, se encuentra de espaldas con el abrigo aún puesto, su rostro ya se advierte emocionado al ver el ambiente que le espera.

Las personas jóvenes eran quienes más disfrutaban de la vida nocturna que les ofrecía la ciudad. La asistencia a estos sitios de entretenimiento, implicaba el uso de prendas elegantes y en tendencia, al menos para las clases altas quienes se esmeraban por lucir impecables. Muestra de ello es la portada que ejecutó García Cabral para el mes de octubre de 1923, y que llamó “La salida del cabaret” (**Imagen III.6**). Una elegante mujer que lleva un holgado vestido rojo, sombrero *cloche*¹²¹, el cabello corto y el rostro maquillado, es auxiliada para colocarse una capa azul, por un joven caballero vestido de etiqueta y pajarita blanca. Ambos acaban de disfrutar de una satisfactoria velada al interior de dicho establecimiento.

¹²¹ El sombrero *cloche* se popularizó al terminar la Primera Guerra Mundial, pues era un modelo que resultaba práctico de llevar con el cabello corto y con las actividades cotidianas de las mujeres. Estaban hechos por lo general de fieltro y su contorno recordaba la forma de una campana, además de poseer un ala muy reducida. Este sombrero comenzó a usarse desde 1908, pero alcanzó mayor popularidad en la década de los años 20.

Sin embargo, a pesar de la atracción que representaban estos sitios y este modo de vida para algunas personas, también ocurría que alguien llegara a aburrirse de esos lugares y eventos, eso es lo que el dibujante sugiere con una de las portadas que elaboró y a la que nombró “Hastío” (**Imagen III.7**). En el dibujo se encuentra una muchacha sentada frente a una mesa, revolviendo con gesto indiferente una bebida, mientras apoya su rostro sobre su otra mano. A un costado de ella se encuentra de pie un hombre que usa sombrero de copa y trae puesto un abrigo. El hombre se encuentra fumando un puro y tiene uno de sus brazos apoyado en la cintura. Parece estar esperando el momento en que la joven decida partir del lugar. Ante esta imagen es pertinente preguntarse ¿Quién está hastiado? ¿El hombre por no tolerar ese sitio al que acudió con su acompañante? ¿O la mujer por la actitud desesperada que adoptó su pareja?

A través de estas imágenes, tenemos una noción de las distracciones de un sector de la población. La vida nocturna de la ciudad se incrementó a raíz del auge de salones de baile, cabarets, y por supuesto de diversiones como el cine, el teatro, el ballet y la ópera. Estos últimos, eran espectáculos que podían apreciar los más afortunados en el plano económico. *Revista de Revistas* no fue ajeno al revuelo que causaban las estrellas de Hollywood en México, pues a través de traducciones de reportajes de revistas extranjeras daban cuenta de las últimas noticias de connotadas estrellas del cine; aunque también hay que decir que algunos de esos reportajes eran elaborados por corresponsales de la revista que entrevistaban a los actores mientras García Cabral ejecutaba alguna caricatura o apunte del natural del personaje en cuestión. Fue así como el dibujante caricaturizó a la popular estrella del cine Gloria Swanson (**Imagen III.8**), protagonista de la cinta *Her Husband's Trade Mark* (1922) que causó la molestia del presidente Álvaro Obregón, ya que en ella se denigraba la imagen del mexicano al incluir una secuencia en la que unos asaltantes mexicanos ingresaban a la mansión de la protagonista con la intención de violarla. Por esta razón, Obregón giró instrucciones para prohibir la entrada al país de las películas de Paramount en tanto que la película de Swanson no fuera retirada de la exhibición mundial.¹²² Por otra parte, las celebridades nacionales también figuraban en las portadas del semanario, es el caso de la aclamada Esperanza Iris (**Imagen III.9**) o la llamada

¹²² *Ibidem.*, pp. 182-183.

“Gatita Blanca” María Conesa (**Imagen III.10**), personajes que gozaban de gran popularidad entre el público mexicano.

Es así que a través de las portadas de García Cabral la revista abordó los tópicos que caracterizaron su línea editorial. Al estar dirigida a un público de un estrato social acomodado, y con un mediano y amplio nivel educativo, era prácticamente natural que sus portadas versaran sobre estos temas. Por otra parte, posiblemente había unos cuantos lectores que no gozaran de una posición económica tan favorecida, pero en ellos este tipo de imágenes e información generaban un sentimiento aspiracional. En el semanario se fomentaban estos temas, mientras sus editores, colaboradores y reporteros se mostraban felices y orgullosos que en México tuvieran lugar espectáculos sociales y culturales que revelaban el cosmopolitismo y la modernidad, que según su opinión, ya se comenzaba a respirar en el ambiente citadino que llevarían al país a tomar un lugar entre las grandes metrópolis mundiales.

III.2 La niñez en los dibujos de García Cabral

El concepto de niñez, como muchos otros, está en estrecha relación con la sociedad, el periodo y contexto histórico en el cual floreció o se consolidó. Durante la Edad Media, en un ambiente en el que una mínima parte de la población tenía acceso a la cultura escrita, la infancia llegaba a su fin a los siete años cuando los niños dominaban el lenguaje elemental. Esta noción cambió en los siglos XVI y XVII, al comenzar a distinguirse claramente entre niños y adultos, y en la que la investigación psicológica, y pedagógica fue de gran importancia para dotar de características claramente distinguibles a la niñez. También la medicina pediátrica que gozó de un notable auge en el siglo XIX generó una serie de conceptos muy precisos en torno a la infancia.¹²³

¹²³ Alberto del Castillo Troncoso. *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México (1880-1920)*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Instituto Mora, 2006, p. 20.

Desde la época porfiriana se difundieron en las revistas ilustradas algunas ideas sobre el cuidado y educación de los niños, resaltando su estado de inocencia y pureza innata. Las imágenes que se propagaban de los infantes los convertían por lo general en seres asexuados e impolutos, que eran objeto de culto entre la familia nuclear urbana en el caso de la clase media y alta. Esta concepción iba de la mano con una nueva forma de entender la maternidad, en la que los cuidados y la relación de la madre y el bebé experimentaron un mayor acercamiento. Aunado a esto, el auge de vestimenta, mobiliario, juguetes de importación y otros productos para los niños, contribuyeron a generar otro tipo de relación entre el adulto y el infante.¹²⁴

Todas estas ideas tuvieron aún más difusión ya entrado el siglo XX que sería considerado como el “siglo de la niñez”. Diversas corrientes científicas contribuyeron a que le fuera asignado este mote, ya que la eugenesia, la pediatría, el psicoanálisis y la pedagogía experimental junto con campañas educativas y de protección a los infantes generaron discusiones y debates sobre la naturaleza infantil. Con este tipo de impulsos, que llegaban desde todos los ámbitos se prestó una atención inusitada a las actividades infantiles, y fueron discutidas y expuestas al dominio del público desde varias plataformas.¹²⁵

En varios números de *Revista de Revistas* los protagonistas de las portadas son niños que realizan diversas actividades y adoptan múltiples actitudes. Resulta claro el interés de García Cabral por representarlos. El semanario estaba vinculado con cuestiones de índole comercial, aprovechando toda la industria dedicada a comercializar productos creados exclusivamente para infantes; pero también creían firmemente que esa edad era la ideal formar buenos ciudadanos que respondieran de la manera adecuada ante las tribulaciones de la vida. El semanario incluso publicó un número especial dedicado a los niños el 15 de octubre de 1922, en el que a lo largo de sus páginas publicaron una serie de fotografías de niños pertenecientes a “honorables familias” de la capital. Subsiste en este tipo de reportajes, la noción de que los infantes gozaban de una importancia suprema dentro del núcleo familiar, al afirmar que “son los lindos tiranos del hogar, los que hacen las delicias de sus papás que se miran en ellos y

¹²⁴ *Ibidem.*, pp. 153-156.

¹²⁵ Susana Sosenski. “Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la Ciudad de México en la década de 1920”, en *Secuencia*, Núm. 66, septiembre-diciembre 2006, p. 39.

contemplan en sus menuditas figuras la encarnación del más halagüeño futuro. Por esa razón hemos dedicado esta sección a los pequeños de México y de otras naciones [...] Todos ellos son una dulce esperanza para el porvenir.”¹²⁶ Este número especial incluía, además de fotografías, una nota sobre hijos de artistas de la “escena muda y los grandes escenarios”, así como reportajes sobre la educación infantil en Inglaterra y Alemania. Subrayaban el interés que se tenía por la educación en este último país, y afirmaban que:

Actualmente disfrutan los niños de mayores consideraciones sociales y gozan de más franquicias para su educación. Múltiples establecimientos de enseñanza ofrecen al niño oportunidades sin cuento para su desarrollo y su ilustración y el propio Estado tiene como una de sus preocupaciones más grandes, el cuidado de los establecimientos educacionales.¹²⁷

La instrucción escolar era un privilegio al que muy pocos niños mexicanos podían acceder. Para quienes tenían una posición económica sólida, era un acontecimiento habitual ingresar a una institución educativa. Ése era el caso de los pequeños de la portada llamada “Camino a la escuela” (**Imagen III.11**). En ella, dos infantes se dirigen hacia la escuela. La niña de aproximadamente nueve o diez años abraza sobre su pecho unos libros, y avanza con paso decidido pero sin denotar mucho entusiasmo. A su lado camina un pequeñito de escasa edad, ataviado con un traje y sombrero rojo, sostiene a su costado un libro que casi es del tamaño de la mitad de su pequeño cuerpo. En su rostro se observa algo de timidez, quizá será su primer día en la escuela y no sabe a lo que se enfrentará. La imagen no deja de ser enternecedora: dos pequeños que se dirigen ellos solos a la escuela.

Pero no todas las representaciones de García Cabral sobre los niños denotaban tanto temor o timidez. En su dibujo “Ensayos de tiro al blanco” (**Imagen III.12**) un pequeño apunta con su rifle de balas de goma a un loro apoyado en un pedestal, que está asustado a raíz de la impresión que le causó el juego del niño. Un perro blanco observa con atención al loro. Esta escena es una muestra de la noción que se tenía de las actividades propias de cada sexo y que hasta nuestros días no se ha modificado de forma radical: mientras que para los niños los juguetes “ideales” los conforman armas, carros y soldaditos, las niñas se esmeran en cuidar a

¹²⁶ *Revista de Revistas*, 15 de octubre 1922, p. 20.

¹²⁷ *Ibidem.*, s.p.

sus muñecas, coleccionar enseres domésticos en miniatura, o bien adoptar la actitud de las mujeres adultas intentando maquillarse a su modo.

El anhelo por dejar atrás la niñez e integrarse al mundo adulto casi siempre llega a manifestarse de algún modo entre los infantes, ya sea a través de actitudes, o bien encauzados a través de sus juegos y diversiones. Muchos de los dibujos de García Cabral sobre niños nos muestran este tipo de actitudes, que no debieron sorprender a los adultos de la época, pues aludían a las actividades que seguramente muchos de ellos llevaban a cabo. En “Tauromaquia infantil” (**Imagen III.13**) tres niños componen la escena. Uno de ellos representa al toro, al cargar el rostro del animal y enfrentarse a otros dos, el más grande carga sobre sus hombros a un pequeñito que usa una escoba a manera de capote. Era evidente la influencia que la fiesta brava tenía, pues eran los tiempos de gran éxito del torero Rodolfo Gaona que también fue dibujado por García Cabral.

En los siguientes números siguieron publicándose portadas en las que los niños a modo de juego imitaban el comportamiento adulto, aunque la ingenuidad y gracia que provocaban sus pasatiempos está siempre presente. Tal es el caso del dibujo “De paseo” (**Imagen III.14**) en la que un pequeño, de rostro muy altivo y vestido con sombrero de copa y levita, lleva a dos pequeñas niñas del brazo. Las dos portan vestidos de amplio volumen y sombreros que cubren parte de su cabello peinado con caireles. Llama la atención el atuendo con que García Cabral dibuja a los niños, pues eran prendas que habían perdido vigencia en la época en que los retrata. La escena de este juego infantil, seguramente evocaba la salida al teatro o la ópera, pues un acontecimiento como ése ameritaba la elegancia en el vestir. Otro ejemplo de estas actitudes lo constituye una portada sobre un pequeño como todo un jinete montado a caballo, con sombrero y fuste. De la imagen resalta la mirada desafiante del niño que muestra su capacidad para domar al enorme animal (**Imagen III.15**).

La inocencia y la coquetería están presentes en los niños que García Cabral dibujaba en sus portadas. Posiblemente intentaba mostrar la forma en que los niños establecían relaciones amistosas con otros niños de su edad, ése es el caso de la portada del 21 de septiembre de 1924 (**Imagen III.16**), en la que con timidez un pequeño extiende su mano y ofrece una flor a una niña

que se muestra dudosa de aceptarla. Seguramente además de ofrecer la flor, el niño desea compartir con la pequeña, la pelota que tiene frente a sus pies.

En una portada que conmemoraba el 14 de julio de 1789 (Imagen III.17) observamos a un pequeño niño de rubios cabellos con casaca azul y boina roja, cargar tímidamente unos globos de variados colores. Era casi una tradición que en fechas cercanas al 14 de julio, la portada de *Revista de Revistas* estuviera dedicada a recordar el inicio de la Revolución Francesa. Aunque es evidente que la intención de García Cabral era únicamente rememorar esta fecha, no resulta difícil traer a la memoria la situación por la que atravesaban miles de niños en situación precaria, que los conducía a desempeñarse como vendedores de diversos artículos en la vía pública, obreros en las fábricas, o bien, desempeñándose en una variedad de oficios. La situación se tornaba más complicada si tomamos en cuenta la carencia de una legislación que prohibiera el trabajo infantil, puesto que existía la posibilidad de que los niños menores de doce años pudieran trabajar con el certificado de primaria elemental, que estaba estipulado en la *Ley de Enseñanza Primaria en el Distrito y Territorios* publicada en 1891, o bien en enero de 1907 se expidió un Laudo que prohibía el trabajo en menores de siete años, pero que abría la posibilidad a que los niños que sobrepasaran esta edad trabajaran con el consentimiento de sus padres.¹²⁸

Esta selección de portadas sobre la niñez, nos acercan a la imagen del niño que se tenía en ese entonces, y la forma en que eran percibidos por los adultos. Los infantes, caracterizados de diversas formas, no dejaban de resultar atractivos y curiosos para los adultos. Por otra parte, también debe enfatizarse que en las páginas de *Revista de Revistas*, figuraban con más frecuencia los que pertenecían a “honorables familias”, elegantemente vestidos en diversos escenarios y circunstancias. El interés por la figura del niño fue importante para la casa editorial de la revista, pues el diario *Excelsior*, organizó y celebró su primer concurso llamado “El niño bonito” en el Tívoli del Elíseo, en donde las familias de la “aristocracia metropolitana” cooperaron en la realización de esta kermesse de caridad, en la cual los pequeños vistieron los más “caprichosos y lindos trajes de fantasía”. Finalmente, en este concurso, el jurado calificador eligió como ganadores a una pareja disfrazada de novios, situación curiosa pues una vez más se ponía a los niños en el lugar de los adultos. La nota se congratula además de haber contado con

¹²⁸ Alberto del Castillo. *Op. cit.*, p. 215.

la presencia del cuerpo diplomático extranjero y de las más encumbradas familias de la “elite” social.¹²⁹

Tenemos así que la niñez de estratos sociales bajos no figuraba ni por error, ni como una nota curiosa en las páginas del semanario. Seguramente, la directiva no deseaba irritar a sus lectores con problemáticas tan severas y causar algún disgusto. Sólo tenían espacio las imágenes de niños de la clase acomodada, en los que confiaban el porvenir de la nación.

III.3. Aires de libertad: la mujer en los años veinte

Ya hemos visto que en el trabajo de García Cabral la representación de la mujer ocupaba un lugar fundamental, y continuó siendo de esta forma en el periodo que abordamos en el presente capítulo, pero su concepción resulta muy distinta de los años precedentes. Naturalmente, no es que la visión del artista hubiera cambiado, sino que eran las mujeres quienes lo hacían. Su situación se transformó a nivel internacional por las repercusiones que tuvo la Primera Guerra Mundial, ya que muchas de ellas se vieron forzadas a buscar y proveer el sustento para sus hogares. En el ámbito nacional ocurrió algo parecido al terminar la Revolución, pues se vieron forzadas a ingresar en el sector laboral al quedar viudas o huérfanas, situación que modificó la norma tradicional que dictaba su deber de permanecer en casa al cuidado de los hijos mientras los hombres desempeñaban actividades para conseguir el sustento diario.

Por otra parte, el cine y la publicidad comenzaron a jugar un papel preponderante al regular o conducir su comportamiento hacia actitudes muy particulares. El auge de la publicidad ocurrido con la creación de agencias especializadas, y un discurso visual sumamente atractivo y persuasivo comenzaron a surtir efecto entre los consumidores, especialmente entre las mujeres al crear “necesidades” y mostrar un concepto moderno de feminidad a través de la obtención

¹²⁹ *Revista de Revistas*. 1 de octubre 1922, p. 8.

del producto anunciado.¹³⁰ De la mano de la fotografía y las técnicas gráficas novedosas la publicidad consiguió transmitir un concepto de la mujer que distaba mucho del esquema tradicional, en la que el culto a su imagen era fundamental: la utilización del maquillaje, cremas y tratamientos que contribuyeran a atenuar el paso del tiempo, el vestido como una necesidad y símbolo de estatus. Pero también se hacía referencia a una nueva actitud: la mujer pocas veces se mostraba cohibida o sumisa, ahora estaba en interacción con su entorno, se le mostraba decidida y segura de sí misma. Seguridad que muchas veces provenía –según esta publicidad- de la utilización del producto anunciado. Según esta imagen de la mujer difundida a través de la publicidad, era ella la responsable del cuidado y bienestar de su marido e hijos, de su hogar y por supuesto de su apariencia. Bajo esta lógica, era la mujer quien tenía ahora un rol importante de control respecto a los aspectos más relevantes de su vida.

Pero la publicidad aún iba más allá. Se comenzó a considerar el consumo de productos como una actividad propiamente femenina, que daba la posibilidad de gozar de alguna libertad respecto del dominio patriarcal. Por esta razón, la publicidad se dirigía en su mayoría a mujeres jóvenes que estaban deseosas de poner en práctica su “independencia”. En esta época es cuando se consolida el consumo en sí mismo, como una forma de entretenimiento que proporcionaba a la mujer la posibilidad de movilizarse y socializar en actividades que se creía, constituían un beneficio exclusivo para ellas.¹³¹

La transformación de su apariencia física también estaba llamando poderosamente la atención. Los atuendos se simplificaron de manera notable y resultaba acorde a las múltiples actividades que desempeñaba como el deporte y los bailes. Así, quedó eliminado el corsé, los encajes y las crinolinas, y se dio paso a vestidos sencillos que marcaban muy poco la cintura y el pecho, al uso cada vez más difundido de la falda corta y el liguero, el maquillaje cada vez más acentuado y el cabello corto.¹³² En Inglaterra, las muchachas asiduas a los bailes y que usaban

¹³⁰ Nancy F. Cott. “Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte”, en Georges Duby y Michelle Perrot (Directores), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5*. pp. 121-122.

¹³¹ Ageeth Sluis. “Bataclanismo! Or, how female deco bodies transformed posrevolutionary Mexico City”, en *The Americas. A quarterly of inter-american cultural history*, vol. 66, Núm. 4, abril 2010, pp. 480-481.

¹³² François Boucher. *Historia del traje en Occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Trad. De Cristina Zelich. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 397.

sin pudor la falda corta se les llamó *flappers*,¹³³ que causaron impacto en México al ser imitadas por muchas jóvenes. Se comenzó a sentir un temor por el surgimiento de un “tercer sexo”, producto de la afición al deporte, los vestidos sueltos que cubrían delgadas siluetas y el cabello corto.¹³⁴

El entusiasmo que estaba generando el culto al cuerpo y la nueva apariencia de las mujeres no pasó desapercibido para García Cabral, quien resumió en una portada el esmero que ponía la mujer a la hora del maquillaje (**Imagen III. 17**). En el dibujo apreciamos a una joven que se maquilla con gran parsimonia, mientras su sirviente elegantemente uniformado sostiene un espejo y una charola con diversos aditamentos. Es importante resaltar la delicada selección que hizo la muchacha de sus prendas: un vestido negro con flecos que deja al descubierto sus hombros y parte de su pecho, unas zapatillas en tonos negro y rojo, y accesorios que combinan con su maquillaje y vestido.

El uso cada vez más difundido de la falda corta entre las mujeres estaba provocando gran alarma en los sectores conservadores. El papa Benedicto XV recordaba nostálgicamente los tiempos en los que sus hermanas exigían que las vistieran de pies a cabeza, y mencionaba que ahora las mujeres peleaban por que las desnudaran. De igual forma, el arzobispo de México José Mora y del Río dio a conocer una circular a través de la cual se estipulaba cómo debían ir vestidas las mujeres a la iglesia.¹³⁵ Todavía en el año de 1930 subsistían las reacciones ante el uso de la falda corta, Xavier Sorondo en un editorial de *Revista de Revistas* se expresaba a favor de la falda corta:

Bastaron, no obstante, las órdenes de la soberana parisiense para que las faldas se acortasen de un día para otro hasta llegar a las rodillas. La unanimidad del movimiento imposibilitó todo tipo de reacción, y desde ese momento, fueron inútiles todas las predicaciones basadas en el antiguo límite de la moralidad. Pero uno de los éxitos de la Moda está precisamente en su volubilidad. No iba a sostener por años enteros una disposición que se inició como pasajera, y, por lo mismo, creyó llegada la ocasión para retornar a los cauces abandonados y lejanos. La onda concéntrica de la murmuración palaciega extendió por el mundo la sensacional noticia: volverían a usarse las faldas largas, muy largas, hasta el suelo, y otra vez las mujeres se ruborizarían cuando ¡inadvertidamente! Mostrasen los finos tobillos. [...] Más el microbio de la rebelión ha cundido por el mundo y ha ido

¹³³ Anne-Marie Sohn. “Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave”, en *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. Op. cit.*, p. 128.

¹³⁴ Deborah Dorotinsky. “Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo XX”, en Hugo Arciniega *et al* (Coords.) *El arte en tiempos de cambio 1810, 1910, 2010*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 431.

¹³⁵ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad...* pp. 287-288.

acomodándose en las conciencias. [...] Las mismas mujeres enantes tan sumisas a la Moda, iban a demostrarle que su reinado estaba a punto de derrumbarse como tantos otros...

El hecho concreto es que la falda corta continuará imperando. Fuera de unos cuantos ensayos dramáticamente cursis, las damas más honestas seguirán cruzando nuestras avenidas con las pantorrillas al aire.

Bien hecho.¹³⁶

Este comportamiento que los sectores conservadores calificaban de desenfadado causaba verdadera alarma, pues se creía que la mujer se estaba alejando del rol tradicional que debía desempeñar y que tenía en el hogar su principal escenario. García Cabral narra a través de sus portadas la forma en que muchas de ellas eran percibidas. Su atuendo elegante y su actitud segura las volvían una figura atractiva y magnética sobre la que se tenía que emitir algún comentario, ya fuera positivo o negativo. Seguramente, él a nivel personal las admiraba, pues aunque algunas de sus portadas sugieren que las mujeres sometían bajo su dominio a los hombres a través de la necesidad de satisfacer sus caprichos personales; sus representaciones son respetuosas, y resaltan la seguridad que tenían en sí mismas.

III.3.1 El impacto de las pelonas

Las transformaciones en la actitud y apariencia de la mujer no dejaban de generar impacto entre la sociedad. Casi todos los elementos que conformaron algún cambio fueron criticados o puestos en tela de juicio la mayor parte de las veces. En México, esta situación llegó al extremo con el caso de las llamadas “pelonas”, que comenzaron a adoptar esta moda a mediados de 1924. Una vez más, la influencia del cine fue decisiva para la propagación de la moda del cabello corto denominado “Bob”, a la *garçon*, o conocido también como corte Bebe Daniels, como la popular estrella de cine.¹³⁷

Muchas mujeres no sólo adoptaron el nuevo corte de cabello, sino una figura más atlética, lo que puso en alerta a algunos hombres y mujeres pues se trataba de una estética cercana a lo andrógino. Estas características conforman lo que Ageeth Sluis llama el cuerpo *déco*,

¹³⁶ Xavier Sorondo. “Su primera derrota”, en *Revista de Revistas*, 10 de agosto 1930, p. 5.

¹³⁷ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad...* p. 294.

que comprendía un nuevo ideal físico de extremidades largas y estilizadas por medio del ejercicio, en contraposición a la compleción más voluptuosa de la era victoriana. El cuerpo *déco* no hacía referencia sólo a la apariencia física, sino que constituía una nueva forma en que las mujeres se estaban relacionando y reconfigurando los conceptos de género, espacio y raza en la Ciudad de México.¹³⁸

Inesperadamente, el tema de las llamadas “pelonas” comenzó a ser retomado por la prensa, al grado de que en el número 733 de *Revista de Revistas* aparecieron numerosos reportajes y notas acerca de “El reinado de las pelonas”, número engalanado por una portada de una pelona hecha por García Cabral (**Imagen III.18**). En la imagen, resalta en un fondo rosa, el rostro de una mujer con cabello muy corto, con los ojos y labios muy maquillados, su mirada segura, seductora, y el cigarrillo encendido, aumentan el vigor de su actitud. Este comportamiento de las “mujeres modernas” ya preocupaba al sexo masculino primordialmente, como lo demuestra la página editorial de la revista tan sólo unos meses atrás a cargo de José Elguero, en el que expresa sus reflexiones acerca de lo que llama “la mujer moderna”. De ella dice:

Brilla en la sociedad e influye en los negocios públicos; que impone sus caprichos al varón con absolutismo despótico, y es, en la mayoría de los casos, el más seductor encanto de la dinastía terrena, y centro, alma y foco en torno de los cuales giran intereses y deseos, pasiones desenfrenadas y heroicos sacrificios.

[...]

El hecho es que la mujer contemporánea en los grandes centros civilizados, se “masculiniza” rápidamente, se hace egoísta también (como que el egoísmo es más propio del macho que de la hembra), llegando, a veces, hasta el extremo de contemplarse a sí misma en la fuente encantada de un “narcicismo” anormal, para desdeñar olímpicamente al sexo contrario y entregarse a los ritos consagrados en Lesbos...

Por dicha nuestra (dicha para la sociedad, para la familia y para el género masculino), en México las mujeres todavía siguen siendo “mujeres”, y no negociantes, ingenieros, o doctores, o mecánicos, o, lo que sería peor, abogados, como aquella Calpurnia de que hablan las Siete Partidas, que traía revuelto al foro romano, y a quien cita don Alfonso, cuando dice, con gracia que tal profesión no debe permitirse a las señoras ‘es cosa dura contender con ellas’.

No, en México, todavía la mujer es un ideal de la vida, ideal de pureza y de virtud que emociona a todos los hombres y es fuente de inspiración para los poetas; y es que nuestras mujeres no pretenden abandonar las obligaciones propias de su sexo, para invadir los derechos del varón, aun cuando una docena de cursis marimachos que amaestró Carrillo Puerto, en Yucatán, se planten en medio de la plaza pública proclamando el amor libre, las restricciones a la natalidad y otras inmoralidades, que son también tópicos pedantescos, copiados de costumbres exóticas.

¹³⁸ Ageeth Sluis. *Op.cit*, p. 470.

[...]

Sea de ello lo que fuere, la verdad es que en México la mujer ha progresado considerablemente; tiene mayor independencia y usa de esta prerrogativa con juicio y provecho, sin dejar de ser la adorable compañera del hombre, heroica por la abnegación, angelical por la dulzura, tierna por la sensibilidad, amante y efusiva por el fuego latino que lleva en el alma.¹³⁹

Esta posición del editorialista mostraba el temor que sentían los hombres acerca del nuevo rol de la “mujer moderna”, y la desconfianza que generaba el hecho de que adoptaran modas y comportamientos venidos del extranjero. Notamos además que el autor concede gran valor a la imagen y el comportamiento de la familia tradicional, del que la mujer era el pilar fundador y el equilibrio; además de la negativa (por parte del género masculino) de abrirles paso en terrenos que consideraban propios del sexo masculino.

En el número especial de *Revista de Revistas* consagrado al “Reinado de las pelonas”, se hacía mofa a través de coplas y versos del aspecto cómico que adquirirían algunas de estas mujeres al adoptar esa tendencia.¹⁴⁰ Así, la discusión comenzó a tomar un matiz que implicaba aspectos raciales y de clase, como bien señala Anne Rubenstein,¹⁴¹ pues el estilo de las *flappers* no sólo se difundió exitosamente entre las mujeres con alto poder adquisitivo, sino que también se comenzó a propagar entre las mujeres de posición económica limitada. Carlos Serrano, colaborador de la publicación, subrayó en su artículo “Una moda americana que invade nuestro medio” su molestia por la implantación de esta moda extranjera al señalar que “la influencia de las tendencias americanas en la vida moderna ha alcanzado a este país nuestro, que posee la debilidad de todo imitar, de todo transformar y de todo adaptar a sus caprichos y a sus gustos, aún cuando esto vaya por el camino del ridículo.”¹⁴² Menciona también la difusión de esta tendencia a todas las esferas pues dice que “fue adoptada por las mujeres de todas las clases sociales, desde la de alta alcurnia hasta la que habita en las vecindades populares en las barriadas de Tepito y San Antonio Abad; y puedo asegurar que esta caprichosa “toilette” fue adaptada, igualmente, por nuestras sempiternas y locuaces sirvientas...”. Pero abunda aún más en la condición racial al señalar: “En muchos rostros morenos que llevan el sello imperturbable

¹³⁹ José Elguero. “La mujer contemporánea”, en *Revista de Revistas*, 6 de enero de 1924.

¹⁴⁰ Véase Pepe Nava. “Por esas calles de Dios. Las pelonas”, en *Revista de Revistas*, 25 de mayo de 1924.

¹⁴¹ Anne Rubenstein. “La guerra contra “las pelonas”. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924”, en Gabriela Cano *et.al* (Compiladoras) *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. Prólogo de Carlos Monsiváis, Trad. De Rossana Reyes. México, Fondo de Cultura Económica, UAM-Iztapalapa, 2009, p. 93.

¹⁴² Carlos Serrano. “Una moda americana que invade nuestro medio”, en *Revista de Revistas*, 25 de mayo 1924, s.p.

de la raza, la moda resulta antipática y ridícula; en otros es atractiva y agradable, pero eso sí, en las muchachas de quince y veinte años, más no en cursis y románticas jamonas que por seguir la costumbre americana van a cortar sus trenzas con el afán de una coquetería caduca.” Las imágenes que ilustran el artículo, pertenecían a rostros de mujeres que lucían el corte, con pies de foto como el siguiente: “He aquí a una obrerita que también entró a la moda.”¹⁴³

De esta forma, la crítica hacia el cabello corto no estaba enfocada únicamente a señalar que era una moda extranjerizante, sino también al hecho de que en varios casos no favorecía a quienes la lucían. Una portada de García Cabral que ejemplifica perfectamente esta situación es la que recibe por título “ `En una reunión´ ocurre el siguiente diálogo: Ella:¿Verdad que las pelonas nos vemos muy bien y que no hay razón para que nos ataquen?” **(Imagen III.19)**. El dibujo tiene como protagonistas a una pareja de edad avanzada sentada en un sofá. Probablemente se encuentran en alguna cena, pues el hombre viste de riguroso traje negro y brillantes zapatos, mientras que la señora ha adoptado totalmente las últimas tendencias: empezando por el corte de cabello, usa un holgado vestido naranja que combina con un collar, zapatos y pulseras del mismo tono. Imaginamos que entre ellos ocurre el diálogo que da título a la portada, y que revela el humorismo subrepticio del dibujante, pues el hombre no parece dar una respuesta positiva a la interrogación de su pareja.

Pero las agresiones que generó el debate sobre las “pelonas” sobrepasaron los límites de la prensa escrita y llegaron al terreno del enfrentamiento físico. La noche del 23 de julio de 1924 unos jóvenes preparatorianos asaltaron a dos muchachas de cabello corto, las insultaron, raparon y bañaron.¹⁴⁴ Este hecho provocó que se formaran dos bandos: quienes estaban a favor de las pelonas y quienes estaban en desacuerdo con ellas. Sorprendentemente, fueron los estudiantes del Colegio Militar quienes apoyaron a las pelonas, mientras que los estudiantes de la Escuela Preparatoria y la Escuela de Medicina se constituyeron en agresores de las jóvenes.¹⁴⁵

El problema de fondo ante esta situación, era la incomprensión de la sociedad hacia las mujeres que habían decidido cortarse el cabello. Sus detractores creían que se estaban borrando las fronteras entre los sexos a través de estas conductas que, además, eran importadas. Creían

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *El Universal*, 23 de julio de 1924, sección 1, p.1.

¹⁴⁵ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad...* pp. 294, 295.

que este tipo de moda simplemente no era aceptable ni acorde con la fisonomía y esencia de las mujeres mexicanas, cuyas largas trenzas eran un símbolo de distinción y atracción para el sexo opuesto. García Cabral contribuyó a la difusión de las representaciones de estas mujeres, y a excepción de la que aparece en la Imagen III.19, las mujeres que dibujaba siempre eran bellas y sofisticadas.

Esta reacción por la desaparición de las largas cabelleras de las mujeres ciudadanas se comprende mejor si recordamos que el cabello largo en la mujer se consideraba honroso en la mujer según el apóstol Pablo, mientras que para el hombre era deshonroso mantenerlo largo. El cabello largo era el símbolo de feminidad por excelencia, por lo que su desaparición abrió paso a la androginia y el rechazo a las costumbres, que advertía finalmente el surgimiento de una nueva mujer y un concepto diferente de la feminidad.¹⁴⁶

III.3.2 Las mujeres y el deporte

La incursión de las mujeres en diferentes actividades deportivas representaba uno más de los ámbitos en los que la mujer se estaba desempeñando. El Estado jugó en este proceso un papel importante al dirigir sus esfuerzos para lograr que la instrucción física fuera un elemento más de propagación del nacionalismo mexicano.¹⁴⁷ Fue una característica de los estados modernos integrar la biología y la política como una forma de hacer patente la gobernabilidad, reflejada a través del bienestar de la nación mediante la salud física y moral de los individuos.¹⁴⁸ Además, el impulso al deporte fomentaba la idea de unidad nacional, pues a través del trabajo en equipo se fomentaban valores como la disciplina y solidaridad, mismos que eran deseables en la construcción de una nación fuerte y moderna. No sólo en México se impulsaba el deporte, en países como Italia, Francia y Alemania se hacía lo mismo ya que veían en él, un elemento que podía consumir la reconstrucción nacional tras la devastadora guerra. Así, la exhibición del

¹⁴⁶ Michelle Perrot. *Mi historia de las mujeres*. Trad. de Mariana Saúl. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 75-78.

¹⁴⁷ Mónica Lizbeth Chávez González. "Construcción de la nación desde el género y el cuerpo. La educación física en el México posrevolucionario", en *Desacatos*, Núm. 30, mayo-agosto 2009, p. 47.

¹⁴⁸ Deborah Dorotinsky. *Op. cit*, p. 435.

cuerpo en desfiles y eventos conmemorativos era muestra del bienestar social y la soberanía nacional.¹⁴⁹

El papel que la mujer desempeñaba en este proceso distaba, naturalmente, del que desarrollaban los hombres. Mientras que el sexo masculino exhibía su fuerza corporal, la mujer se mostraba grácil y delicada en sus movimientos y atuendo, desempeñándose en actividades como la gimnasia, la natación o el tenis. García Cabral dedica una de sus portadas a unas jóvenes nadadoras (**Imagen III.20**). La figura principal es la de una mujer que está dando un clavado. Lleva un protector para la cabeza y un traje de baño negro. A poca distancia de ella, se encuentra otra joven que observa a su compañera. Ante nuestros ojos, esta imagen no aborda ningún tema extraño o escandaloso. Sin embargo, para esa época todavía constituía una provocación el hecho de que las mujeres se exhibieran en traje de baño, pues dejaba al descubierto parte del pecho, los brazos y gran parte de las piernas.¹⁵⁰

Las imágenes de mujeres deportistas comenzaron a popularizarse, y con ellas la idea de una “nueva mujer” y un “súper hombre” mexicanos, según las palabras de José U. Escobar, director de la Escuela Elemental de Educación Física.¹⁵¹ Por lo general, los deportes que realizaban las mujeres permitían acentuar en las imágenes, la delicada silueta del cuerpo femenino, que no dejaba de sugerir su fragilidad, no obstante el esfuerzo que requería el deporte que estuviera practicando. Esa delicada silueta sugiere la portada “En el campeonato de tenis [sic]” (**Imagen III.21**). En ella, la mujer es captada por García Cabral en el momento posterior de lanzar la pelota, según observamos por la posición de la raqueta. Va ataviada con el característico traje de color blanco a la usanza de este deporte. Su cuerpo está ligeramente echado hacia atrás, en un movimiento que no denota gran esfuerzo o resistencia. Su rostro también luce pasivo, delicado y bello.

Una imagen que sí revela el esfuerzo y la dedicación aplicadas al ejercicio es la portada del 6 de abril de 1924 (**Imagen III.22**). En esta ocasión, dos mujeres se encuentran librando un obstáculo. Una de ellas está de espaldas al espectador y a punto de concluir su salto pues todavía una de sus piernas se sostiene en el aire; mientras tanto, la otra se halla en el momento

¹⁴⁹ Mónica Chávez. *Op.cit.*, p. 45.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 54.

¹⁵¹ *Ibidem.*, pp. 49-50.

justo de la ejecución, ya que está suspendida en el aire y sus piernas están librando el obstáculo.

A pesar de que el Estado haya impulsado el deporte como elemento unificador para propiciar una conciencia nacional, y una imagen de nación fuerte y atractiva, las mujeres respondían a otro tipo de impulsos que las llevaban a ejercitarse. Aunque en la realidad eran pocas las mujeres que tenían posibilidad de acceder a la vida deportiva, este tipo de imágenes se difundieron ampliamente. Las revistas de moda mencionaban como un hábito muy saludable ejercitarse para tener un cuerpo atractivo y sano, razón por la cual muchas se vieron asaltadas por el deseo de llevar una vida de ejercicio que les permitiera sentirse bien consigo mismas. Esas son las mujeres que representa García Cabral a través de sus portadas, son jóvenes que practican diversos deportes, atractivas y gráciles, desempeñando actividades que no requerían de gran fuerza física a diferencia de los deportes practicados por el sexo masculino, pero que a pesar de ello, mostraban una incursión más de la mujer en otros terrenos.

III.3.4 Balance de las portadas de 1922 a 1924

Las portadas de este periodo reflejan un cambio no sólo en el lenguaje plástico de Ernesto García Cabral, sino también en los temas que eran de interés para la revista y para el artista mismo. Como hemos visto, las portadas que exaltaban la riqueza nacional dejaron de ser frecuentes en la revista, y se dio paso a personajes y actividades cotidianas pero dirigidas a un público de mediano y alto poder adquisitivo. La sensación que estas imágenes transmiten va desde la forma en que están elaboradas (colores brillantes y la sencillez de los trazos), una apariencia de modernidad y vanguardia, hasta mostrar que en la Ciudad de México al menos, existían opciones de entretenimiento comparables a las de las grandes metrópolis.

Atrás había quedado aquel tiempo en el que los “trajes nacionales” desfilaban en las portadas. Ahora era posible advertir que a pesar de la existencia de una faz fácilmente reconocible de personajes mexicanos, también era habitual encontrar personas atentas a los

dictados de la moda internacional, desde el vestido, las diversiones y pasando por las tendencias capilares. Una pequeña fracción de la sociedad mexicana comenzaba a retomar la calma a través de la recuperación paulatina de sus actividades cotidianas y la administración del tiempo libre. Del mismo modo que las páginas de las portadas de *Revista de Revistas* recuperaron algo más de color y alegría al finalizar la Primera Guerra Mundial. Es así que las portadas del dibujante para este periodo en particular se convirtieron en demostraciones silenciosas de estos cambios en la forma de vida, pero no sólo eso, sino también en la manera en que una porción de la sociedad se concebía a sí misma.

Conclusiones

Poco más de veinticuatro años (1918-1942) fue el espacio de tiempo en que el dibujante Ernesto García Cabral puso, literalmente, manos a la obra para elaborar infinidad de portadas, caricaturas y esbozos para el semanario *Revista de Revistas*. Teniendo en cuenta esto, es posible imaginar la cantidad de temas abordados y las inmensas posibilidades que cada uno ofrece si se le presta aún más atención. Las portadas que en el presente trabajo se mencionaron son sólo una parte minúscula del mar que significa adentrarse únicamente en la labor que el artista desempeñó para *Revista de Revistas*.

Su presencia en el semanario atestigua no sólo la versatilidad y el buen manejo de variados recursos gráficos, sino también la transformación de una sociedad que había vivido agitada en los últimos años. Vimos cómo en sus primeras portadas, García Cabral explotó todo lo que aprendió y asimiló durante su estancia en la Escuela Nacional de Bellas Artes, al hacer gala de su trazo rebuscado y cargado, lleno de volumen y fuerza que utilizó para representar a esas orgullosas y seductoras chinas poblanas y a altivos charros en las primeras portadas que elaboró para la revista. Elemento adicional pero efectivo para un país que veía en la unidad el vehículo para poder comenzar a regenerarse, buscar imágenes que posibilitaran un fácil reconocimiento como mexicanos, no sólo dentro del territorio nacional sino fuera de él también.

Sus maestros en la Escuela de Bellas Artes le enseñaron como plasmar los cuerpos ataviados en esos caprichosos vestidos y elaborados trajes, y hacer resaltar cada uno de los detalles que los conformaban. Del mismo modo que aguzaron su vista para rescatar los paisajes y “rincones típicos” del país para mostrar aquellas riquezas arquitectónicas durante largo tiempo olvidadas, y que se encuentran desperdigadas en las portadas como sencillos paisajes campiranos, o como escenario de fondo de personajes y situaciones de los protagonistas de ellas. El colorido que empleó en los años de 1918 a 1921 es otro elemento que distingue a estos dibujos. Tonos terrosos y oscuros, modulaciones de la misma gama de color se hacen

presentes, hay colorido pero no es tan llamativo como lo será más tarde. Empleó estos recursos a su regreso a México a pesar de su estadía en París, en donde vivió de cerca el desarrollo de movimientos como el *Art déco* y el *Art Nouveau*, pero que no dio muestra de querer hacer uso de ellos a su vuelta al país, pues las necesidades de su revista y del país eran otras.

El cataclismo y pesar que causó la Primera Guerra Mundial se hizo presente en la publicación. Y más aún si tomamos en cuenta que el mismo dibujante vivió el inicio del conflicto durante su residencia en París. Todo esto se refleja en sus portadas sobre la guerra, una eterna lucha de fuerzas opositoras, de contrarios, la guerra y la paz, el bien y el mal. La preocupación por la destrucción que había causado y las consecuencias de ello en el ánimo de la humanidad. Pero también da rostro al soldado que por circunstancias que ignoramos, tuvo que estar en el frente de guerra (**Imagen II.14**), la preocupación, la tristeza y las consecuencias de esta disputa eran extensivas a toda la humanidad.

La larga vida del semanario y la permanencia continuada de García Cabral en él, sólo fue el resultado de la postura conservadora de ambos. Por un lado, la revista tenía como misión fundamental no abordar temas políticos que pudieran generar su salida de la circulación, así que se dedicaron a abordar la vida política de otros países al dar cuenta de las monarquías destronadas a las que dedicaban amplios reportajes; entrevistas a presidentes de naciones europeas, pero nada de la vida política nacional. Algún comentario breve y respetuoso se llegaba a leer en alguna editorial, por ejemplo con la toma de posesión de Álvaro Obregón, al que García Cabral le dedicó una portada,¹⁵² pero nunca un desliz polémico o una confrontación abierta con el sistema político en turno.

Lo mismo se puede decir de García Cabral, fue discreto con sus trazos, pero no en el sentido de afirmar que nunca modificó su expresión plástica, sino que revisando su trabajo para *Revista de Revistas* advertimos que no es un artista de ruptura. Nunca se manifestó en contra de algún movimiento plástico en particular. Por el contrario, usó de cada uno de ellos, los recursos que creyó más convenientes para desarrollar su labor, y a lo largo de su carrera no se casó con ninguno, y a pesar de ello logró hacerse de una faz propia y fácilmente identificable a

¹⁵² *Revista de Revistas*, 5 de diciembre de 1920, Núm. 552.

ojos de sus seguidores. El que echara mano de los recursos que cada lenguaje y movimiento artístico le proporcionó en su momento, no subestima en absoluto su desempeño artístico, así es posible asegurar que García Cabral trabajó siempre como mejor creyó conveniente.

Esto explica que de 1922 a 1924 la apariencia de sus dibujos cambiara notablemente. Sus líneas se hicieron más delgadas y escasas, sin que ello afectara en la expresión general que el dibujo pretendía transmitir. Los detalles que distinguían su amplia capacidad de observación seguían estando presentes, pero ahora de forma más esquemática. Colores vivos e intensos comenzaron a desfilar a lo largo de estos años. Rostros altivos y modernos se hicieron presentes en las páginas de la revista, luciendo lo mejor de sí mismos de la mano de la apariencia de la que dota la indumentaria.

También comenzaron a figurar los niños de forma constante, parte tan importante en la vida de la sociedad y a la vez tan hechos a un lado durante largo tiempo. Aparecen en la revista haciendo gala de inocencia y creatividad propias de su edad, pero ya con una nueva identidad de la que antes no gozaban. Y qué decir de la mujer. Anteriormente vista con temor por algunos hombres, pues se creía que caer en sus “redes” llevaba únicamente a la perdición. Y así fue dibujada por García Cabral en algún momento, como un ser misterioso lleno de caprichos, insaciable y malvada por naturaleza. Tramando siempre hacer el mal. Pero en algún momento esta imagen había de cambiar. De pronto, la mujer comenzó a cambiar de rostro, y si bien no dejó a un lado la vanidad que la caracteriza desde hace ya mucho tiempo, comenzó a hacer cosas por ella misma, en acciones tan sencillas que hoy nos podrían resultar intrascendentes. Dejó a un lado la vestimenta que la hacía sentir incómoda y dio paso a prendas que verdaderamente se adaptaban a sus necesidades corrientes y su forma de vida. Su cabello largo tan valorado y aplaudido por el sexo masculino se quedó regado en el piso de los salones de belleza para dar paso a un corte que emulaba precisamente a los muchachos. El deporte y el manejo del automóvil fue otro terreno en el que incursionaron para sorpresa de muchos hombres y de algunas mujeres también.

Y así pasamos breve revista a las portadas del periodo abordado. Con una nueva faz y con nuevos temas a discusión, con una imagen depurada, pero no menos llamativa y falta de

calidad. Sería injusto querer reducir la labor de García Cabral durante estos años con un adjetivo en particular, pues ello limitaría la comprensión de su trabajo y sus temáticas. Lo que es necesario hacer es acercarse a sus dibujos y comprender que sus expresiones gráficas no son permanentes, pues sus cambios eran constantes aunque mantenidos durante algún tiempo. Queda aún mucho por hacer con obra. Los años siguientes en *Revista de Revistas* que no se contemplaron aquí, presentan aún más cambios temáticos y plásticos igualmente interesantes, sirva este breve trabajo como un intento de empezar a conformar una visión más comprensiva de este incansable artista.

Archivos Consultados

AASC Archivo de la Academia de San Carlos

AHGE Archivo Histórico Genaro Estrada. Acervo Histórico Diplomático. Secretaría de Relaciones Exteriores.

APIF Archivo Personal de Isidro Fabela

Bibliografía

Aboites, Luis y Engracia Loyo. “La construcción del nuevo Estado 1920-1945” en Erik Velásquez García *et al. Nueva historia general de México*. México, El Colegio de México, 2011, 818 p. Ilus.

Acevedo Esther, *et al. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX. Tomo I*. México, Museo Nacional de Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, 413 p. Ilus.

Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009, 309 p. Ilus. (Espiral).

Báez Macías, Eduardo. “Enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos 1783-1910” en Aurelio de los Reyes (Coordinador). *La enseñanza del dibujo en México*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes 2014. Ilus.

Bargellini Clara y Elizabeth Fuentes. *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1989., 217 p. Ilus. (Cuadernos de historia del arte, 54).

Berger, John. *Modos de ver*. 2 ed. Trad. de Justo G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili, 2012, 176 p. Ilus.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. 7 ed. Madrid, Cátedra, 2010, 404 p. Ilus. (Ensayos Arte Cátedra).

- Boucher, François. *Historia del traje en Occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Trad. de Cristina Zelich. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, 479 p. Ilus.
- Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. México, Porrúa, 2006, 498 p. (Sepan cuantos, 74).
- Castillo Troncoso, Alberto del. *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México (1880-1920)*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Instituto Mora, 2006, 290 p. Ilus.
- Chávez González, Mónica Lizbeth. "Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La educación física en el México posrevolucionario" en *Desacatos*, Núm. 30, mayo-agosto 2009. Ilus.
- Collado Herrera, María del Carmen. "El espejo de la elite social (1920-1940)" en Aurelio de los Reyes (Coord.). *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. Campo y ciudad. Tomo V. Vol. I*. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 465 p. Ilus. (Historia).
- Córdova Santamaría, Martha Susana. *Café y sociedad en Huatusco: la cultura cafetalera en una región veracruzana 1900-1930*. México, 2002. (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia).
- Cortés Navarro, Luz María. *Artistas gráficos mexicanos y sus impresos: el caso de Miguel Covarrubias y Ernesto García Cabral*. México, 2013, 245 p. Ilus. (Tesis de maestría, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información).
- Cott, Nancy F. "Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte" en Georges Duby y Michelle Perrot (Directores). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Madrid, Taurus, 2000, 837 p. Ilus. (Taurus Minor).
- Cué Vega, Ana Laura y Blanca Guadalupe Garduño Pulido. *Ernesto García Cabral. Sus años de formación y su contribución a la caricatura política en el semanario político Multicolor*. México, 1991. (Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana).

- Díaz y de Ovando, Clementina. "México en la Exposición Universal de 1889", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XVI, Núm. 61, 1990.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad. de Vicente Campos González. Madrid, Debate, 1994, 453 p. Ilus.
- Dorotinsky, Deborah. "Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo XX", en Hugo Arciniega *et al* (Coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810, 1910, 2010*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, 599 p. Ilus.
- Echegaray, Miguel Ángel. "El chango García Cabral. Humorista sin oficio diplomático", en Gustavo Curiel (Editor). *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, 826 p. Ilus. (Estudios de arte y estética, 46).
- Fabela, Isidro. *La tristeza del amo*. 2 ed. Prólogo de Francisco Villaespesa. Madrid, Tipografía Artística, 1916, 168 p. Ilus.
- Flori, Jean. *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Trad. de Godofredo González. Barcelona, Paidós, 2001, 270 p. (Paidós Orígenes, 21).
- García de Germenos, Pilar. "Exposición de artistas mexicanos de 1910" en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*. México, Museo Nacional de Arte, 1991, 149 p. Ilus.
- Garciadiego, Javier. "La prensa durante la Revolución Mexicana" en Cano Andaluz Aurora (Ed.). *Las publicaciones periódicas y la historia de México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1995, 208 p.
- Gravelot, Hubert François y Charles Nicolas Cochin. *Iconología*. Traducción, índice de atributos y notas de María del Carmen Alberú Gómez. México, Universidad Iberoamericana, 1994, 273 p.
- Guerra, Francois-Xavier. *México: Del Antiguo Régimen a la Revolución I*. trad. De Sergio Fernández Bravo. 2 ed. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 453 p. (Historia).

Homenaje a Ernesto García Cabral. Maestro de la línea. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Mural Diego Rivera, Editorial RM, 2008, 127 p. Ilus.

La vida en un volado. Ernesto el Chango García Cabral. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lunweg Editores, Taller Ernesto García Cabral, 2005, 197 p. Ilus.

Las décadas del Chango García Cabral. México, Editorial Domés, 1979, 306 p. Ilus.

Matthews Grieco, Sara F. "El cuerpo, apariencia y sexualidad", en Georges Duby y Michelle Perrot (Directores). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna.* Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Madrid, Taurus, 2000, 724 p. Ilus. (Taurus Minor).

Moreno, Salvador. *El pintor Antonio Fabrés.* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981, 226 p. Ilus. (Monografías, 3).

Moyssén, Xavier y Julieta Ortiz Gaitán. *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913).* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, 681 p. (Estudios y fuentes del arte en México, 63).

Navarrete Maya, Laura. *Excelsior en la vida nacional (1917-1925).* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, 206 p. Ilus. (Letras del siglo XX).

Olivares Chávez, Anabel. *Algo más que un vestido: La china poblana en el siglo XIX (1830-1860).* México, 2007. (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras). 223 p.

Órnelas Herrera, Roberto. "Radio y cotidianidad en México (1900-1930)" en Aurelio de los Reyes (Coord.). *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. Campo y ciudad. Tomo V. Vol. I.* México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 465 p. Ilus. (Historia).

Ortiz Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939).* México, UNAM, 2003, 440 p. Ilus. (Colección Posgrado, 22).

Palomar Vereá, Cristina. "El papel de la charrería como fenómeno cultural en la construcción del Occidente en México", en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, Núm. 76, abril de 2004.

- Pérez Monfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, 324 p. Ilus.
- Pérez Walters Patricia. *Alma y bronce. Jesús F. Contreras 1866-1902*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2002, 211 p. Ilus.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Trad. de Mariana Saúl. Buenos Aire, Fondo de Cultura Económica, 2009, 247 p. (Historia).
- Ramírez Fausto. “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889” en *Historias, leyendas y mitos de México, su expresión en el arte. XI Coloquio internacional de historia del arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, 432 p. Ilus.
- Ramírez Fausto. “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986,
- Ramírez, Fausto. “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912” en *Las Academias de Arte. VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, 362 p. Ilus. (Estudios de Arte y Estética, 18).
- Ramírez, Fausto. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 218 p. Ilus. (Cuadernos de Historia del Arte 53).
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, 477 p. Ilus.
- Reyes, Aurelio de los. “De la china a la charra y el charro cinematográfico a partir del símbolo nacionalista del charro y la china bailando un jarabe tapatío” en *Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte. XXIX Coloquio internacional de historia del arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, 406 p. Ilus.
- Reyes, Aurelio de los. “El nacionalismo en el cine 1920-1930: búsqueda de una nueva simbología” en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de historia del arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 410 p. (Estudios de arte y estética, 25).

- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, 409 p. Ilus. (Serie especial).
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México. Estudios y documentos I (1810-1850). Tomo I*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, 555 p. (Estudios y fuentes del arte en México, XVI).
- Rodríguez, José Antonio. "Los caminos de Cabral", en *Revista de Revistas*. México, Núm. 4166, 1 de diciembre 1989.
- Rubenstein, Anne. "La guerra contra las 'pelonas'. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924" en Gabriela Cano *et al.* (Compiladoras). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. Prólogo de Carlos Monsiváis, Trad. de Rossana Reyes. México, Fondo de Cultura Económica, UAM-Iztapalapa, 2009. 500 p. (Historia).
- Rubial García, Antonio. *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de la Nueva España*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 258 p. Ilus. (Historia).
- Ruiz Naufal, Víctor. "Historia e historicidad en la pintura finisecular mexicana" en *Estudios. Filosofía. Historia. Letras*. México, Instituto Tecnológico Autónomo de México, Núm. 79, 2006.
- Sáenz, Olga. "La enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1910-1920)" en Aurelio de los Reyes (Coord.) *La enseñanza del arte en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010. 390 p. Ilus.
- Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, 203 p. Ilus. (Cuadernos de historia del arte, 52).
- Sierra Torre, Aída. "Geografías imaginarias II: La figura de la tehuana" en *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*. México, Museo Nacional de Arte, 1992, 197 p. Ilus.
- Sluis, Aggeth. "Bataclanismo! Or, how female deco bodies transformed postrevolutionary Mexico City" en *The Americas. A quarterly of inter-american cultural history*. Vol. 66, Núm. 4, abril 2010. Ilus.

- Sohn, Anne-Marie. "Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave" en Georges Duby y Michelle Perrot (Directores). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*. Trad. De Marco Aurelio Galmarini. Madrid, Taurus, 2000. 837 p. Ilus. (Taurus minor).
- Sosenski, Susana. "Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la Ciudad de México en la década de 1920" en *Secuencia*, Núm. 66, septiembre-diciembre 2006.
- Tenorio Trillo Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. Trad. De Germán Franco. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 409 p. Ilus. (Historia).
- Vázquez Mantecón, María del Carmen. "La china *mexicana* mejor conocida como china poblana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXII, Núm. 77, 2000. Ilus.
- Vázquez, Josefina Zoraida. *Nacionalismo y educación en México*. 2 ed. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2005, 331 p. (Nueva Serie, 9).



Imagen II.1

Ernesto García Cabral, *Una joven muy simpática*, 1905.



Imagen II.2

Ernesto García Cabral, *El sátiro viejo*, 1917.



Imagen II.3

Ernesto García Cabral, Sin título, *Revista de Revistas*, Núm. 406, 10 de febrero 1918.



Imagen II.4

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



Imagen II.5

Ernesto García Cabral, "Son banderas de vida sus trapos rojos, y este mes de septiembre, que fiestas narra, una llama patriótica prende en sus ojos que hablan más que las cuerdas de su guitarra", *Revista de Revistas*, Núm. 549, 19 septiembre 1920.



Imagen II.7

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



Imagen II.6

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



Imagen II.8

Ernesto García Cabral, "El célebre tenor Enrico Caruso vistiendo el traje nacional", *Revista de Revistas*, Núm. 494, 19 de octubre 1919.



Imagen II.9

Ernesto García Cabral, "Una tehuana", *Revista de Revistas*, Núm. 483, 3 de agosto de 1918.



Imagen II.10

Ernesto García Cabral, "Pierrot va a la guerra", *Revista de Revistas*, Núm. 438, 22 de septiembre 1918.



Imagen II.11

Ernesto García Cabral, "La nueva humanidad en garras del retroceso", *Revista de Revistas*, Núm. 439, 29 de septiembre 1918.



Imagen II.12

Ernesto García Cabral, "La guerra a la paz: ¡No es tiempo todavía!", *Revista de Revistas*, Núm. 440, 6 de octubre 1918.



Imagen II.13

Ernesto García Cabral, "La paz deteniendo la guerra", *Revista de Revistas*, Núm. 442, 20 de octubre 1918.



Imagen II.14

Ernesto García Cabral, "La guerra ha terminado", *Revista de Revistas*, Núm. 446, 17 de noviembre 1918.



Imagen II.15

Ernesto García Cabral, "El regreso de los hijos", *Revista de Revistas*, Núm. 448, 1 de diciembre 1918.



Imagen II.16

Ernesto García Cabral, "La partida del trágico 1918", *Revista de Revistas*, Núm. 452, 29 de diciembre 1918.



Imagen II.17

Ernesto García Cabral, "Flor de cabaret", *Revista de Revistas*, Núm. 481, 20 de julio 1919.



Imagen II.18

Ernesto García Cabral, "Ellas y nosotros", *Revista de Revistas*, Núm. 484, 10 de



Imagen II.19

Ángel Zárraga, *La femme et le pantin*, 1909.



Imagen II.20

Ernesto García Cabral, Sin título, *Revista de Revistas*, Núm. 516, 21 de marzo 1920.



Imagen II.21

Ernesto García Cabral, "La piñata de la coqueta", *Revista de Revistas*, Núm. 553, 12 de diciembre 1920.



Imagen II.22

Ernesto García Cabral, "Las dos fuerzas ¿Cuál es la que vence?", *Revista de Revistas*, Núm. 575, 15 de mayo 1921.



Imagen III.1

Ernesto García Cabral, "De moda: las carreras de caballos", *Revista de Revistas*, Núm. 612, 29 de enero 1922.



Imagen III.2

Ernesto García Cabral, "De las carreras: salvando un obstáculo", *Revista de Revistas*, Núm. 618, 12 de marzo 1922.



Imagen III.3

Ernesto García Cabral, "Foxtroteando", *Revista de Revistas*, Núm. 744, 10 de agosto 1924.



Imagen III.4

Ernesto García Cabral, "La celebración de la llegada del año nuevo en un cabaret de moda",
Revista de Revistas, Núm 608, 1 de enero 1922.



Imagen III.5

Ernesto García Cabral, "La celebración de la llegada del año nuevo en un cabaret de moda",
Revista de Revistas, Núm 608, 1 de enero 1922.



Imagen III.6

Ernesto García Cabral, "La salida del cabaret", *Revista de Revistas*, Núm. 702, 21 de octubre 1923.



Imagen III.7

Ernesto García Cabral, "Hastío", *Revista de Revistas*, Núm. 610, 15 de enero 1922.



Imagen III.8

Ernesto García Cabral, "La famosa 'estrella' de cine Gloria Swanson", *Revista de Revistas*, Núm. 633, 25 de junio 1922.



Imagen III.9

Ernesto García Cabral, "Con la luciente mirada –vivaracha y pizpireta-; la sonrisa almibarada-y la apostura coqueta-retorna a su tierra amada `La reina de la opereta´, *Revista de Revistas*, Núm. 635, 9 de julio 1922.



Imagen III.10

Ernesto García Cabral, "La popular artista María Conesa", *Revista de Revistas*, Núm. 732, 18 de mayo 1924.



Imagen III.11

Ernesto García Cabral, "Camino a la escuela", *Revista de Revistas*, Núm. 689, 22 de julio



Imagen III.12

Ernesto García Cabral, "Ensayos de tiro al blanco", *Revista de Revistas*, Núm. 690, 29 de julio 1923.



Imagen III.13

Ernesto García Cabral, "Tauromaquia infantil", *Revista de Revistas*, Núm. 691, 5 de agosto 1923.



Imagen III.14

Ernesto García Cabral, "De paseo", *Revista de Revistas*, Núm. 693, 19 de agosto 1923.

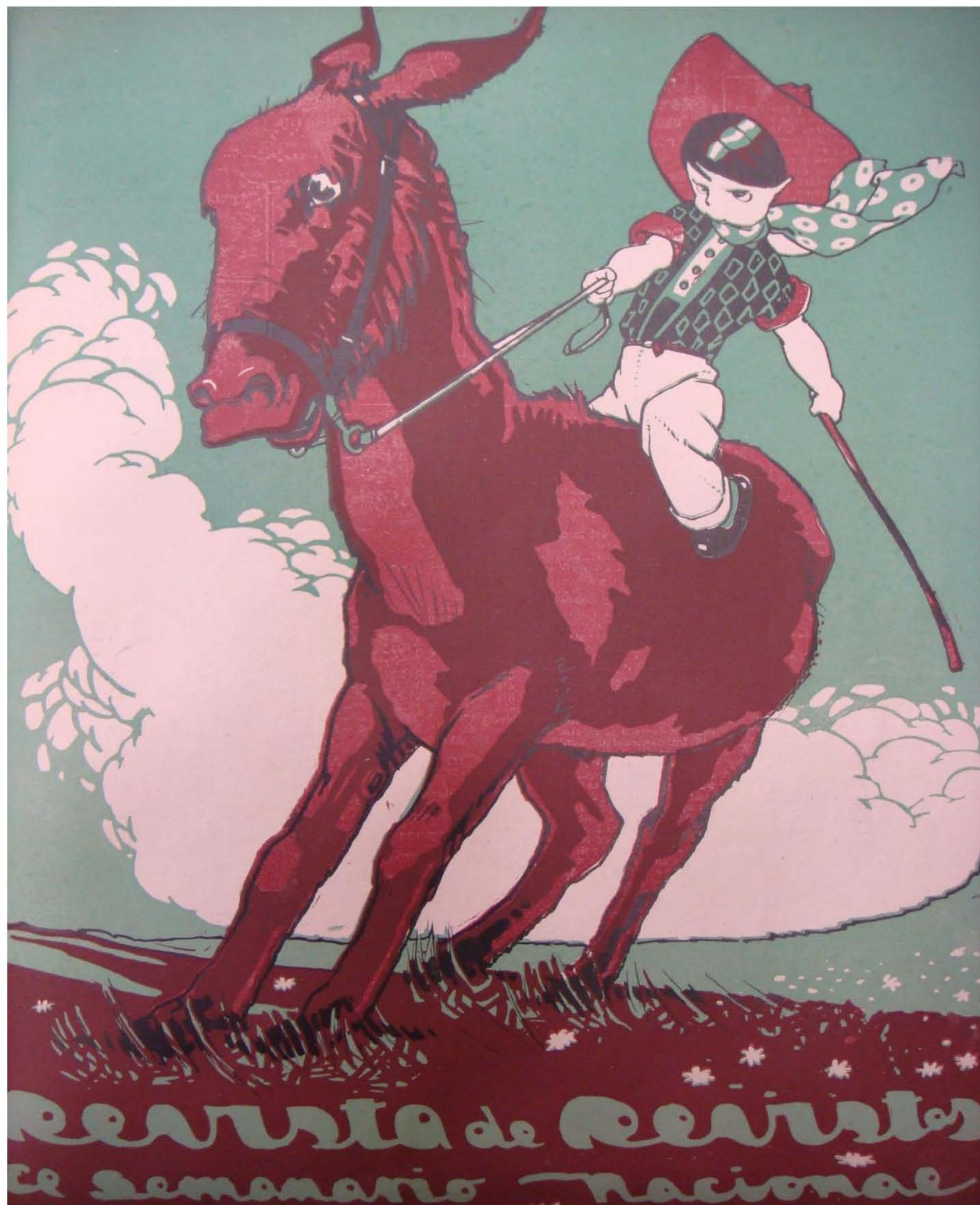


Imagen III.15

Ernesto García Cabral, Sin título, *Revista de Revistas*, Núm. 760, 30 de noviembre 1924.



Imagen III.16

Ernesto García Cabral, Sin título, *Revista de Revistas*, Núm. 750, 21 de septiembre 1924.



Imagen III.17

Ernesto García Cabral, Sin título, Núm. 669, 4 de marzo 1923.



Imagen III.18

Ernesto García Cabral, Sin título, *Revista de Revistas*, Núm. 733, 25 de mayo 1924.



Imagen III.19

Ernesto García Cabral, “En una reunión. Ella:—¿Verdad que nos vemos muy bien y no hay razón para que nos ataquen?”, *Revista de Revistas*, Núm. 743, 13 de agosto 1924.



Imagen III.20

Ernesto García Cabral, Sin título, *Revista de Revistas*, Núm. 707, 25 de noviembre 1923.



Imagen III.21

Ernesto García Cabral, "En el campeonato de tennis", *Revista de Revistas*, Núm. 705, 11 de noviembre 1923.



Imagen III.22

Ernesto García Cabral, Sin título, *Revista de Revistas*, Núm. 726, 6 de abril 1924.