



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES/DIBUJO

“A 100 AÑOS DE SATURNINO HERRÁN Y ERNESTO GARCÍA CABRAL.  
ANÁLISIS CONTEMPORÁNEO SOBRE LA CARICATURA, LA HISTORIETA  
Y LA NOVELA GRÁFICA MEXICANA Y SU INFLUENCIA EN MI OBRA  
PERSONAL”

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
CARLOS UZCANGA GAONA

TUTOR: MAESTRO CONSTANTINO CABELLO ITURBE  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

JURADO:  
PRESIDENTE: MAESTRO GUILLERMO ÁNGEL DE GANTE HERNÁNDEZ  
VOCAL: DOCTOR VÍCTOR MANUEL FRÍAS SALAZAR  
SECRETARIO: MAESTRO CONSTANTINO CABELLO ITURBE  
SUPLENTE: DOCTOR SALVADOR JUÁREZ HERNÁNDEZ  
SUPLENTE: MAESTRO EDUARDO ARTURO MOTTA ADALID

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO, 2018.



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.

CARLOS UZCANGA GAONA

A 100  
AÑOS DE  
SATURNINO  
HERRÁN  
Y ERNESTO  
GARCÍA  
CABRAL

LA CARICATURA, LA HISTORIETA Y LA NOVELA GRÁFICA MEXICANA Y SU  
INFLUENCIA EN MI OBRA PERSONAL





# **ÍNDICE**

## **INTRODUCCIÓN**

### **CAPÍTULO I. Breves antecedentes y precursores de la caricatura y la historieta mexicana (1874-1934) pág. 9**

La caricatura anterior y en la etapa porfirista (1874-1909)

La caricatura posterior y en la etapa maderista (1909-1934)

### **CAPÍTULO II. Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral, puntos de encuentro y líneas paralelas pág. 73**

Saturnino Herrán

Ernesto García Cabral

### **CAPÍTULO III. Exponentes contemporáneos en otras manifestaciones de la gráfica mexicana pág. 129**

A más de 100 años del nacimiento de las nuevas manifestaciones gráficas. La visión del dibujo desde algunos exponentes contemporáneos

### **CAPÍTULO IV. Obra personal pág. 141**

La descontextualización y el apropiacionismo

El crossover ficcional

Las metaimágenes desde la Cultura Popular y la Historia del Arte

Objetivo de la obra

Movilidad internacional

Creative commons

Estrategia creativa

## **Conclusiones**

## **Fuentes de consulta**



# **INTRODUCCIÓN**

Esta investigación tiene como objetivo realizar un análisis desde un punto de vista contemporáneo sobre los comienzos de la caricatura y la historieta mexicana, así como de algunos autores y elementos de la novela gráfica y cómo han influido estos en mi obra personal. De igual manera, a partir de dos autores: Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral, conocer de qué manera emplearon el dibujo para dar paso a otras manifestaciones gráficas. El dibujo es un lenguaje que permite una infinidad de variantes en su uso, otra finalidad de esta investigación es poner de manifiesto cómo la visión y utilización de este medio, se vio transformada en su concepción tradicional académica al comenzar la modernidad y cómo es ahora concebida en un contexto contemporáneo por otros autores y por mí.

El proyecto consta de cuatro capítulos, el primero de ellos se refiere a los antecedentes y precursores de la caricatura y la historieta mexicana en un periodo específico (1874-1934), esto para dar un contexto general de la utilización del dibujo en estos dos géneros que en un principio estaban influenciados y predeterminados por los estándares europeos y posteriormente norteamericanos. La intención tras este panorama es la de comprender tanto histórica como artísticamente lo que traería el nuevo siglo al dibujo mexicano.

En el segundo capítulo se establece un punto de encuentro tanto temporal como en lo que a las nuevas manifestaciones gráficas se refiere a partir del trabajo de Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral, posteriormente hay una revisión biográfica de cada uno y una lectura de sus obras que permite conocer los aportes que estos generaron al dibujo, así como la apertura que cada uno tuvo hacia las nuevas necesidades y dichas manifestaciones gráficas.

El tercer capítulo está compuesto por ejemplos contemporáneos a más de 100 años de Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral y de cómo estas prácticas siguen estando vigentes pero en un nuevo contexto histórico y profesional. Así mismo pretende ser un nexo entre esta concepción del dibujo y mi propuesta personal, la cual se desglosa en el capítulo cuarto, presentando todos los recursos tanto teóricos como prácticos que la conforman.



Los temas de las publicaciones de Vanegas Arroyo eran ilustradas por José Guadalupe Posada, en ellas se cubría el amplio aspecto popular de los gustos de los espectadores de la época.

# **CAPÍTULO I**

## **Breves antecedentes y precursores de la caricatura y la historieta mexicana (1874-1934)**

*“Mucho más importante es cómo copiamos lo que copiamos”.*<sup>1</sup>

### **Breves antecedentes**

En la introducción del libro *Puros cuentos I, La historia de la historieta en México (1874-1934)*, Armando Bartra y Juan Antonio Aurrecochea, señalan que el origen y desarrollo de la historieta mexicana se ubica en las publicaciones periódicas ilustradas que aparecen en la segunda mitad del siglo XIX, gracias a la litografía. Se habla de una historia que abarca aproximadamente cien años.

De igual manera sugieren distinguir dos grandes periodos divididos por la fundación y generalización del cómic moderno de modelo norteamericano. La historieta entendida como obra narrativa de viñetas múltiples en la que frecuentemente se integran texto e imagen, nació y se multiplicó mucho antes de la última década del siglo XX. A la historieta americana se le deben innovaciones tales como los globos idiomáticos, onomatopeyas dibujadas, personajes fijos y los formatos estandarizados, que son los elementos definatorios de lo que hoy llamamos historieta o cómic.

En México, quien está considerado como el dibujante que realizó las primeras “tiras cómicas” es Juan Bautista Urrutia, sin embargo sus orí-

<sup>1</sup> Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. *“Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934”*, México, Editorial Grijalbo, 1988, p. 13.

genes tenían un sentido muy distinto del que puede imaginarse, pues están consideradas una derivación de la publicidad, ejemplo de esto son las historietas realizadas para la compañía cigarrera *El buen tono*. Aunque la historieta moderna haya nacido como mercancía, esto no debe de restarle trascendencia cultural pues logra una identificación con el lenguaje, los formatos y los medios de difusión que adoptaron y promovieron comercialmente los editores norteamericanos.

Pero además de esta influencia de los estándares del cómic norteamericano en la historieta mexicana también existió la del cómic europeo, ambos impusieron comercialmente un modelo expresivo desde su poderío económico, pudiendo así definir el género e inclusive atribuirseles su fundación. Sin embargo lo anterior no quiere decir que antes de esas influencias no existieran publicaciones en nuestro país que propusieran un arte narrativo basado en viñetas secuenciadas, lo que Bartra y Aurrecochea definen como protocómico; historietas mudas o apenas con apoyaturas.

De 1874 a 1919 podemos ubicar a los primeros dibujantes que exploran nuevas posibilidades narrativas, dibujantes en formación que aún no logran establecer un lenguaje iconográfico aunque sí logran cierta madurez gracias a la influencia de la escuela europea. Los medios en los que se mueven estas primeras publicaciones son periódicos de corte popular dirigidos a la sátira política y a las problemáticas sociales de la época, sin dejar de lado el divertimento y las temáticas subidas de tono o con sugerencias sexuales, las llamadas publicaciones sicalípticas, esto con más presencia durante su última fase. La Revolución Mexicana es por supuesto el pretexto perfecto para explotar todo lo que estos primeros autores, estos precursores querían expresar a través de este nuevo medio.

De 1919 a 1934 podemos localizar a los fundadores de lo que ya se puede considerar la historieta mexicana moderna que sigue sujeta a los modelos norteamericanos y se encuentra presidida por la abrumadora influencia de los servicios importados. La influencia norteamericana se presenta en el modelo de comercialización, de formato inclusive, pero la vocación es netamente mexicana, sobre todo empapada del nacionalismo posrevolucionario.

A partir de los años 20's parece que se comienza a ganar terreno, pues los editores de los periódicos empiezan a dar cabida a las publicaciones locales, dejando momentáneamente de lado a las importadas, sobre todo en las ediciones dominicales, pero esta apertura duraría poco, culminando en la primera mitad de los años 30's.

## Precursores (1874-1919)

Las raíces de la historieta mexicana podemos encontrarlas en el siglo XIX, con el surgimiento de la prensa moderna, sin embargo, al igual que en otros países, sería hasta el siglo XX donde se convertiría en el fenómeno nacional que se gestó gracias a la asimilación de los recursos narrativos de los modelos norteamericanos y europeos de los cuales tuvo una gran influencia gráfica y técnica, sin embargo poseería una *alma* completamente distinta, de la cual derivaría una identidad propia gracias a la conjugación de dichos recursos. “Mucho más importante es cómo copiamos lo que copiamos”.<sup>2</sup>

Los orígenes de la gráfica mexicana pueden rastrearse de la cultura popular, pero no es hasta finales del siglo XIX que aparecen las que pueden ser consideradas las primeras historietas en nuestro país. Haciendo una escueta revisión histórica, puede mencionarse la stampa colonial en el siglo XVI, las hojas volantes en el siglo XVII y ya para el siglo XVIII aparecerían los primeros rastros de humor que le mostrarían al mundo la capacidad del mexicano de reírse de la muerte y de la desgracia propia y ajena, representando calaveras y personajes que demuestran todo tipo de deformidades físicas y morales. Los primeros indicios de lo que puede llamarse nacionalismo gráfico se encontró en las ilustraciones de Francisco Agüeros, realizadas para *La portentosa vida de la muerte* de fray Joaquín Bolaños, obra prohibida por la inquisición por su carácter jocoso y picaresco.<sup>3</sup>

Por el año de 1829, los ilustradores mexicanos se preocupan por definir a la nación, crear una identidad gráfica y documentarla, registrando así a la sociedad y sus costumbres, el paisaje, símbolos patrios, imágenes de una nacionalidad aún en proyecto, mezclando realidad y fantasía, o mejor dicho, deseo. La literatura forma parte importante de este proyecto de identidad cultural e intelectuales de la época como Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano y José Tomás de Cuéllar entre otros se convierten en cronistas del México de aquél entonces.

Pero no sólo los literatos del siglo XIX se preocupan por la definición de lo mexicano y el proyecto cultural, los periodistas también forman parte de tal encomienda, ante el conservadurismo de la época, estos intelectuales

---

2 *Ídem.*

3 Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea detallan más las raíces de la historieta en su primer capítulo PRECURSORES, 1874-1919 y los subcapítulos que lo conforman. Ante el riesgo que conllevaría realizar citas muy extensas, se sugiere consultar el libro *PUROS CUENTOS I, La historia de la historieta en México 1874-1934*, para ampliar la información brevemente referida.

tuales no sólo deben preocuparse de la opinión pública, sino también de la prensa puritana del momento. La palabra tenía un gran peso, sin embargo era menester retratar al México al que le urgía conformar su propia referencia visual. “Ilustradores como Hesiquio Iriarte, Hipólito Salazar, Luis Garcés, Constantino Escalante<sup>4</sup>, Joaquín Heredia, Santiago Hernández, Primitivo Miranda, José María Villasana, Jesús T. Alamilla<sup>5</sup>, Casimiro Castro, Manuel Manilla, Vicente Gahona, José Guadalupe Posada y otros muchos, dibujan un México en el que se mezclan fidelidad, inspiración y utopía, influencias extranjeras y hallazgos propios. En la ilustración del siglo XIX, el país deseado y el país real se funden en una mezcla indisoluble”.<sup>6</sup>

La introducción de la litografía en México por el italiano Claudio Linati en 1826, facilita a la vez que impulsa, la pasión por documentar el costumbrismo mexicano, esta renovación técnica permite la reproducción múltiple de imágenes, facilitando que Iriarte, Salazar y José María Jara representen paisajes, monumentos y ruinas arqueológicas para la revista *El renacimiento* dirigida por Ignacio Manuel Altamirano; “Primitivo Miranda y Santiago Hernández ilustran *El libro rojo* donde Vicente Riva Palacio, Manuel Payno y Juan A. Mateos recogen los crímenes históricos del pasado político, desde la muerte de Moctezuma II hasta la ejecución de Maximiliano. Antonio García Cubas dedica su vida y su obra a la que es considerada la primera enciclopedia nacional.”<sup>7</sup>

La litografía sustituye al grabado en madera, cobre y acero utilizado anteriormente, revolucionando así el panorama editorial de la época. En la década de los 60's del siglo XIX aparecen los primeros signos de lo que puede definirse como un *lenguaje historietístico* en publicaciones como *El pollo*, *La pollita* o *El gacetillero* realizadas por José María Villasana “donde el dibujante abandona la imagen única y multiplica las viñetas en composiciones donde texto e ilustración forman un discurso narrativo integrado.”<sup>8</sup>

---

4 Constantino Escalante (1836-1868), es considerado el padre de la caricatura política en México. En 1860 fue co-fundador del periódico *Mi Sombrero*, antecedente inmediato del periódico *La Orquesta*, del cual también fue co-fundador con Carlos R. Casarín y Manuel C. de Villegas en 1861. Colaboró además con las publicaciones *El Impolítico* y *La Historia Danzante*. Sus críticas le valieron el encarcelamiento durante el imperio de Maximiliano de Habsburgo.

5 Consultando diversas fuentes algunas veces se le mencionará como José Alamilla y otras como Jesús T. Alamilla debido a que su nombre completo era José de Jesús de los Ángeles Tiburcio Alamilla y Cortés.

6 *Ibidem*, p. 25.

7 *Ídem*.

8 *Ídem*.

A finales del siglo XIX, la casa Maucci Hermanos, con sede en Barcelona se encarga de exportar a Hispanoamérica a través de sus filiales en México, La Habana y Buenos Aires, materiales gráficos tales como folletines románticos, historias de viajes, libros de aventuras, novelas costumbristas y picarescas así como juegos que se arraigarían en la cultura popular de las familias mexicanas por muchas décadas; la *Lotería* y *El juego de la Oca*. En nuestro país estos materiales son distribuidos también por el expendio de los hermanos Maucci ubicado en la calle de El Relox, sin embargo no son las únicas publicaciones que introducen a México, entre ellos también se encuentran las llamadas *Aleluyas* y *romances*, grabados de gran formato a color que tienen su origen en las *aucas* catalanas, los *catchpenny prints* de origen inglés y los *canards* franceses y que desde el siglo XVII se vendían en ferias y mercados europeos.

Ejemplo de *Aleluya* española.



El contenido de las aleluyas era de sucesos políticos, crímenes famosos, historias sobre la vida de santos, aventuras picarescas y galantes narradas en forma de historietas a partir de grabados y apoyaturas de textos rimados, algo de vital importancia en la formación de los primeros lectores

en nuestro país. No se sabe con seguridad si estos materiales distribuidos por los hermanos Maucci fueron realizados en México posteriormente o si solamente eran importados, lo que debe de tenerse en consideración es que gracias a ellos también pudieron popularizarse textos de la literatura clásica como el *Licenciado Vidriera* y se abrieron dos vertientes en cuanto a contenidos; los infantiles y el material para adultos; historias galantes subidas de tono, picarescas, vulgares y hasta escatológicas, ejemplo de ello *La historia de un cesante en Noche Buena*, precursor del contenido para adultos que tanto éxito tendrá años después en nuestro país.

La historieta en México adquiere sus rasgos nacionales con base en las tradiciones de la gráfica y la literatura popular, sin embargo se influenciaba enormemente como ya se ha mencionado, de las narrativas presentes en las historietas de origen norteamericano y europeo ya entrado el siglo XX, cuando, animada por el espíritu de una recién aparecida modernidad, la historieta logra consolidar un lenguaje y se convierte en el medio por excelencia para toda publicación que aspire a un público masivo.

Ya iniciados los años 20's, la historieta mexicana tiene como base temática el costumbrismo y la búsqueda de tipos populares. En la década posterior el trabajo que había realizado Antonio Vanegas Arroyo<sup>9</sup> quien fuera el editor más popular de gacetas callejeras, corridos, historietas, adivinanzas y publicaciones varias de su momento, junto con José Guadalupe Posada, fueron incorporadas a la historieta mexicana.

Por momentos, la historieta nacional se asemeja fuertemente al cómic norteamericano alejándose de sus raíces populares, perdiendo seguidores, fuerza y originalidad, sin embargo se encauza nuevamente a sus fuentes a la vez que los temas y personajes manejados habitualmente alimentan el folclór popular y se insertan en la vida cultural, haciéndose presentes en la plástica, en las artesanías, en la creación de juguetes infantiles, en los decorados de las ferias y mercados callejeros e inclusive en la tradición oral; canciones, corridos y leyendas, ejemplo de ello: “En Tepoztlán, Morelos, se cuenta que por las noches, “El caballo del diablo” –protagonista de una famosa historieta de los años 70's- recorre la serranía asustando a sus pobladores”.<sup>10</sup>

---

9 Antonio Venegas Arroyo (1850-1917), ocupa un lugar relevante en la historia de México siendo uno de los impresores más destacados de hojas volantes –una especie de periódico del día– de finales del siglo XIX y principios del XX, ya que cubrió parte de la Revolución con corridos, crónicas y grabados.

10 *Íbidem*, p. 43.

## La historieta como arma política

Los antecedentes periodísticos de la historieta mexicana pueden hallarse en la prensa política decimonónica y su poderosa gráfica satírica. En los llamados “Años de anarquía” (De la Independencia al Porfiriato) el país se encuentra en vilo, los liberales quienes serán los encargados de proponer un proyecto de nación, heredan un país con un desarrollo social desigual y combinado, mermado en lo gubernamental y geográfico debido a los muchos sucesos políticos y sociales que impactaron a la nación.

El combate no sólo se realiza mediante las armas, sino también a través de la tinta y el papel. Desde 1810 con los siete números con los que el cura Miguel Hidalgo difunde el ideario insurgente por medio de *El Despertador Americano* hasta el periódico *Regeneración*<sup>11</sup> (1900-1918) fundado por los hermanos Flores Magón e impulsor del proyecto revolucionario, la prensa se establece en el panorama político.

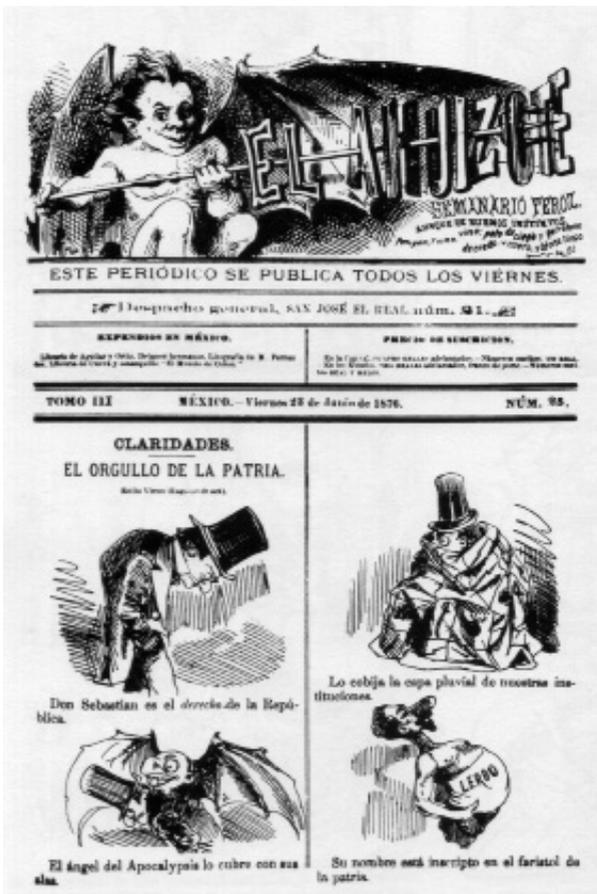
El siglo XIX vio nacer un sinnúmero de publicaciones y la historia política de México puede reconstruirse haciendo un repaso a algunos periódicos: al efímero y ya citado *Despertador Americano*, de Hidalgo, sigue el *Ilustrador Americano* promovido por José María Morelos y Pavón, publicado por José María Cos, en 1812, el cual tenía como réplica colonialista a *El Verdadero Ilustrador Americano* que apoyaba al virrey Francisco Xavier Venegas.

En tiempos del primer Imperio Mexicano, Agustín de Iturbide se hace respaldar por medio de una *Gaceta Imperial*, editada por Alejandro Valdez [sic] en 1821 combatida por periódicos como *El Hombre Libre* que publica Juan B. Morales en 1823 y por pasquines anónimos, como *La Gaceta de Cayo Puto* y *El Duende de los Cafés*. Años más tarde, *El Diario*



Publicación del taller de Antonio Vanegas Arroyo, 1894.

<sup>11</sup> *Regeneración* es considerado uno de los pocos periódicos que atacó directamente al régimen porfirista, y que propició de alguna forma la *Revolución Mexicana*. También es un hito en la divulgación del pensamiento anarquista en México.



*El Ahuizote*, edición del viernes 23 de junio de 1876.

*Pito Real*, de Vicente Riva Palacio. Siendo Benito Juárez Presidente de México, terminada la guerra y restaurada la república federal, lo apoyan *La Paz* y *El Federalista* mientras que las posiciones conservadoras se expresan con *La Voz de México*, y los liberales críticos tratan de “amansar a los animales que gobiernan” con la música de *La Orquesta*.

Desde 1874, *El Ahuizote*<sup>12</sup> se ensaña con Sebastián Lerdo de Tejada y más tarde apoya el Plan de Tuxtepec animado por Porfirio Díaz, pero once años después su heredero, *El Hijo del Ahuizote*, fundado por Daniel Cabrera Rivera, Manuel Pérez Bibbins y Juan Sarabia se convirtió en el azote del dictador.

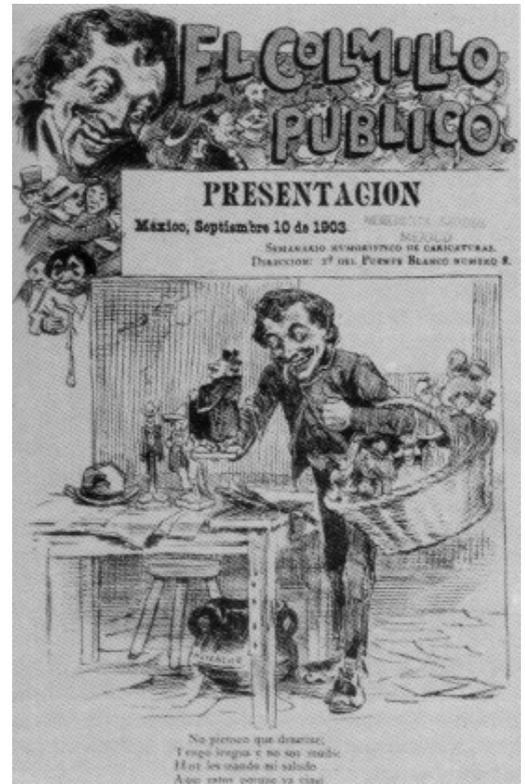
12 El *ahuizote* es la nutria o perro de agua, animal que tiene lugar en la mitología azteca; la palabra proviene del náhuatl “*ahuizotl*”: *a(tl)* significa “agua” y *huiz(tli)* “espina”.

del Gobierno se encarga de hacer la apología de Antonio López de Santa Anna, y de combatirlo se ocupa *La Oposición*, de Francisco Modesto Olaguíbel.

En 1846, *El Mosquito Mexicano* intenta defender a la nación y al catolicismo del expansionismo protestante procedente de Norteamérica, y en 1848, después del triunfo de su invasión, los Estados Unidos publican en México un periódico en inglés llamado *The American Star*. *El Monitor Republicano* y *El demócrata* promueven las ideas liberales desde diferentes posiciones, mientras que los conservadores del clérigo se defienden con *La Cruz*. En el segundo Imperio Mexicano aparece el *Diario del Imperio* que respalda a Maximiliano de Habsburgo, mientras que los liberales reivindican la República desde *La Independencia Mexicana* de Francisco Zarco, y se pitorrean del emperador en las páginas de *El*



El Hijo del Ahuizote, Tomo XIII, 1898.



El Colmillo Público.

En julio de 1902, Ricardo y Enrique Flores Magón arrendaron la publicación y se encargaron de la edición. Durante esta época *El Hijo del Ahuizote* se caracterizó por su oposición al régimen de Díaz a través de la difusión de caricaturas. En aquel tiempo, el General Díaz no toleró las críticas a su gobierno y desató una fuerte represión contra la prensa independiente que se atrevía a cuestionarlo. Muchos periodistas fueron asesinados o encarcelados, las publicaciones eran suspendidas y las imprentas clausuradas o destruidas.

La represión porfirista obliga a cambiar los nombres y sustituir a los responsables, desafiando la censura de Díaz sus editores volvieron a publicar el periódico con la misma línea editorial pero con otro nombre, así aparecieron *El Padre del Ahuizote*, *El Nieto del Ahuizote* y *El Bisnieto del Ahuizote*, publicaciones que tuvieron una vida muy breve. El gobierno de Díaz decretó que ningún periódico o escrito de los Flores Magón podría

ser publicado en México, bajo pena de dos años de cárcel, una multa de 5 pesos y el decomiso de la imprenta para el impresor que se atreviera, pero el espíritu de los Ahuizotes se mantiene en *El Colmillo Público*, periódico fundado por el caricaturista Jesús Martínez Carrión y por el editor Federico Pérez Fernández, ambos antiguos colaboradores de *El hijo del Ahuizote*.<sup>13</sup>

Esta larga era de publicaciones satíricas e irreverentes culmina simbólicamente en 1896, cuando Rafael Reyes Spíndola publica, con patrocinio de Díaz, el primer número de un diario oficialista que, sin embargo, pretende ser noticioso, informativo y popular. Este diario, fundador del periodismo industrial y moderno definirá el carácter de la prensa mexicana del siglo XX: *El Imparcial*.<sup>14</sup>

Para esos tiempos se logra comprender que la prensa satírica es más eficiente que la solemne, la caricatura política se convierte en el medio expresivo más popular del periodismo decimonónico, sobre todo en un país prácticamente analfabeta, la gráfica de intención política o social compensa la limitada penetración del lenguaje escrito. Así desde el año 1826, en que *El Iris* publica una litografía de Claudio Linati<sup>15</sup> contra la tiranía, la prensa “chica” con menos escrúpulos que la “grande”, refuerza sistemáticamente sus escandalosos titulares con viñetas y caricaturas cada vez más profundas.<sup>16</sup>

### **La gráfica satírica**

No se puede concebir el nacimiento, la divulgación y el esplendor de la prensa mexicana ilustrada sin la introducción de la litografía. En términos generales, la litografía facilitó enormemente el trabajo y dio precisión y suavidad a la línea, favoreciendo la proliferación de las publicaciones ilustradas. Específicamente la litografía mexicana adquirió estilo y carácter propios retratando el costumbrismo y en la ilustración de libros, pero halla su expresión más poderosa en la caricatura política de la prensa periódica.

Desde 1826 ya hasta fines del siglo XIX en que se introduce el recurso del fotograbado, la caricatura política mexicana es predominantemente litográfica. Sin embargo dos de los más grandes creadores de la época, tra-

---

13 “El Colmillo Público”. *Senado de la República. LXI Legislatura*. Consultado el 17 de julio de 2012.

14 *Íbidem*, pág. 46.

15 En el libro *PUROS CUENTOS I, La historia de la historieta en México 1874-1934* aparece el nombre de Pablo Linati, siendo esta una fe de erratas, el nombre correcto es el que aparece en este documento: Claudio Linati.

16 *Íbidem*, pág. 52.

bajan con otras técnicas, Gabriel Vicente Gahona, también conocido como *Picheta*, precursor yucateco de la gráfica satírica, graba exclusivamente sobre madera de zapote, y el más poderoso introductor de imágenes populares, José Guadalupe Posada, emplea al comienzo la litografía, sin embargo produce su obra más abundante y personal sobre placas de zinc.<sup>17</sup>

Uno de los litógrafos y caricaturistas más destacados en la Europa de principios del siglo XIX fue el francés Honoré Daumier, quien influyó notablemente en Constantino Escalante y Santiago Hernández. Los grabados de Daumier destacan por la mordacidad descarnada y por la cantidad de matices exquisitos y líneas nada exentas de sutileza, al trabajar sarcásticamente los rostros, los gestos y las precisas exageraciones mediante las cuales logra dar personalidad a los sujetos representados. Sin embargo la obra plástica más original y mexicana, resulta de los trazos gruesos y fuertes del buril, de la premura que demanda atajos técnicos y soluciones inéditas y de vocación popular, que exige mensajes directos y signos iconográficos explícitos. A los primeros grabadores podrían considerárseles artesanos, fue así que *Picheta*, Manilla y Posada pueden ser considerados los introductores involuntarios y casi anónimos de una gráfica mexicana que no es sólo tema sino también intención y estilo.<sup>18</sup>

Según el editor Ignacio Cumplido:

*“La litografía es una revolución total en el procedimiento ilustrativo”.*

Y al generalizarse esta técnica en la prensa, la caricatura se transforma en una arma política de enorme penetración. Su *Alteza Serenísima*, el general Antonio López de Santa Anna, es una de sus primera víctimas.<sup>19</sup>

### **El texto burlesco**

La caricatura política decimonónica no es un género puramente gráfico. La sátira no se agota en el dibujo, está presente también en los textos que la ilustra y con frecuencia se capta en una sola doble lectura. El lenguaje historietístico se constituye a partir de una asociación entre texto e imagen, ésta simbiosis puede adoptar diferentes formas: en ocasiones los dibujos se limitan a ilustrar una crónica o relato, en otras el texto aparece

---

17 *Ídem.*

18 *Ídem.*

19 *Íbidem*, 53.



Mientras que *El Ahuizote* se burlaba de Sebastián Lerdo de Tejada y su gabinete, *El Hijo del Ahuizote*, dibujado por Carrión o por Cabrera, se ensaña contra Díaz y sus ministros.

como pie de la caricatura y frecuentemente dentro de la propia viñeta se incluyen textos aclaratorios que identifican personajes y símbolos o representan sus expresiones verbales. Si los pies de viñeta constituyen la prehistoria de las apoyaturas de la historieta moderna, los textos internos prefiguran sus globos y onomatopeyas dibujadas.

A diferencia de la gráfica los textos de apoyo han envejecido mal y hoy pueden resultar ordinarios y hasta incomprensibles. También es cierto que, con frecuencia, los dos lenguajes no cristalizan en un tercero y la imagen toma independencia del texto. Sin embargo, en ocasiones se logra una auténtica integración y, en todo caso, se debe reconocer que en su momento el texto asociado a la gráfica política tuvo tanta legitimidad e importancia como la imagen.<sup>20</sup>

En el periodismo satírico-político del siglo XIX están presentes y por primera vez integradas, la gráfica caricaturesca y la ironía verbal; la viñeta mordaz y el texto burlesco. De este montaje surgirán, de manera natural, las primeras manifestaciones de la historieta mexicana, aunque después sean las influencias europeas y norteamericanas las que introduzcan, desde fuera, el nuevo lenguaje.<sup>21</sup>

### **Tramas y personajes**

La caricatura política se expresa, aparentemente, en piezas individuales. A primera vista cada viñeta es una obra cerrada, válida por sí misma, y las publicaciones que las contienen no parecen ser más que textos y caricaturas, cada uno autónomo e independiente, sin embargo, la rea-

---

20 *Íbidem*, 54.

21 *Íbidem*, 56.

lidad es que los componentes de cada revista están integrados por una trama subyacente; los números sucesivos de una misma publicación presentan una especie de unidad dramática, y hasta el conjunto de la prensa satírica decimonónica puede verse como un gran relato unitario, pese a la evidente diversidad de posturas ideológicas.<sup>22</sup>

Vista en su conjunto, la sátira política de esos años constituye una versión fársica de la turbulenta historia mexicana del siglo XIX; una reconstrucción minuciosa y crítica, aunque fragmentada, de los acontecimientos políticos y sociales.

La lucha de clases se hace presente mediante héroes ficticios, generalmente personajes populares quienes representan a los oprimidos: el indígena, el chinaco, el lépero, el pobre y posteriormente el peladito, los cuales se encuentran en una permanente disputa con los poderosos, los opresores, representados por arquetipos reconocibles: el gobernante déspota, el militar prepotente, el catrín, entre otros.

La prensa satírica de la época, nos cuenta una truculenta historia de robos, crímenes, saqueos, mentiras y traiciones cuyos principales protagonistas son gobernantes como Antonio López de Santa Anna, Maximiliano de Habsburgo, Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, Porfirio Díaz, etc., pero también, el pícaro *Bulle Bulle*, el mordaz *Ahuizote*, la argüendera *Paparrucha* y otros muchos personajes emblemáticos de publicaciones periódicas.<sup>23</sup> Como el historietista moderno, el dibujante satírico de aquellos tiempos trabajaba con personajes reiterados y bien definidos que contaban sus historias en entregas sucesivas.

Fue en las caricaturas publicadas en el periódico *La Orquesta*, fundado por Carlos R. Casarín, Constantino Escalante, el editor Manuel C. de Villegas y el grabador Hesquicio Iriarte en 1861 donde más se hizo evidente la crítica a través de los dibujos del mismo Escalante, Santiago Hernández, José María Villasana y Jesús Tiburcio Alamilla. En diversas ocasiones sus colaboradores fueron hechos prisioneros o agredidos. *La Orquesta* fue siempre un periódico de oposición, no solamente criticó a los gobiernos conservadores, la intervención francesa y al imperio de Maximiliano, también lo hizo con los gobiernos de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz. Las prominentes cejas de Don Benito y la reluciente calva de Don Sebastián, se volvieron signos iconográficos que hicieron reconocibles las caricaturas más allá del parecido

---

22 *Ibidem*, 57.

23 *Ídem*.



Los poderosos son los villanos de la saga histórica ilustrada que narra la prensa satírica del siglo XIX. En esta ilustración de Jesús Tiburcio Alamilla, Sebastián Lerdo de Tejada es satirizado en esta publicación de 1875 en *El Padre Cobos*.

con el caricaturizado. Con el paso del tiempo y a fuerza de reiteración, la caricatura de Juárez se parecería cada vez más a la caricatura de Juárez, es decir al personaje construido por los dibujantes, y cada vez menos a su referente real. Lo mismo sucederá con Lerdo de Tejada y años después con el también presidente Francisco I. Madero.<sup>24</sup> Una de las peculiaridades de *La Orquesta* era que cada ejemplar, contenía una caricatura en hoja separada del resto del periódico.<sup>25</sup>

### De la caricatura a la historieta

Mucho antes de su llegada como producto de importación, rápidamente adaptado al medio y pronto copiado por mexicanos, el lenguaje de la historieta comienza a aparecer en nuestro país como una variante de la caricatura política.

Podrían investigarse otros antecedentes. Sin duda la ilustración de ficciones literarias o crónicas costumbristas, produce compilaciones de viñetas se-

<sup>24</sup> *Íbidem*, 58.

<sup>25</sup> “La Orquesta, periódico omniscio, de buen humor y con caricaturas”. *Senado de la República. LXI Legislatura*. Archivado desde el original el 19 de noviembre de 2015. Consultado el 25 de enero de 2017.

cuenciadas y con pies extraídos del texto que anticipan a la historieta. Ejemplos de esto son las litografías que acompañan a *La Quijotita y su prima* o a *El periquillo sarniento*, y sobre todo los espléndidos dibujos con que Casarín, Villasana y Alamilla ilustran la colección de novelas costumbristas de José Tomás de Cuéllar “Facundo”, titulada *La Linterna Mágica*. Aquí José María Villasana compone planas de viñetas múltiples, secuenciadas y con pies, que preludian, sin lugar a dudas, las historietas que el mismo autor realizará pocos años después para *El Ahuizote*, *La Época Ilustrada* y *México Gráfico*.

Otros precedentes del cómic mexicano son las historietas contadas a través de viñetas y didascalias<sup>26</sup>. Esta técnica de relato, tomada de los “catchpenny prints” ingleses o de las “aucas” catalanas y las “aleluyas” españolas, es empleada con fines de sátira política por el anónimo autor de *Santa Anna a la faz de sus compatriotas*, quien nos relata la historia del dictador en dos planchas con veinte viñetas cada una, publicadas en 1856 y 1857 en la primera y segunda entregas del *Calendario de Pedro de Urdinalas*.

No es casual que en todas estas prefiguraciones del cómic haya una intención satírica: crítica social en los trabajos de Villasana, Alamilla y Casarín; denuncia política en la historia de Santa Anna. Pero es en la prensa política propiamente dicha donde surge con más nitidez y originalidad el nuevo lenguaje.

En realidad, muchos de los elementos constitutivos de la historieta ya estaban presentes en la gráfica satírica del siglo XIX: integración de texto e imagen con base en pies de viñeta y letreros internos, utilización de personajes reiterados y emblemáticos, sin embargo carecían de algo esencial: intención, la intención de contar una historia, que le confiere a la historieta su carácter narrativo. Generalmente, la caricatura política trabaja sobre una situación estática, elige para su comentario crítico un instante congelado, y aunque con cierta frecuencia el dibujante desdobra la plana en múltiples viñetas a las que unifica un tema común, los fines de este recurso son puramente analíticos; no hay narración, es decir, se presenta una imagen única, con un mensaje y ambos deben de ser, concisos y precisos. Sin embargo, a veces el tema demanda un desarrollo temporal, la representación de una serie de acontecimientos sucesivos. En este caso el dibujante desdobra la viñeta para contarnos la his-

---

26 (Del gr. *didaskalia*.) f. Decíase de las instrucciones que daban los poetas griegos a los actores que debían de interpretar sus obras. Las didascalias aparecen al comienzo de la obra, actos o partes, antes de la primera intervención de los personajes para indicar el espacio, el tiempo y la situación de la escena. Actualmente, el término didascalia se utiliza para denominar las acotaciones de una obra de teatro o las instrucciones dadas por el autor o por el director a los intérpretes, siendo también otro de los nombres con que se designa a la cartela o cartucho de las historietas.

toria o desarrollar el *gag*<sup>27</sup> y nos propone una lectura sucesiva. Estamos entonces ante un discurso que integra texto e imagen en viñetas sucesivas con fines narrativos. Ha nacido la historieta como lenguaje.<sup>28</sup>

Todo esto sucede en las páginas de la prensa satírica de la segunda mitad del siglo XIX sin que nadie sienta que haya descubierto algo nuevo. Estas variantes de la sátira gráfica que ya manejan el lenguaje del cómic, no se autonomizan ni dan lugar, por sí mismas, a un género distinto. Por casi cincuenta años, durante el último cuarto del siglo XIX y los primeros veinte años del siglo XX, la prensa satírica ilustrada está llena de ejemplos de historieta política; sin embargo es un cómic que no se reconoce como tal.<sup>29</sup>

Desde sus orígenes, durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada, y hasta finales de 1910, la sátira gráfica es arma de los grupos de oposición y de la izquierda que profesa un liberalismo radical, aunque también los conservadores recurren a la caricatura política en publicaciones como *La Carabina de Ambrosio*, en las que “Moctezuma” satiriza a los redactores de *El Ahuizote*. A partir de 1883, la *Ley de Prensa* se modifica y endurece, pero es en 1885 (cuando Porfirio Díaz ocupa por segunda ocasión el poder) que los periódicos, revistas y autores de la oposición liberal corren peligro debido a sus publicaciones antiporfiristas ya que el gobierno comienza a reprimir a la prensa contestataria. Cabe señalar que dichas publicaciones en contra del gobierno estaban conformadas por grupos partidistas y los recursos con los que contaban eran escasos. Prácticamente todos los dibujantes de esa época tienen convicciones definidas y una postura política concreta sin dejar de expresar en sus trabajos sus puntos de vista personales.

## **La caricatura anterior y en la etapa porfirista (1874-1909)**

### **Los pioneros de la historieta**

Hasta donde se sabe, las primeras sátiras políticas en forma de historieta aparecen en *El Ahuizote*, que se publica de 1874 a 1876, animado por Vicente Riva Palacio, Juan N. Mirafuentes y Luis G. De la Sierra como redactores y Trinidad J. Alamilla y José María Villasana como dibujantes. *El*

---

27 (Del ing. *gag*) m. Efecto cómico rápido e inesperado en un filme o, por extensión, en otro tipo de espectáculo. En comedia, un *gag* o *gag visual* es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras.

28 *Íbidem*, 61.

29 *Íbidem*, 62.

*Ahuizote* es una revista liberal, aunque antilerdista, que recoge la herencia política y gráfica de publicaciones como *La Orquesta* y *El Padre Cobos*.<sup>30</sup>

El autor de las primeras historietas aparecidas en *El Ahuizote* es José María Villasana que tuvo de maestros a Santiago Hernández y a Constantino Escalante y quien ya desde los 24 años era poseedor de un estilo suelto y eficaz. Él es quien comienza a componer a través de secuencias narrativas, desdoblando el chiste político en viñetas múltiples y sucesivas, logrando así una mejor comunicación y expresión de las ideas a través de una nueva utilización del espacio gráfico. En ocasiones Villasana utiliza el texto como hilo conductor, y sus imágenes aunque aún no contienen una unidad espacio-temporal ni utilizan el drama, sí funcionan como contrapunto irónico. Villasana comienza a mostrar un dominio notable sobre el lenguaje de la historieta. En sus trabajos, apoyatura y viñeta, jamás se reiteran mutuamente, se complementan. Su estilo radica en el contrapunto burlesco entre texto e imagen.

Ciertamente en estas historietas no hay globos idiomáticos (como no los habrá en la historieta mexicana sino hasta 25 años después), pero Villasana traza los textos sobre la plancha, dándoles una función plástica y ocasionalmente dibuja onomatopeyas. Tampoco aquí hay personajes reiterados.<sup>31</sup>

*El Ahuizote* desaparece en 1876, no obstante Villasana seguirá cultivando y promoviendo la historieta durante su larga y exitosa carrera como dibujante y editor. En 1883, colabora en *La Patria Ilustrada*, semanario que aparece los lunes como suplemento de *La Patria*, diario de México editado por Irineo Paz. En las páginas de dicha publicación, Villasana publica caricaturas de sátira social y, en algunas portadas, espectaculares cartones de viñetas múltiples que constituyen verdaderos ejemplos de historieta analítica. En el mismo año, el ilustrador trabaja también para *La Época Ilustrada*, semanario de “literatura, humorismo y caricaturas” que aparece también los lunes como suplemento del diario *La Época*. Para ése entonces Villasana se asocia conformando “Villasana, Ignacio Haro y Cía. Editores”, y las historietas ocupan un lugar preponderante; algunas son autoría de Villasana, como *Estudios Sociológicos*, pero la mayoría son reproducciones de trabajos provenientes de Europa, de autores como el español Apeles Mestres, del alemán Jeus y de los franceses Lafose, Denove y Michel. Un año más tarde, Villasana disolverá la sociedad y en 1888

---

30 *Ibidem*, 70.

31 *Ídem*.

volverá al periodismo con la publicación del semanario *México Gráfico*, regresando a dibujar sus historietas y fungiendo también como director.

La crítica social de Villasana continúa presente en las caricaturas de *La Patria Ilustrada*, *La Época Ilustrada* y *México Gráfico*, pero la mordacidad que había presentado en *El Ahuizote* no volvió a aparecer. A pesar de ser un reconocido “antilerdista”, de 1874 a 1876 pasaría a ser “tuxtepecano” y posteriormente “porfirista”. Fue así como después de pertenecer a las filas de los liberales y contestatarios, Villasana se convierte en un dibujante institucional a quien el Dictador lo recompensa con fama, fortuna y hasta una diputación, que atemperan los ánimos subversivos del reconocido litógrafo.

Es así como la extensa obra gráfica de Villasana se inscribe más en la línea de la crítica social que en la de la sátira política. A diferencia de autores como Jesús Martínez Carrión, Daniel Cabrera o Santiago Hernández, declarados opositores del régimen, Villasana sólo muestra agresividad política durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada; antes y después de *El Ahuizote*, la obra del litógrafo se circunscribe a la crónica social y a satirizar las costumbres, lo cual no le resta méritos.<sup>32</sup>

Al triunfar el *Plan de Tuxtepec* siguen existiendo dibujantes comprometidos con la ideología liberal, habiendo dejado *El Ahuizote* grandes herederos a la causa, así es como en 1885 aparece *El Hijo del Ahuizote*, editado, dirigido y dibujado por Daniel Cabrera y con la colaboración de Jesús Martínez Carrión y Santiago Hernández.

El hijo, que salió “rezongón”, era violentamente antiporfirista y a lo largo de su vida luchó contra la censura del Dictador y el encarcelamiento de su director, es entonces cuando el oficio de “monero” es considerado verdaderamente arriesgado, es por eso que los dibujantes prefieren el anonimato y comienza a ser difícil identificar a los autores específicos de cada chiste, caricatura o historieta.

*El Hijo del Ahuizote* continúa la tradición de su padre: junto a la caricatura y el chiste político de un sólo cuadro, aparecen las planchas de viñetas múltiples y las historietas propiamente dichas. Algunos cómics son extensos y se publican en números sucesivos. Tal es el caso de *La mula gacha*, historieta que se prolonga durante cuatro páginas y dos números de la revista. En otras publicaciones como *La primera corrida de toros* y en *Terremoto e inundación*, de Cabrera que firma bajo el pseudónimo “Fígaro”, se manejan acontecimientos actuales para hacer sátira política.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> *Íbidem*, 72.

<sup>33</sup> *Íbidem*, p. 79.

Aparecen también en *El Hijo del Ahuizote*, historietas firmadas bajo el seudónimo de “Tirso Tinajero”, las cuales no resultan ser de tanta calidad pero merecen una mención ya que en ellas se desarrollan anécdotas ubicadas en la época de la Conquista, recurriendo a una gráfica inspirada en los códices precolombinos, en los que se intenta argumentar de manera involuntaria que los tlacuilos fueron precursores de la historieta mexicana. Lo anterior no es verdad, pero es una visión interesante y no menos curiosa.

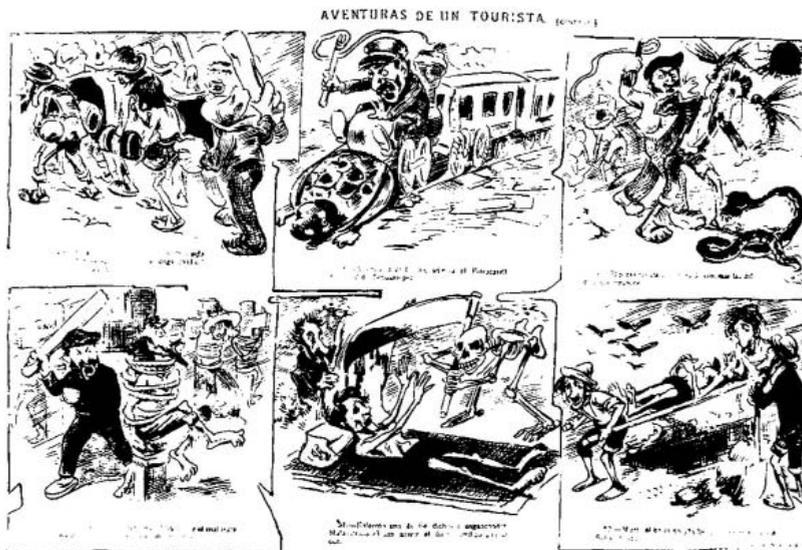
Hay más publicaciones satíricas antiporfiristas que emplean la historieta como arma política no sólo *El Hijo del Ahuizote*, ejemplo de ello es *El Quixote* de J. V. Villada fechado en 1877, publicación que dura sólo un año, pero que tiene en ése tiempo una gran producción de historietas.

A principios de 1880, *El Padre Cobos*, de Irineo Paz, bajo la dirección de Blas Lara publica caricaturas que se ensañan contra Díaz, realizadas por Lira. En todos los números del semanario aparecen sátiras como *Un día de despacho* y es del 15 de mayo al 17 de julio de 1880 que se inicia la publicación de una larga historieta de 130 viñetas en ocho entregas. La serie titulada *Biografía de un candidato* trata sobre las pretensiones políticas de Manuel González “*El santandereño*”, acusado de falsear su carrerar militar, ser pelele de Díaz y fingir ser español.

A fines de los 80's y en la última década del siglo XIX, la represión diezma a la prensa satírica. Sin embargo, algunas publicaciones perseveran en su antiporfirismo y en ella sobrevive la historieta política. Tal es el caso de *El Colmillo Público* publicada e ilustrada por Jesús Martínez Carrión quien dibuja una gran serie de historietas titulada *Aventuras de un turista*, de diciembre de 1903 a abril de 1904. Esta historieta, de personaje fijo, ocupa las páginas centrales del periódico, se imprime a dos tintas, rojo y negro, y relata las peripecias de “Perfecto Malaestrella” por todo el país, delgado y barbudo personaje, perseguido por los rurales, “enganchado” como trabajador forzado a las plantaciones tabacaleras de Valle Nacional, ése infierno relatado en *México Bárbaro* por el periodista norteamericano John Kenneth Turner. Se nos muestra a “Perfecto Malaestrella” (como su apellido nos refiere), como a alguien que no conoce la buena fortuna, al ser encarcelado, golpeado y vituperado de incontables maneras, en un país miserable y un pueblo oprimido por gobernadores déspotas, curas gordos y lascivos, comerciantes voraces y hacendados explotadores, siempre apoyados y protegidos, fuera por la policía, la guardia rural e inclusive la milicia.

De cierto modo, *Las aventuras de un turista* dibujada por Carrión es la historieta antecesora de otra crónica de viajes escrita por John Ken-

“Perfecto Malaestrella” es el nombre de uno de los primeros personajes fijos de la historieta mexicana, protagonista de una larga serie dibujada en *El Colmillo Público* desde diciembre de 1903 hasta abril de 1904, creado por Jesús Martínez Carrión.



neth Turner e inspiración para otros dibujantes que aunque de ideología contraria utilizarán el mismo recurso de la historieta de viaje para burlarse del antiporfirismo desde las páginas de *Sucesos Ilustrados*, este dibujante sería Atenedoro Pérez y Soto.<sup>34</sup>

### La historieta en la prensa moderna

La caricatura política o social y su variante la historieta comprometida, se sustenta como una de las líneas fuertes de la gráfica periodística mexicana hasta el triunfo de la Revolución. Sin embargo, a fines del siglo XIX surge un nuevo tipo de prensa periódica, dentro de la cual cobra fuerza un humorismo gráfico distinto. Este nuevo estilo, que al principio carece de intención social explícita, se tornará militante en la segunda década del siglo XX, y sus autores conformarían una nueva generación de caricaturistas políticos, esta vez contrarrevolucionarios. Para entender esta ruptura ideológica y de estilos dentro del género, se necesita explorar su origen en la prensa moderna y comercial de la segunda mitad del

<sup>34</sup> Atenedoro Pérez y Soto (1883-1960), estudió en la Academia de San Carlos y en 1910 se inició en la caricatura en *Sucesos Ilustrados*. Colaboró en *Multicolor* donde satirizó terriblemente a Madero. Junto con Ernesto García Cabral y Santiago R. de la Vega formó el triángulo de artistas más populares de la época. A la caída de Victoriano Huerta, huyó a Cuba. Colaboró en los siguientes periódicos y revistas: *La Semana Ilustrada*, *La Sátira*, *Multicolor*, *El Látigo*, *Anáhuac* y *El País*, de Trinidad Sánchez Santos. De 1916 a 1932 fue dibujante de *La Política Cómica*, en La Habana. Volvió a México en 1932. Trabajó en *La Ráfaga* y en *El Duende de la Catedral*. Fue ilustrador de libros en el departamento de Divulgación de la Secretaría de Educación Pública.

porfiriato, donde una nueva historieta inspirada en el cómic europeo y norteamericano se introduce sistemáticamente en nuestro país.

El periodismo informativo y comercial es otra de las aportaciones del porfiriato a la modernidad mexicana. Por su origen político, Porfirio Díaz es un legítimo heredero del Partido Liberal, pero su habilidad como estadista, radica en poner su administración al servicio del “progreso” y la “modernización”, sin hacer distinciones de bandera política. El gobierno de Díaz no tiene como premisa beneficiar a los liberales ni privilegiar a los conservadores sino promover un desarrollo económico que, en principio, busque beneficiar a todos los sectores de la clase poseedora, de nuevo, sin tomar en cuenta filiaciones partidistas. Es bien sabido que los treinta años que comprendieron el porfiriato no son de instituciones sino de dictadura, de una autocracia que se jacta de administrar y pretende haber relegado la política a un segundo término.

La prensa que había sido el espacio idóneo de confrontaciones políticas para generaciones más apasionadas, no podía quedar relegada del cambio de énfasis de la administración. La Ley de Prensa de 1883 introduce restricciones y sanciones que por un tiempo no son aplicadas, ya que el grupo denominado *Los tuxtepecanos*<sup>35</sup> contaban con el respaldo de una parte de la prensa liberal y logran congraciarse con el resto mediante un patrocinio económico. *La Prensa* de José María Vigil, *La Reforma* y *El Diario del hogar* de Filomeno Mata e incluso *La Patria* del tuxtepecano Irineo Paz, no eran en un principio antiporfiristas.

Dos años después, en 1885, con la primera reelección de Díaz, una parte de la prensa liberal se vuelve antigobiernista: *El Diario del hogar*, *El Monitor Republicano*, *El Hijo del Ahuizote*, mientras que periódicos con-

---

35 *Los historiadores tuxtepecanos* fueron un grupo denominado de tal manera por haber secundado la rebelión de Tuxtepec que llevó a Porfirio Díaz al poder en 1876. Tenían como objetivo hacer renacer entre el pueblo, el sentido de pertenencia a la nación, haciendo que se les devolviera su identidad nacional. Algunos de los integrantes fueron Joaquín García Icazbalceta, Evaristo Hernández y Dávalos, José María Virgil, Vicente Riva Palacio, Matías Romero, Ignacio Manuel Altamirano, Antonio García Cubas, Francisco Zarco, Emilio del Castillo Negrete, Irineo Paz, Alfredo Chavero, Julio Zárate, Juan A. Mateos, Enrique Olavarría y Ferrari, Manuel Rovera Cambas y Juan De Dios Arias, todos pertenecientes a la misma generación. La mayoría combatió a la intervención extranjera, ya fuera con las armas o con la pluma y al terminar la guerra, su deseo era establecer la paz por medio de una reconciliación nacional basada en las influencias francesas de Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot y D'Alembert, de El Conde de Toreno, Modesto Lafuente y José Quintana por el lado español y finalmente por Burke, Spencer, Darwin y J. S. Mill de Gran Bretaña.

servadores como *El Tiempo*, *La Voz de México* y *El Nacional* mantienen una postura de oposición.

Inicia la represión, pero también incrementa el subsidio para todos aquellos que estén dispuestos a vender lealtad, logrando hacer de eso, un magnífico negocio, tanto que en 1888, los subsidios a la prensa alcanzan la estratosférica cantidad de un millón de pesos por año. El gobierno de Díaz debía pagar para que no se le atacara.<sup>36</sup>

Una de esas subvenciones, de 50 000 pesos anuales es la que se le otorga a *El Imparcial*, un nuevo diario con intención de ser informativo y gobiernista, subvencionado y rentable y un órgano oficioso del gobierno, de ahí el nombre. El director de *El Imparcial* no pretendía hacer oposición, pues se consideraba “un sincero admirador del General Díaz”<sup>37</sup>, este era el oaxaqueño Rafael Reyes Spíndola con quien nace el periodismo moderno a la mexicana: la prensa de masas como negocio, que tenía como premisa no hacer énfasis en lo explícitamente político, sino en la diversión y la noticia trivial: menos discursos y más crónica de sociales, menos informes ministeriales y más de la llamada nota roja.

Al pretender ser un diario de masas, la parte técnica era de suma importancia, pues no bastaba con revolucionar el contenido, también era necesario transformar la forma de impresión y abaratar los costos, así que Reyes Spíndola introduce la primera rotativa del periodismo mexicano, una enorme máquina de marca “Gross Straight Line” capaz de tirar en una hora cerca de 50 000 ejemplares, cobrando cada uno al escandaloso precio de un centavo. Antes de *El Imparcial*, los periódicos se imprimían en prensa plana y su costo generalmente era de medio real, la mitad de un salario mínimo en la Ciudad de México, el precio de un pollo.<sup>38</sup>

Como es de suponerse, el precio tan bajo de *El Imparcial*, supuso grandes pérdidas para la competencia, y no precisamente por lo revolucionario de su contenido, sino porque además acaparaba la mayor parte del subsidio otorgado por el gobierno de Díaz. A finales de la primera década del siglo XX el diario de Spíndola llegó a los 135 000 ejemplares, veintisiete veces más que lo que vendía toda la prensa subsidiada en 1896, año en que se funda el rotativo.<sup>39</sup>

---

36 *Ibidem*, p. 87.

37 *Ibidem*, p. 91.

38 *Ídem*.

39 *Ídem*.

**UNDERWOOD**  
la mejor MAQUINA de escribir  
AGENCIA GENERAL:  
LAFONT 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

# EL IMPARCIAL

DIARIO DE LA MAÑANA

Alfonso Martínez, Organizador  
Carteras por la "BIOPROFITE"  
De A. GIRARD.  
Rueda de Comed. 18 - París.  
En Venta en TODOS LOS BARRIOS Y VECES

LIC. RAFAEL REYES SPINDOLA

LIC. RAFAEL REYES SPINDOLA

Tomo XXVI. - Núm. 4,002.

México, D. F., Lunes 14 de Junio de 1909.

SUBSCRIPCIONES:  
Por año \$ 12.00  
Por semestre \$ 6.00  
Por trimestre \$ 3.00  
Por mes \$ 1.00

VALE DOS CENTAVOS.

## UN TRIUNFO DEL CORREO Y UN RETIRO DEL TRIUNFO DE "EL IMPARCIAL"

EL ENVIO DE ARTICULOS DE SEGUNDA CLASE

ALGUNOS EMPLEADOS DEL CORREO SOSTUVIERON YARGOS DIAS EN NUESTROS TALLERES ARREGLANDO LA DISTRIBUCION DE PERIODICOS, PARA SER IMPLANTADA UNA REFORMA

Ante de comenzar en el trabajo de la reforma que se ha emprendido en el correo, los empleados de esta institución se dedicaron a arreglar los talleres de impresión de los periódicos que se reparten en el país. Este trabajo se ha emprendido para que los periódicos lleguen a sus destinatarios en el menor tiempo posible. Los empleados de esta institución se dedicaron a arreglar los talleres de impresión de los periódicos que se reparten en el país. Este trabajo se ha emprendido para que los periódicos lleguen a sus destinatarios en el menor tiempo posible.

## EL TEMBLOR EN EL SUR DE FRANCIA

EL PUEBLO DE SAINT ANNA QUE SUFRIÓ UN TERREMOTO PERDIERON LA VIDA DE SU SUO

En el sur de Francia, en el pueblo de Saint Anna, se produjo un terremoto que causó la muerte de una persona y dejó a cientos de personas sin hogar. El terremoto comenzó a las 10 de la mañana y duró unos minutos. Los edificios se tambalearon y se rompieron. El pueblo quedó en ruinas.

## EL COCHE DEL CURA HIDALGO A LOS SRES. DIAZ Y CORRAL

LA VERDAD DE LO OCURRIDO EN TAMICO

El cura Hidalgo fue visto en un coche con los señores Díaz y Corral en Tamico. Se trata de un hecho que ha causado mucho interés en la ciudad. Se dice que el cura estaba en un momento de distracción y se dejó llevar por los señores Díaz y Corral.

## EL ACTO FUE PARA POSTULAR A LOS SRES. DIAZ Y CORRAL

EN LA MANIFESTACION POLITICA ORGANIZADA POR EL CLUB "PORFIRIO DIAZ" DESFILARON MAS DE 3,000 PERSONAS, Y EL GRUPO ESCANDALOSO FUE DESGARRADO

En la manifestación política organizada por el Club "Porfirio Díaz", desfilaron más de 3,000 personas. El grupo se desmoronó debido a un escándalo que surgió durante el acto. Se dice que algunos de los participantes se comportaron de manera inapropiada.

## UN INTERESANTE DECLARACION DEL EX ENVIADO TORRELLANO A LOS PAISES EUROPEOS

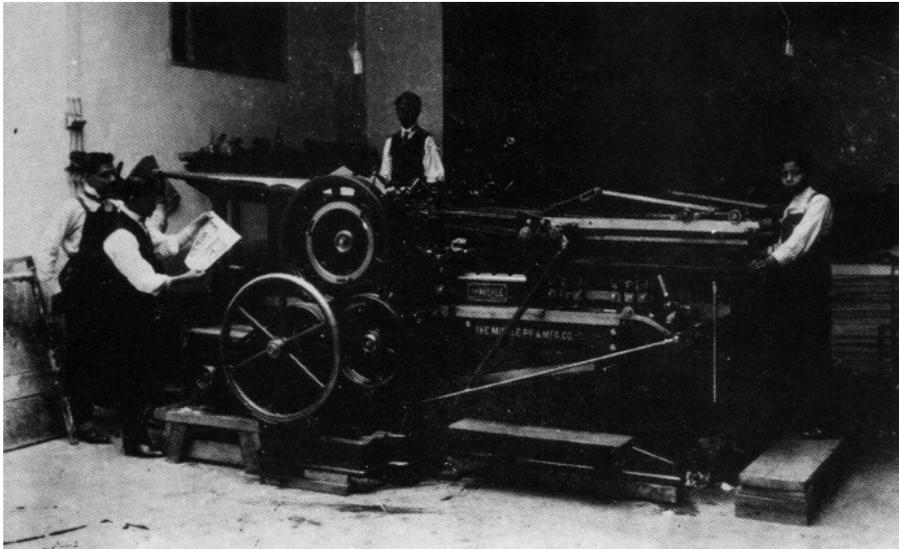
(Prensa Asociada)

El ex enviado Torrellano declaró que durante su estancia en Europa, se dio cuenta de que los países europeos estaban pasando por una crisis económica. Se dice que los precios de las mercancías habían aumentado considerablemente.

## UN INTERESANTE DECLARACION DEL EX ENVIADO TORRELLANO A LOS PAISES EUROPEOS

(Prensa Asociada)

El ex enviado Torrellano declaró que durante su estancia en Europa, se dio cuenta de que los países europeos estaban pasando por una crisis económica. Se dice que los precios de las mercancías habían aumentado considerablemente.



Edición de  
*El Imparcial*  
de el Lunes 14  
de junio de 1909.

Talleres  
de *El Imparcial*.

*El Imparcial* se inspira en el periodismo norteamericano de las grandes cadenas, sin embargo, durante el porfiriato la influencia cultural más importante es la europea. Los grandes semanarios como *El Mundo Ilustrado*, también de Reyes Spíndola y *El Tiempo Ilustrado*, de Agustín Agüeros contenían un formato que pretendía abarcar todos los intereses de la gama familiar, copiando publicaciones españolas como *La Esfera*, *La Nature* o *La Ilustración Española y Americana*, mientras que *Cómico*, *La Risa*, *La Broma* y otras publicaciones humorísticas abundantemente ilustradas, tenían inspiración en la francesa *Le Rire*, en *El Pasquino*, *El Tischieto* o *El Papaga-*



El periodismo de oposición arremete contra la prensa vendida. Reyes Spíndola caricaturizado por Cabrera y publicado en *El Ahuizote Jacobino* en enero de 1904.

llo italianos, o en el *Kikereki* alemán; aunque también reciben la influencia de *Puck*, *Life* y *Judge* norteamericanas. Por su parte, los semanarios sicalípticos como *México Galante* o *Frivolidades* tienen como modelo *La vida Galante*, impreso en España.<sup>40</sup>

Para poder capturar al público, era necesario satisfacer las distintas necesidades que éste demandaba, lo cual sólo era posible teniendo una diversidad de segmentos: secciones masculinas, femeninas e infantiles en los semanarios familiares; crónica teatral, chismes de farándula, deportes e inclusive algo de pornografía en revistas dirigidas a caballeros; literatura rosa, recetas de cocina y moda en revistas femeninas; cuentos, juegos y recreación instructiva en publicaciones destinadas a los niños, entre otros. Todo con el fin de apropiarse del mercado que abastecían las revistas europeas en castellano, específicamente las publicaciones españolas.

En cuanto a lo identitario, la búsqueda de lo mexicano no desapareció por completo, pero la modernidad porfirista no buscaba distinguirse, sino en mimetizarse. La burguesía emergente no quiere ser vista como autóctona, más bien como universal, así que imita la arquitectura, la música, las modas y hasta las costumbres.

La prensa, gran instrumento de la modernidad, también utiliza el mimetismo como estrategia, y traduce o reproduce crónicas, textos literarios y artículos provenientes del extranjero. Pero es sin duda en la gráfica donde este fenómeno es aún mayor, pues las nuevas técnicas de grabado, con sus sistemas fotográficos, permiten copiar (literalmente) las ilustraciones de las revistas de fuera.

Es de suma importancia mencionar que en un primer momento la mayor parte de la gráfica contenida en la prensa moderna es importada y las nuevas revistas nacionales no pueden negar la influencia que po-

40 *Íbidem*, p. 97.

seen con las publicaciones extranjeras. Poco a poco, los dibujantes, grabadores y fotógrafos locales van ocupando los nuevos espacios; pero en principio, se trata de imitar, y obligados por los editores desarrollan un trabajo sin personalidad propia y carente de estilo.

La copia se realiza de manera desmesurada mediante fotograbados, no existiendo reservas para que incremente notablemente la demanda gráfica de los editores. “Los diarios y semanarios publican ilustraciones periódicas de toda clase: “dibujos del natural” que apoyan noticias espectaculares y frecuentemente de nota roja, crónica gráfica de costumbres, retratos de personalidades y una variada gama de ilustraciones “artísticas” o decorativas: portadas, cabezas, grecas, viñetas, etcétera.”<sup>41</sup> Las revistas de humor blanco y las publicaciones eróticas o subidas de tono en sugerencias sexuales son predominantemente gráficas y aunque el plagio de las distintas publicaciones extranjeras es utilizado como un recurso, los dibujantes mexicanos tienen bastante trabajo que realizar: caricaturas de actores, cantantes, tiples<sup>42</sup>, toreros y demás personajes locales; chistes e historietas de inspiración propia y eventualmente costumbrista. A la par cobra fuerza el reportaje fotográfico dando paso al surgimiento de un nuevo profesional de la imagen periodística.

Es sin lugar a dudas en el ámbito de las revistas ilustradas donde la fotografía encuentra su mayor expresión, lo cual permite una transformación, al pasar de lo privado a lo público. La fotografía da un gran salto, pues hasta ése momento sólo privilegiaba el ámbito privado como el álbum familiar o las tarjetas de visita. Surge entonces una fotografía a tirajes muy amplios de la prensa y las revistas ilustradas pero en una atmósfera pública, relacionada con la propaganda política y con los grandes manejos de la prensa en general.

---

41 *Ídem.*

42 La palabra “tiple” denomina a un instrumento musical de viento, cuyo sonido es muy agudo. Las cantantes con ese tono son reconocidas con el mismo nombre. En la primera década del siglo XX, el término tiple fue sinónimo de belleza y entretenimiento. Canciones picantes y profundamente sarcásticas eran interpretadas por mujeres que hoy tienen la fuerza del mito: María Conesa, Lupe Vélez, Celia Montalván y Mimí Derba, entre otras, se convirtieron en iconos de la sensualidad y encarnaron un anhelo de libertad que la época no se atrevió a conceder a mujeres y hombres. En México, las tiples tienen influencia del teatro español. No hay que olvidar que la zarzuela llegó durante el periodo de Porfirio Díaz. Algunas de las tiples más famosas llegaron de España y de Cuba. Se les consideraban mujeres seductoras. Es muy sabido que los revolucionarios acudieron a los teatros a ver a las tiples, algunas se relacionaron con los generales y otras se volvieron sus amantes.

La figura del papelero es por demás común en las calles de la capital, así lo demuestra esta viñeta de Rafael Lillo publicada en *El Mundo Ilustrado*.



En el mismo sentido, complementando esta idea, la famosa ensayista y fotógrafa Gisèle Freund menciona:

*“La introducción de la fotografía en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La fotografía inaugura los mass-media visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo.”<sup>43</sup>*

Es precisamente lo que ocurre cuando Abraham Lupercio y José Arriaga, deciden ya no solamente retratar personajes, sucesos y lugares,

---

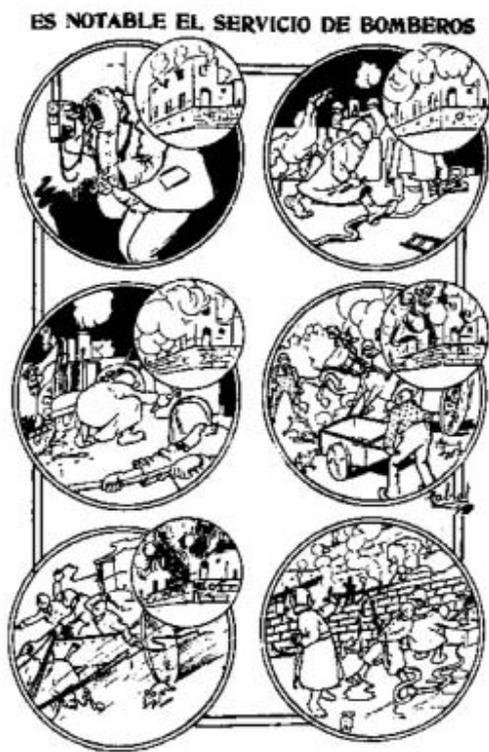
43 Gisèle Freund. *“La fotografía como documento social”*, Madrid, Gustavo Gili, 1981, p. 96.

sino también a producir historias ilustradas a base de fotografías, así nacen las primeras fotonovelas.

Finalmente, el *boom* de la publicidad periodística, provoca que este nuevo recurso fotográfico se extienda a lo largo de toda la publicación y ya no solamente en las páginas finales, demandando anuncios de un nuevo tipo pues ya no es posible repetir eternamente la misma viñeta publicitaria, ahora se requiere de una plástica que sea más atractiva y se renueve de manera periódica. La publicidad gráfica se torna elemento vivo del periodismo, incursionando en el humor y la crónica de costumbres, generando al primero de los historietistas profesionales mexicanos: Juan Bautista Urrutia.

Como es de esperarse, la explosión de grafismo periodístico genera una gran demanda de dibujantes y fotógrafos. A finales del siglo XIX y principios del XX, eran incontables los profesionales de la plástica que trabajaban sistemáticamente para la prensa. Algunos de los viejos caricaturistas políticos como Santiago Hernández y José María Villasana, se mantenían en activo e incursionaron en el nuevo periodismo, dibujando portadas, retratos costumbristas y humorismo blanco para publicaciones tales como *México Gráfico* o *El Mundo Ilustrado*, sin embargo la mayoría de los artistas plásticos son jóvenes estudiantes de pintura que ven en la colaboración para estas publicaciones, una manera de subsistir comercializando su talento y habilidad, transformándose en trabajadores permanentes de las publicaciones o vendiendo eventualmente sus dibujos. Si ilustradores como José Guadalupe Posada y Manuel Manilla, asalariados del editor Vanegas Arroyo, ya eran, desde mucho antes, “destajistas” de la plástica, ahora el fenómeno se generaliza y, además los empleadores ya no son únicamente pequeños empresarios artesanales, sino también grandes firmas comerciales. Al igual que la prensa, las viñetas se han transformado en un producto, en una mercancía y el dibujante se vuelve un profesional que trabaja por encargo y por tanto, vende sus servicios al mejor postor.

La ideología no es algo que forme parte esencial de este nuevo trabajo, o al menos un gran número de dibujantes no mezclan sus posturas políticas con su profesión, manteniéndose neutros. Ciertamente siguen existiendo caricaturistas que no abandonaron la sátira y que adquirieron un compromiso, tales son los casos de Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carrión quienes trabajaban principalmente en la prensa antigubernamental y sufren de represión y encarcelamiento en numerosas ocasiones. Otros como José María Villasana, son abiertamente porfiristas.



Historieta blanca de Ernesto García Cabral para *Frivolidades*, abril de 1910.

En la nómina de Reyes Spíndola estuvieron casi todos los dibujantes de la época, tanto principiantes como consagrados, de formación autodidacta y académica. Carlos Alcalde, discípulo de Villasana, es el dibujante de planta de Don Rafael Spíndola desde 1894 cuando se inicia como viñetista en *El Mundo*. Más tarde sería nombrado jefe del Departamento de Dibujo de *El Imparcial* y por su taller desfilarían todos los colaboradores gráficos del consorcio: los costumbristas y satíricos de la generación anterior, como el mismo Villasana y Santiago Hernández que publican en *El Mundo Ilustrado*; jóvenes académicos de la Escuela de Arte como Germán Gedovius, quien fuera maestro en la Academia de San Carlos y que realizara numerosas portadas y viñetas para el mismo semanario; el entonces prometedor estudiante de pintura Diego Rivera, que cede una de sus obras para que apareciera en una de las portadas, el bohemio José Clemente Orozco quien exhibe sus dibujos *tremendistas*<sup>44</sup> en las paredes de las fondas, pero que también es capaz de publicar historietas blan-

44 El *tremendismo* es una corriente estética desarrollada en la España del siglo XX que se caracteriza por la exagerada expresión de los aspectos más crudos de la vida real.

cas en *El Mundo Ilustrado*; Julio Ruelas, que combina su trabajo como ilustrador y viñetista “serio” publicando crónicas gráficas en la *Revista Moderna*, cuadros costumbristas y chistes en *Cómico*, semanario donde también colabora Francisco Zubieta quien fuera maestro de pintura de la Escuela Nacional Preparatoria. Otros prometedores estudiantes de San Carlos comienzan a publicar en las revistas de Spíndola y terminan por abandonar del todo la pintura académica y transformarse en profesionales del dibujo periodístico, por ejemplo Rafael Lillo se inicia como ilustrador y portadista para convertirse después en un extraordinario caricaturista. Por otro lado, Clemente Islas Allende se desempeña principalmente como ilustrador y Juan Arthenack se foguea como dibujante y en los años 20’s se convertiría en un extraordinario historietista.

Otro gran dibujante que también formó parte de la nómina de Reyes Spíndola fue el periodista regiomontano Santiago R. de la Vega, fundador de varios periódicos opositores, militante del Partido Liberal Mexicano y preso político en la cárcel de Belén en 1902<sup>45</sup>. Víctima también de la censura y que combina su trabajo entre *El Hijo Del Ahuizote*, *El Ahuizote Jacobino*, *El Mundo Ilustrado* y *Cómico*, fue Jesús Martínez Carrión.

Además del director de *El Imparcial*, otros directores y publicaciones disputan por hacerse de los servicios de los dibujantes más prestigiados. Así, Rafael Lillo y Santiago R. de la Vega trabajan a la par con el caricaturista Alberto Garduño en el semanario humorístico *La Risa*, dirigido por Diógenes Ferrand, y se dan tiempo para colaborar con el picante y sicalíptico *Frivolidades* de Alberto Montrurio, donde publicaría un joven estudiante de San Carlos y brillante caricaturista: Ernesto García Cabral.

Santiago R. de la Vega reconoce las influencias de la gráfica humorística europea sobre su generación y destaca la semejanza entre los trabajos de Francisco Zubieta y la obra de los franceses Caran d’Ache y Leandre.<sup>46</sup> No hay lugar a dudas para negar la influencia y se extiende aún más: las mujeres “galantes” de los dibujantes mexicanos están inspirados en la gráfica de Guillaume, Bac y Grevín de la revista francesa *Le Rire*; las historietas blancas o picantes de Rafael Lillo y Ernesto García Cabral, toman su estilo de los franceses Benjamín o Rabier y de los españoles Apeles Mestres, Cilla, Rojas y Xaudaró.<sup>47</sup> Por lo demás, los trabajos

---

45 Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. “Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934”, México, Editorial Grijalbo, 1988, p. 104.

46 *Ibidem*, p. 107.

47 *Ídem*.

# FRIVOLIDADES

Semanario Ilustrado

Director: MANUEL DE LA TORRE.

Gerente: FADRIQUE LÓPEZ.

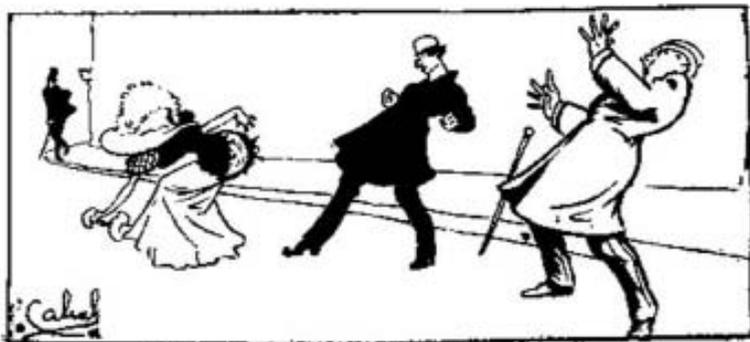
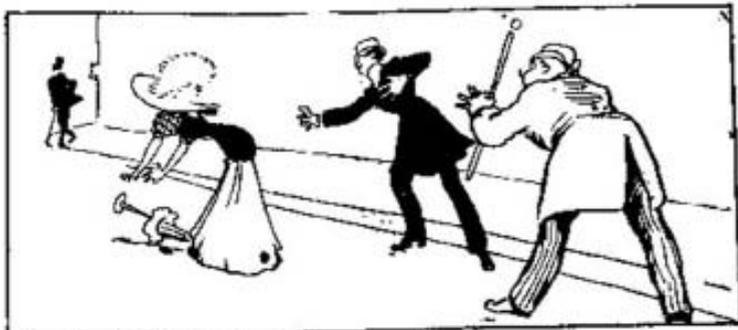
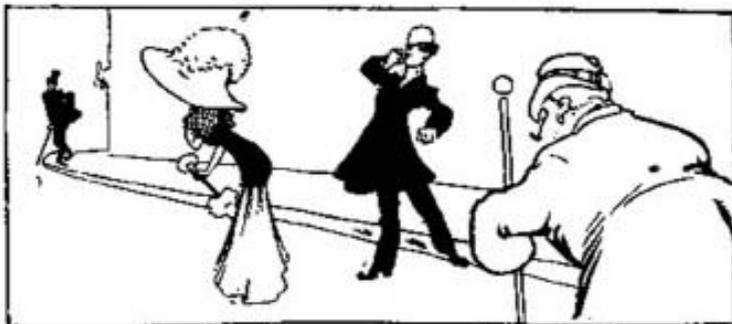
Registrado como artículo de segunda clase en la Administración General de Correos el 14 de Enero de 1910.

Año I.

México, Septiembre 11 de 1910.

Número 37.

## Inconvenientes de la moda



Uno de los trabajos de Ernesto García Cabral para *Frivolidades*, septiembre de 1910.

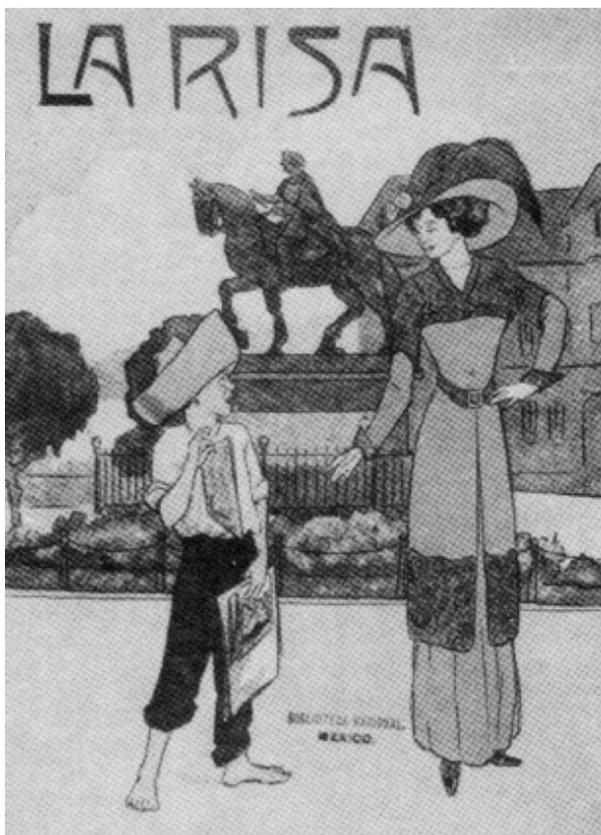
de estos autores europeos era reproducidos de manera sistemática por los editores mexicanos y frecuentemente la ausencia de firma y la semejanza de los estilos impide distinguir si se trata de trabajos locales o de plagios.

La generalización de estas imitaciones más o menos creativas, se facilita y aún más, se impone gracias a las fuertes tendencias miméticas de la sociedad porfirista, de las que la prensa comercial hace eco. Publicaciones como *Frivolidades*, *Cómico*, *La Risa*, entre otras, van dirigidas a los llamados *catrines*, *lagartijos* o *currutacos*, personajes citadinos que intentan asumir a fuerza de *jaquet*, corbata de plastrón, bombín y zapatos de charol con todo y polainas, un aire europeo.

Pero no sólo en el vestir existe una imitación, también en las costumbres y los lugares físicos, es así como estas revistas son ideales para leerse en las mesas del Café Colón, colocadas, muy a la francesa, sobre la banqueta del Paseo de la Reforma, los *Champs-Élysées* mexicanos. En el contenido de estas publicaciones, se comenta el atrevimiento de las guapas coristas de la Opereta Italiana o de la *Troupe Cosmopolitan*, y promueven a las no menos atractivas pero más accesibles tiples y vicetiples de las Tandas del Principal.

Todo lo anterior era lo que acontecía en la gran ciudad, sin embargo, el México rural y proletario sólo aparece como escenografía y objeto de burla. Las conductas “primitivas” del gañán y del charro o la proverbial afición por el pulque del denominado *lépero* o *pelado*, son motivo de escarnio y referencia contrastante que confirma las diferencias y hace que la “gente bien” se sienta más europea.

Ernesto García Cabral desarrolló un estilo muy especial para representar la barbarie andrajosa del “otro México”, estilo que conservó hasta su muerte en los 60's y que hizo escuela en la caricatura posrevolucionaria.



*La Risa* dirigida por Diógenes Ferrand es una publicación sicalíptica, con humor subido de tono y una gráfica picante.

## La historieta como divertimento

Rafael Reyes Spíndola además de promover la prensa moderna mexicana, introduce la historieta blanca en las publicaciones periódicas de nuestro país. Todo parece indicar que Joseph Pulitzer era el modelo que inspiraba a Don Rafael y que su ideal periodístico era *The World*, por lo que no resulta una casualidad que el primer semanario de Spíndola, publicado en Puebla, llevara como nombre *El Mundo*. En 1896, *The World*, inicia la tradición de publicar historietas en suplementos dominicales a colores y Richard Felton Outcault crea para Pulitzer el primer cómic moderno: *The Yellow Kid*.<sup>48</sup> Quince años más tarde, Spíndola emulará a Pulitzer y en 1911, será en *El Imparcial* donde se comiencen a publicar historietas modernas con globos idiomáticos y color en su suplemento dominical: *La Ilustración Popular*. Pero desde 1894, el semanario *El Mundo*, reproduce sistemáticamente tiras cómicas tomadas de publicaciones extranjeras, entre ellas trabajos del norteamericano F. A. Howarths, quien fuera colaborador del semanario humorístico *Puck* y, ya en el siglo XX, a partir de 1903 se convirtiera en historietista de Hearst. Esta práctica será continua entre otros diarios como *El Tiempo Ilustrado*, que también reproduce tiras de Howarths y de dibujantes españoles como Rojas y Atiza.<sup>49</sup>

En 1912, en las páginas de *El Mundo Ilustrado*, Julio Poulat, quien fuera ayudante de Reyes Spíndola en sus primeros años de labor editorial, reseña el nacimiento de esta publicación y sintetiza sus principales innovaciones:

*“Entraba en la lid el fotograbado de medio tono; la crónica elegante, de teatros y salones; la historieta psicológica; las notas de la semana extranjera; hasta el anuncio hábilmente lleno de atracciones. ¡Qué vistoza avanzada del ejército actual de publicaciones ilustradas, que tampoco envidian a las europeas!”<sup>50</sup>*

Es de destacar en este breve pero preciso resumen: “la historieta psicológica”, contraria a la historieta satírica de tradición populachera y lépera que publicaba la “prensa chica”.

En un principio, la “historieta psicológica” tiene sus orígenes fuera de nuestro país, eran importadas, pero al consolidarse las nuevas publi-

---

48 *Ibidem*, p. 108.

49 *Ídem*.

50 *Ídem*.

caciones periódicas, los autores locales asumen la realización de las ilustraciones, incluyendo historietas. En 1906, José Clemente Orozco realiza *El chirrión por el palito*, una de las primeras historietas originales publicadas en *El Mundo Ilustrado*, pero será su compañero de la Academia, Rafael Lillo, quien comenzará a publicar sus historietas constantemente.

De origen catalán, pero radicado en México y estudiante en la Academia de San Carlos desde principios de siglo, Lillo comienza a publicar para Reyes Spíndola en el año de 1904. Su estilo pulcro y elegante, además de ser un dibujante de trazo suelto y veloz propician, que publique con gran frecuencia, compitiendo ventajosamente con las ilustraciones extranjeras. En un principio los trabajos de Lillo, se mezclan con los de Carlos Alcalde, quien fuera el jefe de dibujantes de las publicaciones de Spíndola, y con las colaboraciones de Germán Gedovius, que posiblemente fuera su maestro en la Academia. Pronto, Lillo se transforma en dibujante de planta de *El Mundo Ilustrado*, donde hace de todo: portadas, encabezados y viñetas.

La versión más difundida es que la madurez de la historieta se ha dado mediante su publicación en la prensa moderna y debido a su nueva forma; introducción de globos idiomáticos, líneas de fuerza, personajes fijos y narraciones seriadas, por tanto, el mérito de haber hecho la primera historieta mexicana con esas características corresponde a Rafael Lillo.

Como es evidente, no había juicios tan tajantes respecto al quehacer artístico en la primera década del siglo, el destino y la vocación aún no separaba a los dibujantes de “monitos” de los pintores de “monotes”, pues muchos de ellos eran estudiantes y maestros de la Academia de San Carlos.

Para 1907, Rafael Lillo incursiona en la caricatura humorística con buenos resultados y comienza frecuentemente a combinar su trabajo como ilustrador “serio” con la realización de chistes blancos. Todo apunta hacia la creación de la primera historieta, pero antes de que esto ocurra, acontece un cambio en la propiedad de la revista que le quitará a Spíndola el mérito de haber sido patrocinador del nuevo género en nuestro país.<sup>51</sup>

“El 1º de julio de 1908, *El Mundo Ilustrado* pasa a manos de una empresa cuyo gerente es Alfonso E. Bravo. Luis G. Urbina deja la responsabilidad del semanario en manos de Luis Lara Pardo y el nuevo director se inaugura en el puesto introduciendo una serie de mejoras: una publicación de tres novelas por entregas, concursos y la primera historieta de Rafael Lillo.”<sup>52</sup>

---

51 *Ibidem*, p. 112.

52 *Ídem*.

Rafael Lillo  
(en el centro  
atrás) y Diego  
Rivera (en el  
centro sentado)  
con otros  
colaboradores  
de *El Mundo  
Ilustrado*.



El 5 de julio de 1908, aparecerá la primer historieta mexicana en el número 1 de la nueva época que corresponde al tomo II del año XV, se publica en la tercera de forros y su formato es un rectángulo horizontal, dividido en seis viñetas. Así nace *Las aventuras de Adonis*, y la primera entrega se llama “Justos por pecadores”.

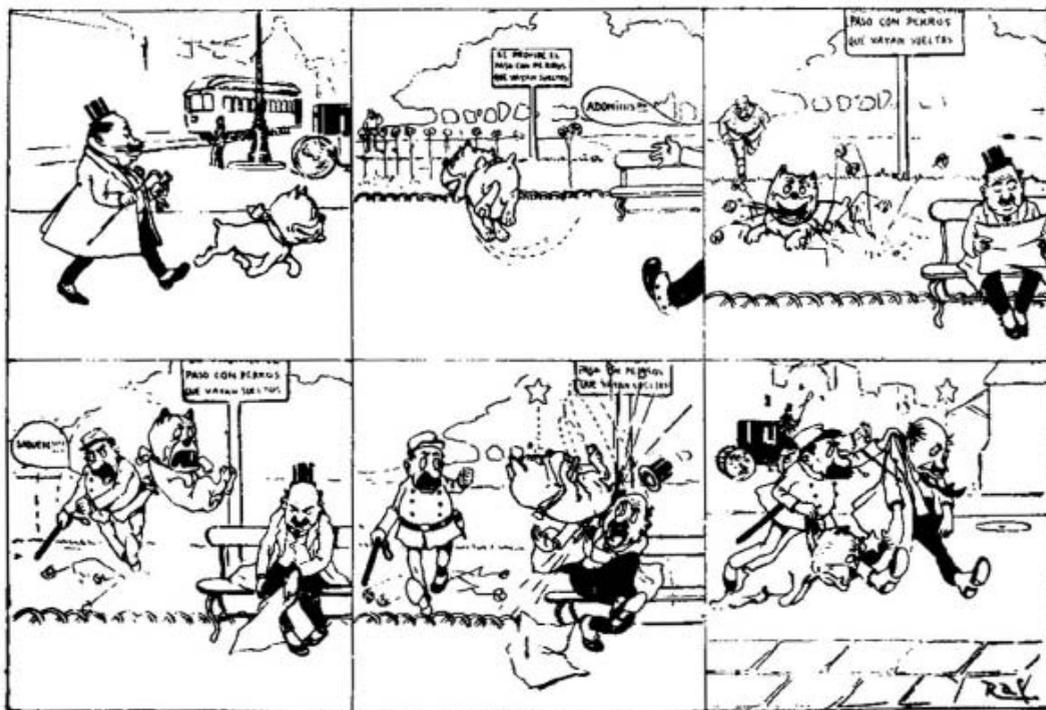
“Adonis” es un perro de raza *bulldog*, que se distingue además por ser malencarado, que remite a dos personajes aparecidos en los cómics norteamericanos: “Beans”, que aparece desde 1905 en la serie *Little Jimmy*, autoría de James Swinnerton, y “Tige”, de la serie *Buster Brown*, dibujada por Richard F. Outcault desde 1906.

“Adonis” hace pareja con un hombre regordete y bigotón, que a diferencia del perro se desconoce su nombre. Aunque al principio de la serie



La primera entrega de la serie precursora realizada por Rafael Lillo se publica en *El Mundo Ilustrado*, julio de 1908.

Richard F. Outcault, Tige.



Las aventuras de Adonis, julio de 1908.

no es evidente, en sus posteriores apariciones queda claro que el hombre es el dueño del perro.

“*Las aventuras de Adonis* se basan en pequeños *gags* de corte sadomasoquista, en los que los dos personajes centrales se hacen objeto de toda clase de trapacerías y humillaciones. Al comienzo el perro es la víctima y pronto la serie cambia de nombre para titularse más adecuadamente *Las desventuras de Adonis*, pero finalmente el bulldog comienza a tomar venganza; el torturado deviene en torturador, y la serie regresa a su título original.”<sup>53</sup>

En un principio, la historieta es muda, es a partir de la cuarta entrega donde ya aparecen los globos y los textos con exclamaciones dibujados sobre las viñetas. Las líneas de fuerza y metáforas se convierten en recursos habituales, logrando que en términos generales, Lillo demuestre un dominio sobre el lenguaje del cómic, aunque su sentido del humor no está siempre a la par de la calidad del dibujo.

La serie se publica semanalmente, durante seis meses y está conformada por 25 planchas. Contiene escasa referencias al contexto como po-

53 *Ídem*.

licías locales y tranvías de mulitas, sin embargo, los primeros personajes de la historieta mexicana no se distinguen de sus equivalentes importados. El nacionalismo en la historieta aún no es evidente ya que se sigue dando importancia a lo cosmopolita y *El Mundo Ilustrado* sigue siendo un pilar en las pretensiones miméticas del porfiriato.

La entrega número XIII, titulada “El rescate”, llama poderosamente la atención ya que es la primera ocasión en la que “Adonis” y su dueño no son enemigos sino que comparten la condición de víctimas. El interés del episodio radica en que es indicador de que los niños eran consumidores de historias, pues en la primer viñeta aparecen un par de ellos leyendo; además en el *gag* se pone de manifiesto el éxito de público que su autor o editores le suponían a la serie, ya que según la historieta, cuando el semanario publica un anuncio solicitando ayuda para localizar a “Adonis” que se había perdido, provoca que verdaderas muchedumbres se lanzaran a su búsqueda.

*Las aventuras de Adonis* es un ejemplo del modelo de la historieta que comenzaba a forjarse en las publicaciones familiares de la época: blanca, ascéptica, ligera y, en última instancia, anodina; un divertimento que contrasta notablemente con la rasposa sátira social y la violencia gráfica política de la “prensa chica”.

Pero las historietas de humor blanco no durarían mucho de la mano de Rafael Lillo, cuatro años después, ése mismo dibujante se encargaría de destazar a Francisco I. Madero y su gabinete en revistas como *El Ahuizote*, *La Risa* y *Multicolor*, promovidas por los mismos editores que, antes de la Revolución, renegaban de las sangrientas caricaturas.

En la misma línea de las historietas de Lillo en *El Mundo Ilustrado*, se encuentran las realizadas por Ernesto García Cabral para la revista *Fri volidades*. Correspondiendo al tono del semanario, los dibujos de Cabral son picantes y al estilo de la historieta europea: *gags* mudos o pequeñas historietas basadas en apoyaturas. “Cabral también destacará en la gráfica contrarrevolucionaria desde las páginas de *Multicolor* y, después de un exilio “de estudios” en Europa, regresará a México transformado en un espléndido caricaturista y portadista.”<sup>54</sup>

Tanto en Rafael Lillo como en Ernesto García Cabral, lo que prevalece en su trabajo son las modas plásticas europeas de principio de siglo y los temas cosmopolitas, otros autores de historieta continúan la tradi-

---

54 *Íbidem*, p. 115.



ción de la gráfica mexicana decimonónica, a la vez que siguen cultivando el costumbrismo. Si *La Risa* y *Frivolidades* son revistas de contenido para adultos con un sello europeo, francés específicamente, *Cómico* sigue la línea del *México Gráfico* de Villasana.

Si los dibujantes incursionan en la historieta desdoblando un *gag* a través de varias viñetas, los fotógrafos crean la fotonovela al imprimir secuencias donde se busca establecer una narrativa. Los mexicanos no inventaron el género claramente, pues este ya se presentaba en publicaciones extranjeras como *Vida Galante* y en las series de postales o de imágenes estereoscópicas en las que se desarrollaba un relato, pero lo frecuentan insistentemente en las páginas de *El Mundo Ilustrado*, *La Risa* y otras.

### **La publicidad ilustrada**

Desde finales del siglo XIX la publicidad ha sido un espacio excepcionalmente fértil para la historieta mexicana; casi todos los dibujantes profesionales han hecho alguna vez trabajos publicitarios y algunos au-

tores, personajes e historietas de gran importancia han surgido y se han desarrollado en este medio. El fenómeno ha sido general y como ejemplo de la importancia del mismo, el destacado dibujante estadounidense Wilson McCay, creador de *Little Nemo in Sumberland*, realizó historietas para anunciar las plumas fuentes “Waterman”, en 1905.

“La publicidad periodística no nace con la prensa moderna, pero la nueva concepción del periodismo revoluciona la forma y el contenido de la propaganda comercial, al sacarla de las últimas páginas e integrarla al cuerpo de las publicaciones. De esta manera, la publicidad se transforma en un elemento vivo del periodismo y evoluciona con él. Los anunciantes se apropian de los nuevos estilos gráficos, ponen al servicio de sus productos la vocación europeizante de sus potenciales consumidores, apelan al humor y a las imágenes picantes, se aventuran, en fin, por primera vez, en las prácticas de la mercadotecnia moderna. Y los editores no solamente ofrecen espacio en su páginas, también le venden al anunciante el estilo de su publicación y los servicios de la planta de colaboradores gráficos que, con frecuencia, realiza los anuncios.

Al principio cada publicación se transforma en una pequeña agencia de publicidad, pero con el tiempo, surgirán las primeras empresas especializadas y profesionales como Maxims.

Una prensa que no aspira a vender ideas, sino periódicos se complementa a la perfección con los afanes mercantiles de los anunciantes. Y con el crecimiento del público lector y de los tirajes, también se incrementan los ingresos por concepto de la publicidad. Por otra parte, los dibujantes periodísticos están acostumbrados a trabajar como destajistas y maquiladores al servicio del editor, de modo que hacer anuncios no es más que otra faceta, quizá más selectiva y mejor pagada, de su actividad profesional.

La nueva gráfica publicitaria se apoya, desde el principio en la historieta. En algunos casos las historietas no patrocinadas, incluyen algunas viñetas con anuncios. Así las aventuras de “Sisebuto”, personaje emblemático de *Sucesos ilustrados*, realizado por Atenedoro Pérez y Soto, se complementan con viñetas publicitarias para los cigarros de La Tabacalera Mexicana y para el jabón “Leche de Burra”, apoyados por didascalias en verso a modo de las aleluyas españolas. En otras ocasiones el anunciante patrocina una historieta completa, tal es el caso de la empresa petrolera El Águila que promueve la Naftolina con historietas de cuatro viñetas y apoyaturas rimadas, publicadas en *Frivolidades*, con periodicidad de un cuadro semanal. Los autores de estos anuncios son dibujantes

Testimonio de la presunta popularidad de la serie y la supuesta condición infantil de sus lectores, septiembre de 1908. Texto de la segunda viñeta: \$500 de gratificación.- Se ha perdido un perro chato, dientón, cabezón, que entiende por “Adonis”. Quien lo entregue en el edificio de “El Mundo Ilustrado”, departamento de dibujo tendrá Quinientos Pesos de Gratificación. [sic].

Las ilustraciones de algunos libros son reimpresas a manera de estampas coleccionables y de lectura secuenciada.



de la revista, como Santiago R. de la Vega y Juan Arthenack, y una de la historietas más sintomáticas y curiosas es la que proclama el triunfo de la modernidad sobre la tradición mostrando cómo el “Charro Ponciano”, que ha secuestrado a la “dueña de su amor” a lomo de caballo, es derrotado por un atrevido *sportman* que conduce una poderosa motocicleta alimentada por “Naftolina”.<sup>55</sup>

Un auténtico revolucionario de la publicidad es Ernesto Pugibet, empresario francés radicado en México desde 1879 que representa a la *Société Financière pour L'industrie au Mexique*, punta de lanza de las in-

55 *Íbidem*, p. 117.

versiones francesas en el país. La Sociedad está relacionada con muchos de los grandes negocios de la época: Banco Nacional de México, Banco de Londres y México, Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey, Compañía Nacional de Dinamita y Explosivos, Compañía Industrial de Orizaba, Cervecería Moctezuma, entre otros.

Sin embargo la imagen pública de Pugibet se asocia principalmente con el primero de sus negocios: la fabricación de cigarros y cigarrillos, que inicia en 1883 y se consolida más tarde al fundar junto con su hermano Julio Pugibet y Andrés Elizaguirre, la Compañía Cigarrera El Buen Tono que personalmente preside.

A diferencia de los bancos, las fundidoras o las fábricas de dinamita, el éxito de empresas como la cervecera o la tabacalera, se debía en gran medida a su capacidad para crear demanda entre consumidores potencialmente masivos. Desde finales del siglo XIX, tanto las fábricas de cervezas embotelladas como las de cigarros engargolados, luchan por apropiarse de un mercado que aún abastecen las bebidas tradicionales, los cigarros puros y la picadura de tabaco. El factor decisivo de estas campañas, en las que compiten diferentes empresas, es la publicidad, y desde entonces los anuncios de estos productos habían ocupado un enorme espacio en los medios masivos de comunicación.

En un artículo periodístico publicado en *El Demócrata*, el 19 de marzo de 1926, José Reynoso, sucesor de Pugibet al frente de la cigarrera, afirma que el fundador de El Buen Tono “hizo una verdadera revolución en los sistemas de publicidad” y no hay dudas sobre ello. El Buen Tono recurrió a todos los recursos publicitarios existentes y creó otros más; distribuye cromos en las cajetillas de cigarros, regala juegos de mesa impresos con una gran calidad, tales como “Serpientes y Escaleras”; trae a México el primer dirigible con el que pregona la excelencia de sus productos por toda la ciudad y también organiza exhibiciones publicitarias con los primeros aviones, en los comienzos del cine, patrocina muestras gratuitas.

Ernesto Pugibet muere en 1915, no sin antes cultivar su propia imagen pública como filántropo y benefactor, fundando asilos y escuelas, además de donar fuentes, bancas y candelabros para las plazas y parques, siempre haciendo mención que tales donaciones son “cortesía de El Buen Tono”. A su muerte, la empresa recoge todas sus enseñanzas publicitarias, y en 1923 instala una de las primeras radiodifusoras comerciales: La CBP que se convertiría posteriormente en la XEB y regala receptores de radio entre los consumidores de sus cigarrillos.

La empresa introductora de los dirigibles, el cine y la radio como medios publicitarios no podía estar ausente en el nacimiento de la historieta mexicana. Casi desde la fundación de El Buen Tono en 1885, sigue la práctica de regalar cromos numerados y coleccionables en las cajetillas de cigarros. Crean una serie llamada “Bellezas Francesas” en fotografías coloreadas, levemente pícaras. Para dar un toque nacionalista a la empresa, crean también la serie de “Bellezas Mexicanas” con mujeres representativas de todos los estados de la República y para que no se le acuse de frívolo, Don Ernesto publica también una amplia galería de personajes históricos mexicanos que se regala con los cigarros marca “Mascota”.

La serie que causa más impacto es la que la cigarrera manda a publicar en 102 litografías que relatan la accidentada *Historia de una mujer*, apoyándose en breves didascalias dialogadas. La mujer de la historia es una mujer de la vida galante y si en aquél entonces las imágenes, situaciones y diálogos debieron resultar audaces, hoy llaman la atención por su desenfado y franca amoralidad. El autor de la serie es un popular dibujante, litógrafo y acuarelista de origen catalán: Eusebio Planas y Franquesa.

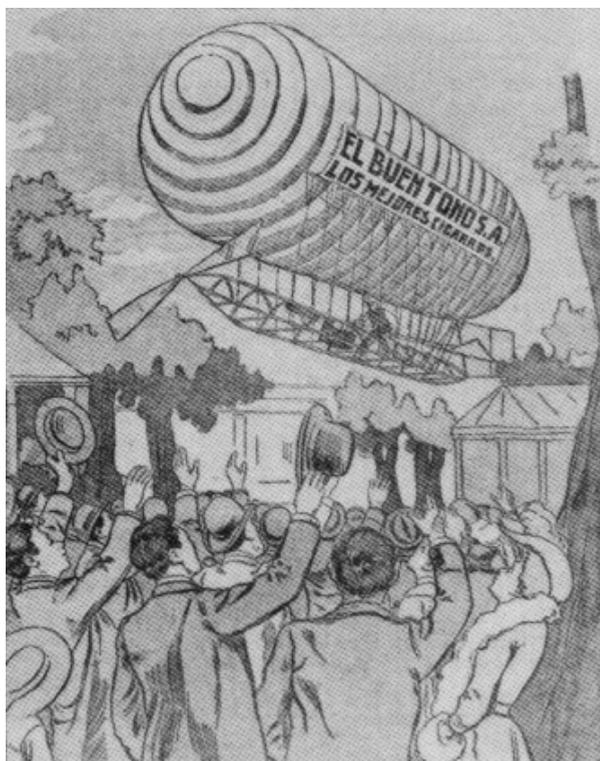
Este ilustrador, realizó folletines, carteles y tarjetas, fue un afamado diseñador de imágenes como las que aparecen en la serie literaria *Amores célebres*, había realizado además de *Historias de una mujer*, otros relatos gráficos de viñetas múltiples como *La Mujer*, *El Hombre*, *Academias* y *La Dama de las Camelias*. No hay información acerca de que el catalán haya conocido México, por lo tanto no hay bases para suponer que ilustró *Historia de una mujer* pensando en su futura publicación en nuestro país. El Buen Tono debe haber comprado los derechos de la serie ya realizada, y, en tal caso, es evidente que algunos textos fueron agregados posteriormente, es indudable ante los regionalismos: “Oye manís, mira que buena cobija para este invierno...”.<sup>56</sup> De igual manera, algunas imágenes fueron retocadas o añadidas más adelante como la incorporación de la catedral metropolitana que aparece en una de las viñetas, después de que la guapa madrileña viajara a ultramar, travesía que posiblemente sí realizara en la publicación original.

Tras el éxito de *Historias de una mujer*, Pugibet decide producir historietas publicitarias por su cuenta, y al terminar el siglo encuentra a su colaborador y dibujante ideal: Juan Bautista Urrutia.

Considerado como el primer “monero” profesional de la historieta mexicana, Juan Bautista Urrutia nace en las calles de Nahuatlaco, actual-

---

56 *Íbidem*, p. 122.



En 1907, con fines publicitarios Ernesto Pugibet trae a México el primer dirigible.

mente República de El Salvador, en pleno corazón de la Ciudad de México, la fecha exacta de su nacimiento se desconoce, pudiendo ser en el año de 1871 o 1872.<sup>57</sup> A los dieciséis años inicia su aprendizaje en la Litografía Montauriol, de la mano de su maestro Casimiro Castro, de quien aprende lo mejor de la tradición litográfica mexicana. Dos años más tarde, el joven Urrutia trabaja en la Litografía Española y en la última década del siglo prestará sus servicios a dos empresas más: la Litográfica Catalana y la Litográfica Latina de José López Revueltas. En ése tiempo ilustra folletines como *El Conde de Montecristo* y *El buque fantasma*, completando así su formación como litógrafo en la cual alcanzaría la excelencia.

Urrutia es contratado por Ernesto Pugibet en 1899, bajo las órdenes del francés Prudhome, con un sueldo de \$400.00 al mes y será colaborador de El Buen Tono hasta su muerte acaecida en 1938, un año antes de que el taller sea desmantelado.<sup>58</sup> Durante todo ése tiempo, Urrutia se encarga de realizar la propaganda gráfica de la compañía y, al juzgar por

57 *Íbidem*, p. 123.

58 *Ídem*.

Juan Bautista Urrutia caricaturizado por Ángel Zamarripa, "Facha".



el estilo, la mayor parte de los textos publicitarios que la empresa inserta en los periódicos y revistas, son de su autoría.

Urrutia dibuja de todo: retratos, chistes, cromolitografías como las "Alegorías del Zodíaco", que publicitan los cigarros "Chorritos", juegos de mesa como "Serpientes y Escaleras" y el juego de "La Oca", sin dejar de lado las tradicionales calaveras del Día de Muertos. Pero su trabajo más reconocido y memorable es una serie de historietas publicitarias que mantiene por casi un cuarto de siglo, desde 1903 hasta mediados de los años 20's y que se encuentra conformada por cerca de quinientas piezas distintas. Por esta magna obra historietística que siempre mantuvo una gran calidad gráfica y literaria, Urrutia ha sido calificado por su biógrafo Francisco Díaz de León como "el último heredero de la imaginaria popular mexicana".

Al parecer, los primeros trabajos realizados por Urrutia para El Buen Tono son carteles cromolitográficos y, a su vez, puede pensarse que también era el encargado de ilustrar los paquetes y envolturas de los cigarros. A principios de siglo comienza a publicar unos curiosos rectángulos publicitarios que contienen textos que promueven el consumo del tabaco, en ellos se mezclan palabras, figuras y signos fonéticos. Pronto estos "logoglifos" son sustituidos por una larga serie de relatos ilustrados en forma de historieta, que aparecerán semanalmente en la prensa a partir de 1903.

Las influencias directas más reconocidas en Juan Bautista Urrutia son los relatos ilustrados, como el de Eusebio Planas y Franquesa que había publicado la compañía cigarrera, sin embargo, en la medida que el litógrafo va definiendo su personalidad, su dibujo se aproxima a la tradición plástica local. Así sus trabajos de madurez están emparentados con la gráfica de José Guadalupe Posada y Manuel Manilla, aunque en Urrutia la veta expresionista y popular se encuentra atenuada por los imperativos publicitarios.<sup>59</sup>

Las influencias directas más reconocidas en Juan Bautista Urrutia son los relatos ilustrados, como el de Eusebio Planas y Franquesa que había publicado la compañía cigarrera, sin embargo, en la medida que el litógrafo va definiendo su personalidad, su dibujo se aproxima a la tradición plástica local. Así sus trabajos de madurez están emparentados con la gráfica de José Guadalupe Posada y Manuel Manilla, aunque en Urrutia la veta expresionista y popular se encuentra atenuada por los imperativos publicitarios.<sup>59</sup>

59 *Íbidem*, p. 126.

Desde el comienzo, las historietas de Urrutia adoptan un formato rectangular en una proporción de 2 x 3, y el número de viñetas varía entre un mínimo de cuatro y un máximo de doce. Nunca se emplean globos y los textos se distribuye en apoyaturas (al comienzo dibujadas y luego tipográficas) de variada extensión, pero generalmente con mucho esmero y verborréricas, tanto que el texto constituye un relato autosuficiente y este aspecto, el estilo de Urrutia pudiera parecer ajeno a la esencia de la historieta. No es así, las imágenes de Urrutia no son puramente decorativas, sino que poseen vida propia y una fuerte carga satírica. Claramente las apoyaturas son el hilo conductor de la trama, pero la capacidad testimonial, así como el penetrante humor y el ingenio desbordante del litógrafo, se encuentra principalmente en la relación que se crea entre el texto y la viñeta.

Nadie fue tan prolífico como Urrutia en aquél tiempo, sus historietas se cuentan por centenares y eso se debió a la disciplina y el profesionalismo que lo caracterizaba. Otros dibujantes cultivan el género pero lo hacen de manera marginal, como un lenguaje entre otros. Las historietas de Urrutia pueden ser consideradas inclusive como de autor, ya que era guionista y dibujante, así como creador de su propio formato, gráfica y estilo totalmente originales e inconfundibles y, pese a sus compromisos publicitarios, proyecta generosamente su propia visión del mundo y no exclusivamente la de sus patrocinadores.<sup>60</sup>

Gracias a su ingenio, la publicidad que Urrutia crea no sólo para El buen Tono, sino para la Cervecería Moctezuma y la fábrica de camas Vulcano, se transforman en el vehículo de una vasta crónica gráfica de costumbres populares. Por las viñetas de Urrutia desfila una interminable galería de actitudes, situaciones y tipos mexicanos, y a través de sus pequeñas anécdotas semanales se pueden reconstruir casi treinta años de la historia de México, que van desde el porfiriato hasta la posrevolución, contada no a través de los grandes acontecimientos políticos y sociales, sino por medio de su reflejo en los detalles de la vida cotidiana.

Juan Bautista Urrutia recoge la tradición satírica del siglo XIX, sin embargo, su ironía gráfica no es partidista. Ciertamente su trabajo no se distingue por ser contestatario, pero tampoco se pliega a las evidentes afinidades políticas de sus patrones. Durante la dictadura de Porfirio Díaz sus historietas no contienen ninguna crítica al gobierno ni hacen apología del régimen, y en la segunda década del siglo su gráfica tampoco

---

60 *Ídem.*

se suma al antimaderismo militante de otros dibujantes, tampoco se ensaña con los revolucionarios. Posiblemente Urrutia es el único autor de su generación que nunca dibuja a Díaz ni tampoco a Madero, y dado su profesionalismo y las inclinaciones políticas de sus patrones, el simple hecho de haber evitado los halagos al dictador y la denigración del líder revolucionario, es ya un mérito considerable.

Una gran virtud de las historietas de Urrutia es la manera en la que estructuraba sus anécdotas. Pocos historietistas mexicanos han logrado escapar de la trampa que supone concebir el guión de las historietas cortas como un chiste obligatorio, cayendo en un humorismo mecánico y falto de gracia, donde los únicos elementos que lo componen son los juegos de palabras y los malos entendidos. Urrutia trabaja de manera práctica sin la presión de tener que crear un *gag* semanal, en vez de eso elige un humorismo de situaciones y personajes donde el detonante es el absurdo. Cabe señalar que Urrutia tiene el compromiso de promover en cada historieta la calidad de los productos que publicita y a la vez, contar algo gracioso. La solución que encuentra es hacer publicidad por reducción al absurdo, transformando la irrenunciable apología de la cerveza y los cigarros (cual fuera el caso) en la clave dramática y conclusiva de todas sus anécdotas.<sup>61</sup>

Si Wilson McCay cierra las historias de *Little Nemo* con el despertar del protagonista, que resuelve abruptamente las más barrocas de las situaciones, los personajes de Urrutia desenredan sus bizarras tramas a fuerza de fumar y beber. Gracias a la magia de los productos de El Buen Tono y la Cervecería Moctezuma los feos se vuelven guapos, los malos se vuelven buenos, los enemigos se reconcilian y todas las contradicciones se resuelven en un eterno final feliz.<sup>62</sup>

La imaginación de Urrutia parece inagotable y raras veces repite un tema que siempre tratan sobre el costumbrismo satírico. Pero en ocasiones Urrutia aborda el reflejo de la cotidianidad de grandes sucesos históricos. Por ejemplo, en 1904, resume en seis viñetas, el impacto social de la devaluación de la plata y la consecuente alza de los precios.

Hay que considerar a Juan Bautista Urrutia, sin duda, como un adelantado de la historieta mexicana, sin olvidar que fue Rafael Lillo en 1908, el que introdujo la serie de personaje fijo con *Las aventuras de Adonis*. Es en 1922, después de haber realizado cuatro largas series de historietas con los

---

61 *Íbidem*, p. 128.

62 *Ídem*.

CAPITAL SOCIAL  
\$ 5.000.000

EL BUENTONO, S.A.  
MEXICO.

DIRECTOR GENERAL  
E. PUGIBET



El viajero Lopez en una de sus excursiones tuvo de compañero en el wagon, a un individuo que desde luego le parecia altamente sospechoso.



Su desconfianza no tardó en quedar justificada. El hombre que al principio habia permanecido inmóvil se lanzó de repente sobre él, diciendo a gritos que iba a degollarlo y blandiendo un enorme cuchillo.



Lopez comprendió que se las habia con un loco, y que la lucha con aquella fiere armada era imposible. Por fortuna, recordó que llevaba una cajetilla de CHORRITOS, en el bolsillo.



Rápido como el pensamiento sacó un cigarro y lo ofreció al desconocido disidente que primero fumara y después, tiempo tendría de matarlo.



El loco se detuvo y aceptó el cigarro, manifestando que la idea no le parecia mala, y que en efecto, habia tiempo para todo.



En seguida abandonó el arma y se puso a fumar, dando muestras de la mayor satisfacción, mientras su compañero prevenía mas cigarrillos para ser repeta el mismo.



A poco rato, el tren llegó a la estación, y a Lopez le faltó tiempo para arrojarlo al andén, pudiendo sacarlo.



El loco fue asegurado, mientras el viajero era casi ahogado por los abrazos de sus amigos, que no cesaban de victorear los famosos cigarrillos CHORRITOS, que tan milagrosamente lo habian salvado.

Historieta de Juan Bautista Urrutia realizada en 1904 donde puede apreciarse la influencia de José Guadalupe Posada.

Caricatura de Rafael Lillo, gran antimaderista, realizada por Santiago R. de la Vega.



personajes más diversos, que Urrutia crea a “Ranilla”, quien sería el personaje fijo de sus últimas series.

Regordete como su creador, con eterno sombrero de copa y un empedernido fumador de cigarros “Elegantes” los cuales eran los que le otorgaban sus poderes sobrenaturales (como era de suponerse), este personaje protagoniza las *Aventuras maravillosas de Ranilla*. Su éxito es tan grande que, sin dejar de ser publicitaria, se autono­miza de los diarios y revistas donde había comenzado a publicarse y, a partir de 1923 aparece en forma de cuadernillos independientes, adelantándose casi una década a *Adelaido el conquistador*, la historieta que abre el camino a los cuadernos, fascículos o revistas de monitos.

### **La caricatura posterior y en la etapa maderista (1909-1934)** **La historieta reaccionaria**

En el porfiriato hubieron años de tranquilidad, la cual propició el nacimiento de la llamada prensa oficialista y de una gráfica humorística políticamente neutra. Existe un pequeño número de caricaturistas críticos que representan a la oposición que además de ser diezmados por la censura y la represión sufren también el relego de la prensa comercial, la cual se inserta en el medio sin pretensiones ideológicas.

Al comenzar el siglo, numerosas alteraciones económicas ocurren al interior del porfiriato y al poco tiempo derivarán en una crisis de carácter político. A finales de 1910, con motivo de la sucesión presidencial, se reanima la oposición a Díaz y el gobierno responde reprimiendo a la prensa independiente haciendo desaparecer a medios como *El diario del hogar*, *El Sufragio Libre*, *El Chinaco*, *Redención* y *El Constitucionalista*, entre otros.<sup>63</sup>

---

63 *Íbidem*, p. 135.

Ante la represión, las publicaciones que tenían como objetivo hacer periodismo noticioso en lugar de político, renuncian a sus convicciones y se tornan militantes. Los diarios de mayor circulación y los semanarios de contenido sicalíptico y humorístico abandonan su frivolidad y se politizan. La gráfica periodística que se había orientado anteriormente hacia el humor sin mayor trascendencia, vuelve a sus raíces satírico-políticas.

Un gran número de dibujantes había optado por trabajar en los grandes consorcios periodísticos, que ahora eran parte del sistema oligárquico de Porfirio Díaz, originando una nueva caricatura reaccionaria de derecha, que al principio del movimiento revolucionario optaba por una posición conservadora y al triunfo de este cambia a una abiertamente restauradora.

Es en los semanarios ilustrados donde el renacimiento de la caricatura política resulta más espectacular. *La Ilustración Popular*, suplemento de *El Imparcial* que se publicaba cada jueves, se hace dominical y a colores a partir del 5 de febrero de 1911,<sup>64</sup> esos cambios son notables desde el formato físico, pero es sin duda en la línea editorial donde se evidencia una transformación, pues se convierte en una publicación abiertamente política y de un antimaderismo furibundo. Los dibujantes Carlos Alcalde y Eugenio Olvera realizan una serie de historietas revolucionarias bajo las órdenes del director Manuel Ordorica donde introducen los globos idiomáticos y el color dejando entrever una clara influencia norteamericana, sin embargo la temática revela un contenido nacionalista pues el objetivo era ridiculizar las figuras de Francisco I. Madero y Emiliano Zapata.

Los suplementos dominicales se popularizan y las primeras historietas de influencia norteamericana realizadas en México coinciden también con la tradición de la gráfica nacional satírica del siglo XIX.

Este retorno a la caricatura política, pero ahora con una postura conservadora se evidencia cuando Rafael Reyes Spíndola publica en mayo de 1911, un nuevo semanario que retoma el nombre de *El Ahuizote*, aunque este heredero de la revista de Riva Palacio treinta y siete años antes, no parte de las mismas ideas del liberalismo radical que sí continuaron por ejemplo Cabrera y Carrión con *El hijo del Ahuizote*, *El Colmillo Público* y *El Ahuizote Jacobino*.

*El Ahuizote* de Spíndola, también dirigido por Manuel Ordorica, hace su aparición pública tan sólo dos días después de la renuncia de Porfirio Díaz, la financiación se llevó a cabo mediante el grupo denominado

---

64 *Íbidem*, p. 137.



De inspirador y conspirador.



Gobernante en marcha para la capital



Lloro.



Y se raja

“los científicos”<sup>65</sup>, el cual tiene como objetivo central acabar con la reputación de Madero. Algunos de sus colaboradores son dibujantes del taller de *El Imparcial*; Rafael Lillo, Ernesto García Cabral y Santiago R. de la Vega, ambos dibujantes de *Frivolidades* y José Clemente Orozco, quien ya había publicado anteriormente en *El Mundo Ilustrado*, pero es en esta publicación donde se inicia de manera profesional como caricaturista.

Existieron numerosas publicaciones, así como dibujantes antimaderistas; *Sucesos Ilustrados* fundada en 1909 y dirigida por Alfredo Ayala, *La Risa*, cuyo director José F. Elizondo se transforma en un paladín del antimaderismo, produciendo toda clase de textos en contra de la revolución: artículos, crónicas, diálogos chuscos y pies para chistes, así como numerosos libretos para revistas teatrales de corte político. Otra publicación a la que le valió a su autor la expatriación al triunfo de Venustiano Carranza en 1913 fue *El País de la Metralla*.

Rafael Lillo y Santiago R. de la Vega dibujan a las órdenes de Elizondo para *La Risa*, combinando un humorismo picante con la sátira política en contra de Madero, generando portadas crueles pero llenas de ingenio. En contraparte, la revista *Frivolidades*, dirigida por Manuel de la Torre y a la que

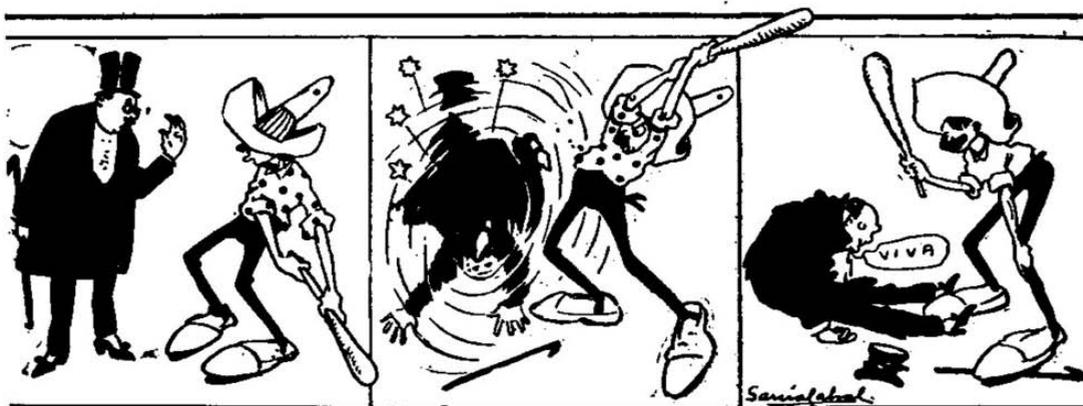


“Él.- Señora, no tenga en cuenta el resultado sino el esfuerzo.” El humor sicaléptico alcanza la política en este chiste de Rafael Lillo.



Los globos idiomáticos (recurso del cómic norteamericano), proliferan en esta historieta publicada en 1910, *Sucesos Ilustrados*. En esta imagen Atenedoro Pérez y Soto satiriza a Dehesa, sin olvidarse de ridiculizar al Presidente Madero.

65 El 5 de abril de 1892 se creó una unión llamada *Unión Liberal* que apoyó la reelección del General Porfirio Díaz, esta unión estaba conformada por políticos, intelectuales y hombres de negocios quienes influyeron, en gran medida, en la política de México durante los últimos años del porfiriato. Se les denominó *Los Científicos* ya que apoyaban sus argumentos en la teoría positivista de Auguste Comte. El apelativo se les fue impuesto como una burla cuando estos afirmaron que tenían el propósito de “Abogar por la dirección científica del gobierno y el desarrollo científico del país”, de esta manera el término de *los Científicos* se aplicó de forma irónica a todos los positivistas. Fue una generación nacida entre 1840 y 1856, la mayoría de ellos provenían de la capital y de alguna u otra manera lograron infiltrarse en el mundo de las finanzas logrando amasar grandes fortunas. Tendían hacia el conservadurismo, la oligarquía y la tecnocracia.



Tira cómica de Ernesto García Cabral, aparecida en la página de presentación del primer número de *Multicolor*.

se le consideraba competidora de *La Risa*, no abandona su línea sicalíptica, pero desde octubre de 1910, el español Mario Vitoria asume su dirección y en mayo de 1911, aparece un semanario ilustrado llamado *Multicolor*.

Es a partir de esta publicación donde se destacarán Santiago R. de la Vega y Ernesto García Cabral. A ellos, además de Atenedoro Pérez se sumarán al equipo de trabajo los mejores dibujantes satíricos del momento: Fernando Bolaños Cacho y Clemente Islas Allende, entre otros.

Mario Vitoria fungiría como el ideólogo, autor de la mayoría de los textos e inspirador de los chistes, por los que meses más tarde, se le acusaría de “extranjero pernicioso”, obligándolo a volver a su patria. En 1912, José F. Elizondo, anterior director de *La Risa*, tomaría formalmente la dirección de *Multicolor* al ser deportado Vitoria, hecho ocurrido a pesar de que en términos generales el gobierno maderista era extremadamente permisivo con la prensa de oposición.

El trabajo de Santiago R. de la Vega y Ernesto García Cabral, significa un enriquecimiento plástico para la gráfica mexicana, al combinar las nuevas soluciones gráficas con la sátira política. Lo mismo ocurre con las caricaturas e historietas antimaderistas realizadas por José Clemente Orozco, las cuales pueden ser calificadas de reaccionarias<sup>66</sup>, pero su genialidad plástica es innegable.

Pueden resultar dudosas las convicciones de muchos de los dibujantes ya que realizaban trabajos sujetos a los intereses políticos de sus directores y patrocinadores, además de provenir de una formación dentro de la prensa comercial. El dibujante profesional estaba acostumbrado a ilustrar

66 *Íbidem*, p. 143.

ideas por encargo y estas ideas procedían del director en turno y los redactores. Lo anterior no quiere decir que no había una responsabilidad de los dibujantes a la hora de transmitir el mensaje. El asesinato del Presidente Madero dejó entrever sentimientos de culpa e intento de autojustificación en algunos de ellos quienes anteriormente habían realizado chistes con bastante mala saña.

Respecto a la responsabilidad compartida, Ernesto García Cabral declaró alguna vez:

*“En ése tiempo yo era un chamacito que no sabía nada de nada: a mí me daban los pies de los chistes y yo nomás los dibujaba o Santiago R. de la Vega... Yo no era ni maderista, ni porfirista ni nada, ni sabía nada de política. Pero sabía dibujar y a mí me llamó el gachupín Vitoria para que le dibujara”.<sup>67</sup>*

*“Cuando la cosa se puso fea y mataron a Madero, yo ya no estaba en Multicolor; estaba en París con la beca que me había dado el gobierno de Madero. Se quedaron trabajando ahí R. de la Vega y este otro Islas Allende. Pero mira, yo en ése tiempo era un niño casi, no entendía ni por qué atacábamos a Madero. Tú sabes, uno hace lo que le dicen los editores, los directores del periódico”.<sup>68</sup>*

Por su parte, José Clemente Orozco también declararía de manera provocadora como era su costumbre, pero convincentemente:



Ernesto  
García Cabral  
caricaturizado  
por Alberto  
Huici.

67 Eduardo del Río. *“Un siglo de caricatura en México”*, México, Debolsillo, 2010, p. 31.

68 *Ídem*.

José Clemente Orozco caricaturizado por Antonio "Toño" Salazar.



“Supe entonces cómo se hacía un periódico político. Los redactores se reunían con el director y discutían acaloradamente los acontecimientos públicos, ya la discusión hacía suficiente luz para artículos pertinentes y caricaturas oportunas. Los chivos expiatorios eran, naturalmente, los personajes políticos de primera fila... Así como entré en un periódico de oposición, podía haber entrado a uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios...”<sup>69</sup>

Orozco no solamente atacaría al presidente Madero, sino también a Victoriano Huerta, dejando entrever cierta inestabilidad ideológica yendo de izquierda a derecha,

para terminar como pintor semi-anarquista.

### Formas nuevas y viejos contenidos

La historieta mexicana nace en el último tercio del siglo XIX como una variante de la gráfica política, y durante el nuevo auge del género, en la segunda década del siglo XX, también se encuentra presente. Al igual que los precursores Villasana, Cabrera y Carrión, los nuevos dibujantes multiplican las viñetas y ponen el lenguaje narrativo de la historieta al servicio de la sátira política. En las páginas de *Multicolor*, *La Risa*, *El Ahuizote*, *México Gráfico* o la *ilustración Popular*, autores como Rafael Lillo, José Clemente Orozco, Ernesto García Cabral, Santiago R. de la Vega, Carlos Alcalde, Eugenio Olvera, Atenedoro Pérez y Soto y muchos otros, acosan al maderismo combinando el tradicional cartón de la viñeta única con los recursos de la historieta.

Caricatura de Santiago R. de la Vega, realizada por él mismo.

69 Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. “Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934”, México, Editorial Grijalbo, 1988, p. 145.

## El nacimiento de la historieta mexicana moderna

La difusión de la mayor parte de las obras de los pioneros y adelantados de la historieta mexicana se dio en revistas políticas, humorísticas y familiares. No es sino hasta la segunda década del siglo XX que los diarios mexicanos inician las publicaciones de tiras cómicas y suplementos dominicales con “Sección de monitos”. Al principio se trata de historietas importadas, pero después de la Revolución, algunos periódicos comienzan a sustituir los “servicios” por trabajos de autores locales, produciendo el nacimiento de la historieta mexicana moderna, siguiendo una línea muy semejante a la del cómic norteamericano un cuarto de siglo antes.

Durante los años 20's y la primera mitad de los 30's, el nuevo lenguaje hecha raíces y se nacionaliza, definiendo personajes estables y con ellos las primeras series duraderas, las cuales cobran extraordinaria popularidad. Es en esos años donde la primera generación de “moneros” mexicanos adquieren la experiencia necesaria que los conduciría a una práctica más profesional, apareciendo los nombres de Hipólito Zendejas, Andrés Auddifred, Juan Arthenack, Salvador Pruneda Castro, Hugo Tilghmann, Carlos Dionisio Neve, Armando Guerrero Edwards y Jesús Acosta.

Los editores, guionistas, y dibujantes de los años 20's se enfrentan a un público más hecho, desde un lenguaje que denota madurez, líneas temáticas y formatos definidos, pero también a un poderoso mode-



lo comercial supeditado por los grandes sindicatos transnacionales. En el mismo periodo y bajo la influencia del cómic norteamericano, se asumen los formatos estandarizados, como las tiras o *dailies*, las planchas o *sundays*, al igual que algunos de los géneros *family strip*, *kid strip*, *animal strip* y la novedosa *girl strip* que encuentran correspondencia en México.

La historieta mexicana moderna de los 20's, resultará en una obra que guarda gran mimetismo ya no con los modelos europeos, como fuera la historieta humorística del porfiriato, sino ahora con el modelo norteamericano.

Durante quince años, las historietas encontrarán un espacio privilegiado en los diarios y los suplementos dominicales. Posteriormente, a partir de la aparición de revistas especializadas a mediados de los años 30's, la multiplicidad de lectores provoca una revolución en las características formales y las posibilidades temáticas de la historieta nacional, pues estos demandan mayores posibilidades de diversión y esparcimiento, y la actitud posrevolucionaria forja también una política cultural nacionalista y popular.

Conforme al modelo norteamericano, la historieta moderna, es un producto industrial, mercancía dirigida a un público de masas al que sólo se concibe como receptor. Sin embargo, es imposible ignorar el contexto, pues es un público que se encuentra en plena ebullición con diez años de guerra a cuestas, que han permitido darle visibilidad a sectores de la población que se habían encontrado hasta ése momento en el anonimato; las comunidades campesinas y las ocultas barriadas del proletariado, las cuales se convertirían en dos de los temas más recurrentes para evidenciar el drama nacional y que ahora que han salido del anonimato, no será fácil que se les aparte de nuevo y mucho menos silenciarlos.

Sin lugar a dudas, al finalizar el conflicto armado y buscar la gradual restauración del orden, las masas vuelven a encontrarse en una condición pasiva, pero sin que estas dejen de exigir. Si durante la lucha armada, se reclamó la presencia del pueblo y este pudo percatarse de la fuerza que poseía, al restaurarse la paz se esforzará por confirmar una identidad propia y en reclamar los derechos que tantas vidas le han costado.

El nuevo estado y la industria de los medios masivos de la inmediata posrevolución, están ávidos de la legitimización popular, de conformar una clientela masiva y para ello es necesario tomar en cuenta los intereses y las necesidades de las mayorías nacionales.

Así, el denominado "pueblo bajo", que la Revolución hizo emerger del anonimato, es invocado permanentemente y se convierte en destinatario privilegiado de políticas gubernamentales, en justificación del

omnipresente nacionalismo y en portador y receptor de una flamante cultura popular de reciente valorización, administrada a conveniencia de los medios privados y del Estado.

“Las ciudades, pero sobre todo la capital de la República son el crisol del proceso social, político e ideológico que transforma al pueblo en emblema cultural de la nación. Es ahí donde se reconoce por vez primera que México es sus pobres y que la identidad nacional pasa por la condición de las mayorías”.<sup>70</sup>

La capital, transformada en una urbe multitudinaria, es donde podrán convivir todas las piezas de un país fragmentado. En sus barrios, productos de una inmigración plural, surgen y se desarrollan comportamientos, vestimentas y hablas peculiares y sus personajes se fijan como tipos nacionales a través de su reiterada representación en todos los medios. Los lugares de esparcimiento de la metrópoli congregan, en un solo espacio, a un público variopinto y heterogéneo que antes coexistía en ámbitos rigurosamente separados: carpas y teatros de revista, como el popular María Tepache de Peralvillo, son lugares de promiscuidad interclasista, José Clemente Orozco lo describe:

*“... el público era de lo más híbrido, lo más soez del “peladaje”, se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado. Las leperadas estallaban en el ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran, frecuentemente, de lo más alarmante. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas...”*<sup>71</sup>

Gracias al teatro de revista y las carpas y más tarde la radio, el cine y la historieta, las imágenes artificiosas pero aceptadas y reconocibles como “el payo” o “charro”, que sintetiza y unifica arbitrariamente la diversidad campesina del país, y el “pelado” o “lépero”, que resume la condición del *lumpen* urbano de todos los tiempos, se transforman en arquetipos y cobran trascendencia y legitimidad cultural.

Muchas de estas imágenes ya existían cuando menos desde el siglo XIX, pero durante los años 20’s y 30’s son promovidas por los nuevos me-

---

70 *Íbidem*, p. 182.

71 *Íbidem*, p. 184.

dios masivos y se fijan de manera definitiva en la cultura popular como representaciones emblemáticas de “lo mexicano”.<sup>72</sup>

Lo que resulta extraño es que la ratificación o invención del ser nacional se combina con un desesperado afán por imitar lo extranjero, particularmente las modas y modos norteamericanos. Paradójicamente el resultado es, casi siempre, un producto cultural legítimo, quizá gracias a que se copia desenfadadamente, sin complejos, casi de manera cínica, afirmándose en la imitación. En los años 20's, los mexicanos plagiamos sin ninguna reserva, pero a diferencia de otros tiempos también miméticos, se copió con enorme creatividad disfrutando más las versiones autóctonas que las originales. Los años 20's fueron años “gloriosos” en que se copiaba sin sentimiento de culpa, gestándose así una nueva cultura híbrida.

De hecho lo que hoy llamamos cultura nacional, proviene en gran medida de este plagio creativo, de esta compulsión a asimilar todas las influencias, es quizá una de las características del “ser mexicano”.

En aquellos años, lo que podría definirse como voluntad mimética lo abarcaba todo. Los dibujantes de historieta copiaban al destacado George McManus<sup>73</sup> por ejemplo, mientras los escritores populares abandonaban el folletín del siglo XIX e incursionaban en géneros anglosajones como la novela policiaca.

## **El nacionalismo cultural hecho gobierno**

Dentro del proyecto de reconstrucción de los gobiernos posrevolucionarios ocupan un lugar destacado los esfuerzos orientados a la regeneración cultural del pueblo y al impulso de una creación artística nacional propia. A la larga, las fórmulas y estrategias provenientes de la industria privada del entretenimiento serán decisivas en la construcción del perfil cultural del mexicano, pero en los años 20's y 30's, el Estado aún fungirá como director de la operación y sus aportaciones a la nueva cultura popular son decisivas.

Es bien sabido que la política cultural hecha por Porfirio Díaz fue elitista, cortesana y afrancesada. “La presencia de temas mexicanos en la arquitectura y la pintura, había sido puramente anecdótica y ceñida a

---

72 *Íbidem*, p. 186.

73 George McManus (1884-1954) fue un destacado dibujante de historietas estadounidense, autor de la serie *Bringing Up Father*. Su estilo de dibujo ha influenciado considerablemente a muchos artistas, entre ellos al afamado dibujante belga Georges Prosper Remi, mejor conocido como *Hergé*.

modelos europeos: episodios históricos nacionales como materia de trabajos pictóricos académicos, incursiones escultóricas y arquitectónicas en el estilo “neoindígena” de supuesta inspiración precolombina, alegorías autóctonas y desfiles de masas “aztecas” en las fiestas del Centenario y más. La revolución triunfante sataniza el “academicismo afrancesado” del régimen anterior y proclama un nacionalismo radical.”<sup>74</sup>

A los esfuerzos por ensalzar lo autóctono y posicionarlo a la misma “altura del arte”, se suma el intento de hacer que el “arte verdadero” descienda hasta los mexicanos menos cultivados, y la intensa labor de difusión cultural propuesta por la Secretaría de Educación bajo la dirección de José Vasconcelos, es una loable muestra de ello.

### **Monotes y monitos**

Uno de los mayores logros del nacionalismo artístico posrevolucionario patrocinado por el Estado, es sin duda el surgimiento de la llamada “Escuela Mexicana de Pintura”, de la cual fueron precursores: Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco, entre otros, y la creación de las primeras obras murales impulsadas por Gerardo Murillo, mejor conocido como el *Dr. Atl*.

La politización revolucionaria de la joven generación de artistas plásticos, y sus embates contra las concepciones y métodos académicos, se expresa en una intensa búsqueda temática y formal. Durante el gobierno del presidente Álvaro Obregón, la política cultural de la Secretaría de Educación presidida por José Vasconcelos respalda estos esfuerzos. Corría el año de 1921 y si en un primer momento las obras no van más allá de un *art nouveau* mexicano, de un nacionalismo decorativo y pintoresquista como el que se puede ver en los primeros murales de Roberto Montenegro, posteriormente la búsqueda deviene en hallazgo y después de una breve incursión en los modos de hacer renacentistas, la pintura mexicana adquiere una identidad propia en las obras de Roberto Montenegro, Federido Cantú, Ramón Alva, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Pero la búsqueda no era solamente formal, los pintores insistían en encontrar un nuevo destinatario para sus obras; aspiraban a realizar una creación plástica original que fuera a la vez, una obra pictórica popular.

Esta nueva generación buscaba liberarse del formato de caballete, además de que no existía un mercado para este tipo de pintura. Por lo

---

74 *Íbidem*, p. 192.

que aprovechan el deseo del estado de patrocinar un arte populista que consagre las nuevas imágenes de la recién culminada Revolución. La pintura mural en edificios públicos, patrocinada primero por Vasconcelos y después por su sucesor José Manuel Puig Casauranc, es la expresión del encuentro entre la política cultural del Estado y el proyecto creativo de una nueva generación de pintores.

Por lo menos en un primer momento, el muralismo no fue una expresión plástica que tuviera arraigo en el pueblo, pero sin duda el encuentro es fructífero para los artistas, para el Estado y para las artes plásticas, pero, paradójicamente, no constituye un avance sensible en la pretendida popularización de la pintura.

“Lo cierto es que en los años 20’s el trabajo más difundido y aceptado de la nueva generación de pintores no fue su obra mural, sino su labor como caricaturistas e ilustradores. Los cartones de Orozco en periódicos como *L’ABC* le dieron fama como dibujante satírico antes de que pudiera realizar su obra mural. Las innumerables viñetas con las que Diego Rivera ilustró publicaciones populares de gran tiraje, llegaron más lejos y fueron más eficaces que sus polémicos “monotes”. Siqueiros descubrió una forma *sui generis* de asociar el dibujo con la popularidad de las representaciones teatrales, y el 13 de septiembre de 1927 organizó un espectáculo en el foro del teatro Iris que consistía en realizar sesenta caricaturas ante un público que había pagado dos pesos por presenciar la proeza.”<sup>75</sup>

En 1924, el grupo de artistas plásticos emprende la publicación de un periódico ampliamente ilustrado y dirigido a los trabajadores tanto del campo como de la ciudad. El nombre de esa publicación es *El Machete* y con él, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero se lanzan a la experimentación técnica y formal al realizar dibujos y grabados en madera que se complementan con grandes encabezados, textos incendiarios y corridos populares de la autoría de Graciela Amador y el mismo Siqueiros.

*“Escribíamos los artículos, dibujábamos las ilustraciones, tallábamos los bloques, imprimíamos y doblábamos el periódico, lo distribuíamos y pagábamos los gastos...”*<sup>76</sup>

Cuenta Xavier Guerrero para dejar entrever que *El Machete* como muchos de sus predecesores era una empresa casi artesanal.

---

<sup>75</sup> *Íbidem*, p. 195.

<sup>76</sup> *Íbidem*, p. 199.



Ejemplares del periódico *El Machete*.

Pero *El Machete* era una publicación efímera, la prensa ilustrada y el cartel (pues el periódico era ambas cosas) como vehículos de una plástica popular y políticamente comprometida, no serán la vía principal por la que se mueva la Escuela Mexicana de Pintura. Al adquirir prestigio como muralistas, los pintores abandonan casi por completo los terrenos del periodismo, tomando su lugar un grupo de ilustradores más modestos y con pretensiones comerciales. Sin embargo, la intuición de que las técnicas del multicopiado son una poderosa e interesante opción para la plástica de vocación popular, está presente en alguno de sus fugaces promotores:

*“El Machete (escribe Siqueiros) nos iba a demostrar que la gráfica multiejemplar corresponde más a la época presente... que la pintura mural, como expresión de arte para las masas... El Machete nos ponía delante de un nuevo espectador... las grandes masas obreras, campesinas e indias... En el caso de nuestros frescos... el espectador no eran las masas populares sino una burocracia de remanentes ideológicos porfirianos y un estudiantado pequeño burgués...”<sup>77</sup>*

Conscientes o no de las consecuencias de su decisión, la realidad es que los pintores abandonan pronto un proyecto de gráfica popular, políticamente independiente y en cierto modo voluntario para concentrar todos sus esfuerzos en la pintura mural.

77 *Ídem*.

## Los monitos de “El chango”

*Excélsior* es, con *El Demócrata* y *El Universal*, uno de los pilares de los diarios en la inmediata posrevolución. Como sus competidores, el rotativo fundado por Rafael Alducín en 1917, publica numerosas historietas tanto en tiras diarias como en el suplemento dominical. A través de las páginas de este periódico se popularizan los personajes de Bud Fisher, *Mutt y Jeff*, y desde 1923, el diario difunde *Educando a papá* de George McManus.

A diferencia de otros cotidianos, que en los primeros 20's deciden sustituir o complementar los servicios norteamericanos con historietas nacionales, *Excélsior* se sostiene exclusivamente con historietas importadas hasta mediados de los 30's en que patrocina la historieta de autor más longeva de nuestro país: *Chicharrín y el sargento pistolas*, de Armando Guerrero Edwards, que se publicará ininterrumpidamente por más de medio siglo.

Pero si el diario *Excélsior* está ausente en los años heroicos del nacimiento de la historieta mexicana moderna en forma de tiras diarias o planchas dominicales, los dibujantes vinculados a esta casa editorial participan marginalmente en el movimiento a través de otras publicaciones de la empresa: el semanario *Revista de revistas*, fundado por Luis Manuel Rojas en 1910 y *Jueves de Excélsior* que se publica a partir de 1922 y dirige Manuel Horta. En estas revistas colaboran, durante los años 20's y los primeros de 30's, dibujantes tan significativos para la gráfica mexicana como Ernesto García Cabral y se foguean como historietistas el ya mencionado Guerrero Edwards y Gabriel Vargas. Así aunque la aportación de este grupo editorial al surgimiento de la historieta mexicana es menor y tardía, se impone también una somera revisión de la trayectoria de sus principales dibujantes.

Ernesto García Cabral fue, ante todo, ilustrador, caricaturista, cronista gráfico y cartonista editorial, y su obra como historietista es esporádica. No obstante, durante cuatro décadas su influencia en la gráfica periodística mexicana es decisiva, particularmente en los primeros años de la posrevolución, cuando todos los dibujantes tratan de copiar al joven maestro. De modo que el estilo de Cabral se hace sentir también, indirectamente, en la historieta, aunque él mismo no la frecuentara demasiado.<sup>78</sup>

Ernesto  
García Cabral,  
Celebrando el  
Día del trabajo,  
1921.

---

<sup>78</sup> *Íbidem*, p. 267.



CELEBRANDO EL "DIA DEL TRABAJO". Por qué se trabaja con el corazón.



## **CAPÍTULO II**

### **Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral, puntos de encuentro y líneas paralelas**

Las bases que sustentan esta investigación se encuentran en el análisis de la obra de dos autores específicos: Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral. Dicho análisis comienza estableciendo puntos de encuentro tanto cronológicos como en su quehacer artístico, posteriormente se muestra cómo cada autor tomó un camino distinto sin dejar de tener algo en común: el dibujo.

Estos puntos de encuentro los establecí al haber realizado sobre Saturnino Herrán un primer escrito documentándome acerca de su vida y obra, sin embargo la intención no es detenerse en aspectos que poco podrían aportar a la investigación ya que no busco un sentido biográfico únicamente, sino apuntar cuál y cómo fue su formación y las circunstancias que hicieron que su obra fuera importante para el campo del dibujo desde un punto de vista personal.

En lo que refiere a Ernesto García Cabral me propuse como objetivo principal establecer contacto con su familia, específicamente con su hijo mayor Ernesto García Sans y poder conseguir información de primera fuente, así como poder realizar una visita al Taller García Cabral. Lo anterior fue posible gracias al contacto brindado por Juan Terrazas Campos, director del Museo de la Caricatura, este acercamiento se originó en el marco de la exposición *Homenaje a Ernesto García Cabral* organizada por dicho museo en el año 2015.

Dicho acercamiento pudo realizarse no solamente con Ernesto García Sans, sino también y de manera fortuita con Eduardo García, quienes generosamente me brindaron nombres, datos e inclusive otros posibles

contactos para enriquecer esta investigación, a la par pude hacerme de más fuentes de información, me mostraron serigrafías realizadas utilizando los originales de su padre, así como documentos que ellos copiaron para el archivo del taller.

Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral son dos autores de suma importancia no sólo para esta investigación sino para el Dibujo en sí, escribir sobre ellos se debe a dos motivos; el primero es que de Saturnino Herrán existe información suficiente que sirve como apoyo para conocer los métodos del dibujo practicado en la Academia a finales del siglo XIX y cómo Herrán vive ajustes (llamémosles de tal manera) a dichos métodos académicos para enfrentar las vicisitudes que traería el nuevo siglo, las cuales no sólo serían sociales y políticas, si no también plásticas, específicamente tanto Saturnino Herrán como Ernesto García Cabral, supusieron con su obra una transformación en el campo del Dibujo ya entrado el siglo XX.

Pretendo que ésta transformación se entienda de una manera gradual, es decir cómo el dibujo ha tenido que evolucionar para poder convertirse de un boceto a obra en sí y por sí mismo, hasta tomar un carácter completamente artístico (como en el caso de la obra de Herrán), posteriormente cómo se ha sintetizado técnica y conceptualmente (obra de García Cabral) para ser comprendido como una imagen única y ser categorizado como caricatura, acompañarse de textos cortos para transmitir un mensaje de manera que no compita lo escrito con lo dibujado, si no que se complementen (conjunción de elementos tipográficos e imagen), después poder crear una secuencia con base en viñetas, que en su conjunto conformarían una historieta y finalmente poder llegar al punto más álgido (al menos hasta ahora) que sería la novela gráfica, género con tendencias más cercanas a la Literatura.

Volviendo a los dos autores que atañen a este capítulo, a Herrán se le puede considerar una amalgama entre el dibujo de finales del siglo XIX de la Antigua Academia de San Carlos y el periodo conocido como la Modernidad. Pero como se ha mencionado anteriormente, se apunta “finales del siglo XIX” en cuestión de métodos de enseñanza, pues el ingreso de Herrán a la Academia sería hasta el año 1904.

El protagonismo que va tomando el dibujo de Herrán en su obra al hacer un recorrido cronológico es muy claro, ya es obra por sí mismo y no ése recurso previo a la hora de realizar una pintura, ya no es sólo el esbozo para construir la estructura del cuadro. De igual manera la utilización del dibujo como elemento *per se*, sería un recurso que produciría un acercamiento



social al realizar Saturnino viñetas para las revistas *Gladios*, *La Nave*, *Savia Moderna* y *Pegaso* o ilustraciones para la *Revista de Revistas* y *El Universal ilustrado*<sup>79</sup>, documentos que lamentablemente no son de fácil acceso.

Es precisamente con *Revista de Revistas* donde Herrán y Cabral comienzan a tener puntos en común ya que los dos serían colaboradores de dicha publicación. Otro ejemplo es que ambos fueron estudiantes de la An-

Saturnino  
Herrán.  
*Vendedor de  
plátanos*, óleo  
sobre tela, 69.5  
x 77 cm. FEPM,  
1912.

---

79 Adriana Zapett. "Saturnino Herrán". México, Círculo de arte, 1998, p. 24-25.

tigua Academia de San Carlos (Ernesto García Cabral en años posteriores a Saturnino Herrán), los dos tuvieron como profesores a Germán Gedovius y absorbieron las ideas modernas que traería de Europa Gerardo Murillo, aunque en distintas circunstancias y de maneras diversas también.

Mientras que Herrán desarrollaba con gran técnica una ideología nacionalista en su obra, donde además resaltaba el trabajo y el costumbrismo del México de aquellos años donde se libraba la Revolución Mexicana, a Cabral se le considera el mayor exponente del *Art Nouveau* en nuestro país. Sus modelos también fueron diferentes, Herrán tenía predilección por retratar a personas indígenas, criollos, mestizos, invidentes y en sus últimos años tuvo la inquietud de abordar temas prehispánicos, donde sus personajes fueron tanto habitantes de la antigua Tenochtitlan como los conquistadores españoles.

Herrán representaba el México de las calles y los personajes que en ellos encontraba, Cabral realizaba lo mismo mientras vivía aquí y a su partida, plasmaba la bohemia, la vida nocturna y despreocupada de los parisinos al haber sido becado por el gobierno de Francisco I. Madero para estudiar en Europa. Aunque lo anterior no era sinónimo de serenidad o de estabilidad económica para él, pues al subir Victoriano Huerta al poder, la beca de Cabral fue cancelada, obligándolo a trabajar y vivir un par de años (1914-1916) de su oficio de “ilustrador” aunque el término no existía como tal en aquella época.

Los contextos de ambos artistas son muy distintos y a la vez existen entre ellos conexiones sumamente interesantes ya que con su trabajo pasaron de la formación tradicional académica, la cual era muy rígida, a manifestarse en medios un tanto “ajenos” a dicha formación. Herrán comenzó a ilustrar de manera circunstancial debido a ciertas carencias económicas.

Otro objetivo de esta investigación es comprender el influjo de la modernidad en el dibujo de la Academia a principios del siglo XX, dicho influjo fue asimilado por los artistas de manera muy peculiar. Citar a la modernidad me otorga la oportunidad de moverme temporalmente con facilidad. Es decir, escribir sobre Herrán y García Cabral me brinda un punto de inflexión para ir hacia el siglo anterior y poder ver su vida y obra en el siglo XX.

De primera instancia y a partir de la información recopilada del paso de este par de artistas por la Academia, se podrán conocer los ya mencionados métodos de enseñanza de los maestros que impartían clases en ése

tiempo, por ejemplo Antonio Fabrés, Germán Gedovius, Leandro Izaguirre, Gerardo Murillo y de quien dirigió la Academia en aquél tiempo, Antonio Rivas Mercado. Los testimonios escritos como el de José Clemente Orozco en su autobiografía son también de gran valía.

Y en segundo lugar, ya con un contexto establecido, se podrá avanzar en el tiempo para analizar la obra de cada uno y cómo repercutió esta transformación del dibujo (también anteriormente descrita) en otros artistas, dando la apertura a diversas manifestaciones o géneros donde el dibujo es esencial.

El acercamiento de Cabral a la modernidad fue de primera mano, en París conoció a otros artistas mexicanos como Diego Rivera, Amado Nervo y a Gerardo Murillo, conocido posteriormente como el *Dr. Atl*; la vorágine cultural que vivía la Europa de principios de siglo con la aparición de las vanguardias artísticas empapó a Ernesto García Cabral, enriqueciendo su visión e incorporando a su obra, el estilo que se estaba gestando por aquellos años en la capital francesa.

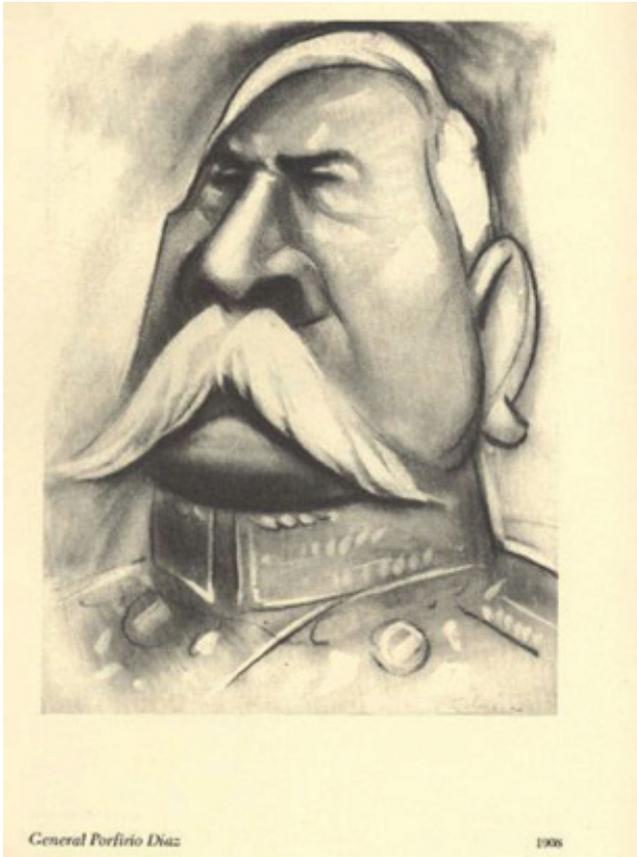
En cambio, Saturnino Herrán conocía lo que sucedía del otro lado del Atlántico por medio de publicaciones estadounidenses y europeas que lo pusieron al tanto de los cambios ocurridos en el arte de su tiempo.<sup>80</sup> Cabe señalar que al igual que a García Cabral (aunque no por las mismas razones), a Herrán se le otorgó una beca para viajar a Europa y perfeccionar sus estudios, pero se negó a recibirla por motivos personales.

En los años anteriores a que Ernesto García Cabral fuera alumno de la en ése entonces Escuela Nacional de Bellas Artes, Herrán con su dibujo se destacaría del resto de sus compañeros y al paso de los años se convertiría en profesor titular de esta disciplina, cátedra que impartiría durante toda su vida, alternando su formación como dibujante en la que se notaba la disciplina y rigurosidad de Fabrés en lo pictórico al igual que la influencia de Gedovius.

En el año de 1907, Saturnino colaboraría como dibujante en la Inspección de Monumentos Arqueológicos con Leopoldo Batres, quien había comenzado a hacer excavaciones en Teotihuacán. Su trabajo consistía en registrar con sus dibujos la obra mural que se iba descubriendo, siendo una experiencia fundamental para sus reflexiones sobre la cultura prehispánica y su entendimiento del mundo mesoamericano. La historiadora de Arte Adriana Reynoso Chequi apunta que los dibujos de Saturnino

---

80 Adriana Zapett. "Saturnino Herrán". México, Círculo de arte, 1998, p. 9.



Caricatura del General Porfirio Díaz realizada por Ernesto García Cabral, 1908.

Herrán son el único registro que se logró hacer de los murales del *Edificio de la Agricultura*, pinturas que dejaron de existir y que se sabe de ellos solamente a partir de dicha labor.<sup>81</sup>

Fue justo en 1907 donde a sus 16 años Ernesto García Cabral ingresaría a la Antigua Academia de San Carlos, gracias a un apoyo económico que le otorga Don Teodoro A. Dehesa quien fuera entonces gobernador del Estado de Veracruz. Al igual que Herrán, sus habilidades para el dibujo son notorias desde el comienzo de sus estudios, con la diferencia de que ya se dejaba entrever su gran capacidad para exagerar los rasgos físicos de las personas que retrataba, llevándolo después por el camino de la caricatura. Al igual que Saturnino Herrán, Ernesto no desconocía la docencia del dibujo, pues en su natal

Huatusco, Veracruz, antes de mudarse a la capital, había sido designado maestro de dibujo en la escuela Cantonal.<sup>82</sup>

En los años donde la nación sufre grandes cambios sociales y principalmente de gobierno, con tan sólo 17 años y en cuanto a lo político se refiere, Ernesto García Cabral tuvo que adoptar una postura política mucho más marcada que la de Saturnino, al menos gráficamente, colaborando en distintas publicaciones como *La tarántula*, *Frivolidades*, *El Ahuizote* y *Multicolor* en 1909, donde él sólo se dedicaba a dibujar, pues los textos eran trabajo de los editores.

81 Artes-Saturnino Herrán. Canal Once, Instituto Politécnico Nacional. (23/09/2015), [Fecha de consulta: 12/10/2015], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wOrLRIuoEp0>

82 La vida en un volado: Ernesto "El Chango" García Cabral. Parte 1. TVUNAM (16/06/2011), [Fecha de consulta: 23/11/2015], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W6HLUywr9Kk>



Saturnino Herrán, a diferencia de Cabral no dejaba entrever en su obra una opinión políticamente abierta, esto no significa que no fuera consciente de las circunstancias que vivía su país, las cuales claramente le afectaban o que fuera ajeno a las demandas sociales y a las críticas, es sólo que sus inquietudes políticas se manifestaron más en una línea apegada a la Academia, el sentido crítico de Herrán estaba más ligado a las apologías, a los simbolismos, expresados mediante su obra de una ma-

Saturnino  
Herrán,  
*Vendadora de  
ollas*, óleo sobre  
tela, 101 x 101 cm,  
1909.  
Colección  
Museo de  
Aguascalientes,  
INBA.




**Panneau decorativo**  
 (lateral izquierdo), óleo sobre tela, 273 x 185 cm, 1910-1911. FEPM.


**Panneau decorativo**  
 (lateral derecho), óleo sobre tela, 273 x 185 cm, 1910. FEPM.

nera más conceptual, de mayor elegancia quizá o sutileza, esto no quiere decir por supuesto que no existiera en cada una de sus obras una gran fuerza.

Respecto a este tema, Adriana Reynoso Chequi menciona:

*“... es posible suponer que Herrán debió estar en total desacuerdo con el movimiento maderista, por ver en Porfirio Díaz al estadista respetable que “trajo el progreso a México”, como muchos pensaban; y por haber expulsado a Díaz del poder y del país, rechazó todo lo que sonara a revolución. Es un hecho que ni activa ni ideológicamente se integró a la revolución.”<sup>83</sup>*

La crisis económica, el esfuerzo, los oficios y la gente en sí, era lo que Saturnino pintaba, sus modelos eran tomados de la calle e igual podían ser mendigos, pordioseros o la clase trabajadora, lo cual denota un desarrollado sentido de lo que ocurría a su alrededor, era un observador de la

83 Reynoso Chequi, Adriana, “Saturnino Herrán y su arte mexicanista”, *Relatos e historias en México*, México, año VI, núm. 63, noviembre de 2013, p. 36.



Saturnino  
Herrán. La  
ofrenda, óleo  
sobre tela, 182 x  
210 cm, 1913.  
Museo Nacional  
de Arte.

sociedad de su época. Herrán fue el primer mexicano en retratar obreros y campesinos y su obra sentaría las bases del muralismo.

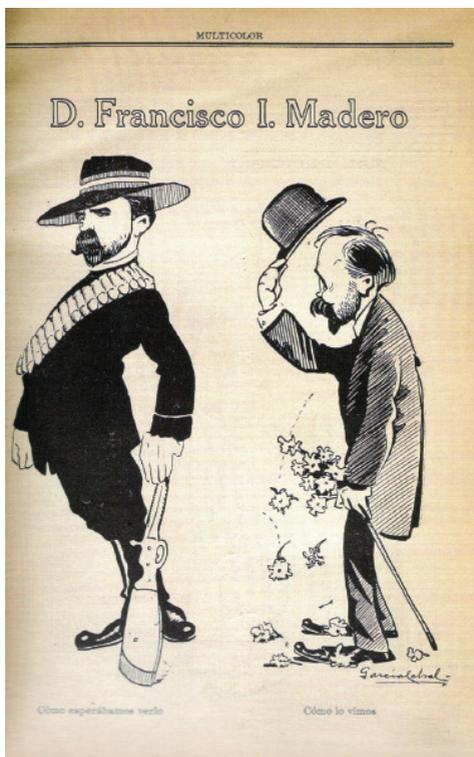
Pero a pesar de que había guerra, en ninguna de las obras de Herrán existe un mínimo atisbo de violencia; hasta sus trabajadores en su sufrida situación, son representados llenos de paz y aceptación.

Es en esta época donde ciertas influencias europeas se hacen presentes en Saturnino, aunque fuera a la distancia. Una de ellas sería la del pintor británico Frank Brangwyn; no solamente en cuestiones compositivas, en la manera de agrupar las figuras y en el tratamiento de las luces y sombras (que se notarían en sus paneaux decorativos) sino también en cuanto a ideología:

*“El arte desdeña el mundo aristocrático para ennoblecerse con la vida de los humildes.”<sup>84</sup>*

Entre 1910 y 1911, Saturnino Herrán pintará *Alegoría del trabajo* y *Alegoría de la construcción* un par de paneles, destinados a la Escuela de

84 Manuel Toussaint. “Saturnino Herrán y su obra”. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 10.



“Como  
 esperábamos  
 verlo, como lo  
 vimos”, caricatura  
 realizada por  
 Ernesto García  
 Cabral para  
 la Revista  
*Multicolor*, 15  
 de junio de 1911.

Saturnino  
 Herrán. *Índita*,  
 dibujo al carbón  
 sobre papel, 57 x  
 42 cm, 1912.  
 Colección  
 Museo de  
 Aguascalientes,  
 INBA.

Artes y Oficios para Hombres, instalada en el Antiguo Convento de San Lorenzo, estas obras tenían un carácter ornamental, los trabajadores son representados estáticos, como si la labor que realizaran no les supusiera esfuerzo. Los oficios presentados en estos paneles serían los que se enseñaban en dicha Escuela.

Un par de años después con su obra *La ofrenda*, la influencia de Brangwyn será incuestionable en cuanto a la técnica e inclusive la paleta. También los españoles Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga tendrían un impacto en lo que respecta al contenido social que desarrollaría Herrán.

En 1911, El Presidente Francisco I. Madero no sólo abre el camino a la democracia, si no también a la libertad de prensa, dejando que las publicaciones alcancen altos niveles de expresión, sin censura, pero sería los mensajes del español Mario Vitoria, director de la revista *Multicolor*, aunado a la pluma de Ernesto García Cabral los que acusarían a Madero de inepto cada vez que se presentaba la oportunidad. A diferencia de los métodos de Porfirio Díaz, Madero decide de una manera diplomática, alejar a García Cabral del ambiente político mexicano.

La obra de Herrán comienza a ser más prolífica a partir de 1912 donde ya no hay dudas de la incorporación de los ideales modernistas a su estética propia. En ese año Saturnino dibujaría al carbón *La indita* y *El hombre del cántaro* que sería un dibujo en color sobre papel, en un obra posterior *La raza dormida*, combinaría ambas técnicas, aunque utilizando poco color. Además del carbón, Saturnino usaría también el crayón y la acuarela sobre papel, herramientas que los caricaturistas y dibujantes de historietas en años posteriores tendrían como sus predilectas.

En 1914, mientras que Herrán gestaba el llamado *indigenismo* en México, Ernesto García Cabral se encontraba en Europa al comenzar la Primera Guerra Mundial. Al no contar con el apoyo económico al subir Victoriano Huerta al poder y cancelar todas las ayudas que había dispuesto Francisco I. Madero, García Cabral se vio atrapado en Francia, tal suceso lo obligó a publicar esporádicamente algunos dibujos en las revistas *Vie Parisienne*, *La Rire* y *La Bayonette*, *No fue* hasta el gobierno de Venustiano Carranza en 1915, que Isidro Fabela quien era ministro de gobierno, lo descubrió en aquel París azotado por la guerra y lo sacó de la precaria situación económica en la que se encontraba, nombrándolo *agregado cultural*, fue así como García Cabral llegaría a Madrid, donde no permaneció por mucho tiempo y posteriormente partiría hacia Buenos Aires. En Argentina, aún con el cargo de *agregado cultural*, publicó en *Caras y Caretas*, *PBT*, *La Nación* y *La Prensa*.

*La Sangre Devota* de Ramón López Velarde aparece en enero de 1916, a cargo de *Revista de Revistas*. La portada presenta a una mujer que mira fijamente al lector, una túnica oscura cubre misteriosamente la parte izquierda de su rostro, así como su cabeza y cuerpo. Detrás de ella, puede apreciarse la iglesia de Churubusco, reflejando las asiduas composiciones de su autor: Herrán.

No fue hasta 1917 que García Cabral pudo pisar tierras mexicanas de nueva cuenta para continuar con su labor de dibujante y caricaturista, su trabajo podía ser visto en publicaciones como *Hoy*, *Jueves de Excélsior*, la tan ya citada *Revista de Revistas*, *Ferronales*, *Fufurufufo*, *Ícaro*, *Sócrates* y *Los Cuadernillos de Bayer* (los cuales pueden considerarse como una verdadera joya de la tipografía). En tales publicaciones se podía apreciar el despliegue técnico que poseía Cabral, pasando del *Art Nouveau* al *Art Decó*, este último introducido por él a México.



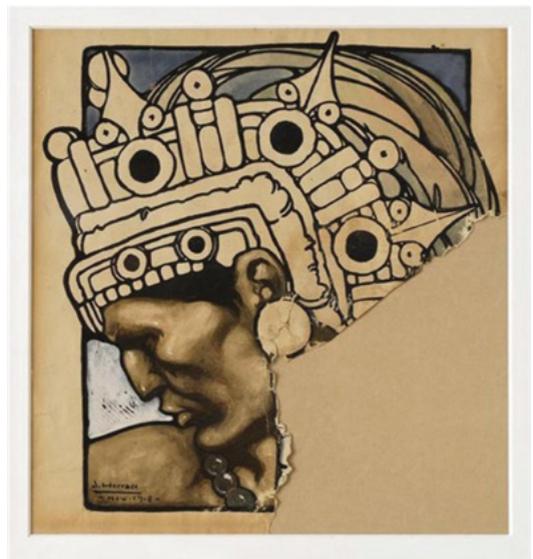
Edición de *La Sangre Devota* de Ramón López Velarde por la Editorial Cultura, México, 1941. (A pesar de ser una edición a 25 años de la primera, conservó la portada original de 1916).



Logo de la Casa Editorial Porrúa que representa el perfil de un *Caballero águila*.



Ernesto García Cabral. *Caballero águila*, acuarela y tinta sobre papel, 25.5 x 24.5 cm, 1918.



Mientras que en el campo editorial a Herrán se le debe el conocido logotipo de la casa *Porrúa*, que representa a una *Caballero águila*, retomando las raíces prehispánicas. Para la *Revista de revistas* o el *Universal ilustrado*, Saturnino optaría por un indigenismo más decorativo.

Un año después del retorno de García Cabral a México, en 1918 moriría Saturnino Herrán en el cénit de su carrera, a los 31 años, dejando verdaderas obras maestras, impulsando una ideología nacionalista y moderna que influiría sobre sus contemporáneos, algunos de ellos inclusive se convertirían en los futuros muralistas. Son inimaginables los alcances que habría tenido Herrán y su obra de no ser por su muerte a tan temprana edad.

La síntesis que ambos artistas debieron de conseguir en su dibujo para cumplir con las necesidades de las revistas y publicaciones en las cuales colaboraron, no fue sino dada por la incansable práctica de su dibujo y la agudeza que adquirieron con los años, sin olvidar su paso por la Academia. Diego Rivera y José Clemente Orozco reconocerían a Ernesto García Cabral como uno de los mejores dibujantes que habían visto<sup>85</sup> y a Saturnino Herrán como uno de los precursores de esa particular estética mexicana que explotarían plástica e ideológicamente por mucho tiempo.

Años después Ernesto García Cabral se consagraría como un gran dibujante y caricaturista, su trabajo se publicó en distintos periódicos durante su estancia en París, Madrid, Chile y Argentina, recibió el premio *Mergenthaler* concedido por la Sociedad Interamericana de Prensa y su trabajo fue reconocido por la UNESCO como *Memoria del mundo*.<sup>86</sup> Treinta años después de su arribo a México, García Cabral participaría incansablemente en la realización de carteles para el cine mexicano, donde caricaturizó a grandes figuras tales como Germán Valdés *Tin Tan*, Mario Moreno *Cantinflas*, Pedro Vargas, Luis Aguilar y Jorge Negrete.

Ernesto García Cabral fallece en agosto de 1968 en la Ciudad de México, dejando vacante el puesto del mejor dibujante del país, logrando un estilo único e inigualable. En palabras de Juan José Arreola, Ernesto García Cabral fue “El hombre que más ha dibujado a México”.

En la opinión de un personaje contemporáneo que se ha destacado como un investigador e interesado en el rescate de la obra de García

---

85 La vida en un volado: Ernesto “El Chango” García Cabral. Parte 1. TVUNAM (16/06/2011), [Fecha de consulta: 23/11/2015], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W6HLUywr9Kk>

86 Periódico La jornada. “*El Chango* García Cabral, memoria del mundo y veracruzano universal”. Sábado 21 de diciembre de 2013, p. 3.



Cabral, Rafael Barajas mejor conocido en el mundo de la caricatura como *El fisgón*, menciona sobre él:

*“Uno de los artistas fundamentales del siglo XX mexicano. Dejó una obra rica, basta, compleja, que produjo a lo largo de seis décadas. Su archivo, en proceso de catalogarse, tiene arriba de 20 mil piezas, la mayoría absolutamente extraordinarias. [sic]*

*“Para mí era realmente un dibujante perfecto. Sus dibujos no nada más son obras de arte por sí solos, son testimonios históricos relevantes de una parte fundamental del siglo pasado. El Chango García Cabral es un personaje que tiene absolutamente todo para ser uno de nuestros héroes culturales”.*<sup>87</sup>

Lo anterior el pasado 18 de diciembre de 2015 en una mesa redonda organizada en el Palacio de Bellas Artes con motivo de los 125 años del nacimiento de Cabral, Rafael Barajas también mencionó que si todavía no tiene el reconocimiento que se merece, es debido a los criterios decimonónicos que establecieron que había arte mayor y arte menor, criterios absurdos que hablan del tamaño y de la cantidad de material y no de la calidad de la obra. El ponente se dijo convencido de que el trabajo de Ernesto García Cabral marcó a generaciones enteras.

A pesar de no ser tan renombrados como otros artistas y en el caso de Ernesto García Cabral, el ser olvidado por casi tres décadas, tanto Herrán como Cabral supusieron un parteaguas en la concepción del dibujo de nuestro país, su habilidad técnica, su visión, el contexto socio-político, histórico y cultural, contribuyeron a la creación de soluciones plásticas que sólo grandes artistas pueden lograr. Su formación en la Antigua Academia de San Carlos fue sin lugar a dudas una gran base para el desarrollo de su talento y la conformación de un discurso, el conocimiento teórico complementaría su formación práctica, creando en ambos casos propuestas visuales insuperables.

Reiterando, ambos artistas fueron pieza clave para la asimilación de la modernidad en nuestro país, pero no sólo inventaron una nueva manera de hacer, de representar y de dibujar, sino que influyeron y obligaron al espectador a evolucionar, pues sus dibujos no sólo son obras de arte en

  
Ernesto García Cabral. Cartel para la película *Los 3 alegres compadres*, 1952.

  
Ernesto García Cabral. Cartel para la película *Las 3 alegres comadres*, 1952.

  
Ernesto García Cabral. Cartel para la película *Tal para cual*, 1953.

  
Ernesto García Cabral. Cartel para la película *Tin Tan en La Habana o El mariachi desconocido*, 1953.

87 Periódico La jornada. “García Cabral era el “dibujante perfecto”: El Fisgón”. Jueves 03 diciembre 2015.

sí mismos, si no que conforman un registro, un testimonio histórico de la vida del México pre y pos revolucionario, cada uno a su manera, convergiendo en varios aspectos como ya se ha señalado anteriormente. García Cabral fue, entre otras cosas, punta de lanza de las vanguardias europeas en México, y al igual que Saturnino Herrán, uno de los grandes promotores del costumbrismo mexicano de las primeras décadas del siglo XX, a ambos se les puede considerar como una influencia innegable en la transformación del dibujo contemporáneo y la figura del *freelancer*<sup>88</sup> del siglo XXI.

---

88 La etimología de la palabra se deriva del término medieval de origen inglés usado para un mercenario (*free*=libre y *lance*=lanza), es decir un caballero que no servía a ningún señor en concreto y cuyos servicios podían ser alquilados por cualquiera. El término fue acuñado inicialmente por Sir Walter Scott (1771-1832) en su reconocido romance histórico *Ivanhoe* para describir a un “guerrero medieval mercenario”. La frase en inglés luego hizo la transición a un sustantivo figurativo alrededor de 1860 y fue luego reconocido como un verbo oficialmente en 1903 por varias autoridades en lingüística tales como el Diccionario Oxford de inglés. Solamente en tiempos modernos ha mutado el término de un sustantivo (un *freelance*) y un adverbio (un periodista que trabaja *freelance*). Se denomina *freelance* a la persona que trabaja de forma independiente o se dedica a realizar actividades de manera autónoma que le permitan desenvolverse en su profesión o en aquellas áreas que pueden ser más lucrativas y son orientadas a terceros que requieren de servicios específicos. Los *freelance* invierten su tiempo de acuerdo a sus necesidades y la de los clientes, en función de mejorar sus ingresos; en muchos casos no cumplen horarios y/o horarios de oficina, tienen la autonomía de modificar su agenda de acuerdo al trabajo que posean y en la mayoría de los casos ofrecen sus servicios por medio de contratos, especificando el tiempo que trabajarán para el empleador.

# **SATURNINO HERRÁN**

---

*“El más mexicano de los pintores y el más pintor de los mexicanos”.*<sup>89</sup>

Nacido en Aguascalientes el 9 de julio de 1887, Saturnino Efrén de Jesús Herrán Guinchard fue hijo de Josefa Guinchard y de José Herrán y Bolado, personaje destacado en el ámbito cultural de la sociedad de aquella entidad, dueño de la única librería de la ciudad y de ideas liberales que propiciaron que Saturnino se interesara por el arte.

En 1895, Saturnino tomó clases en el colegio de San Francisco Javier, dirigido por el sacerdote Francisco Javier Ruiz. Aproximadamente al cumplir Saturnino diez años, uno de sus maestros se dio cuenta de la habilidad que poseía para el dibujo.

Saturnino Herrán realizó sus estudios de preparatoria en el Instituto Científico y Literario de su ciudad natal en el año 1901. Fue ahí donde conoció a quienes serían parte de los grandes intelectuales del México de principios de siglo; Alberto Pani, Pedro de Alba, Enrique Fernández Ledesma y el que se convirtiera en su gran amigo Ramón López Velarde con quienes se reunía en el jardín de San Marcos donde intercambiaban ideas sobre literatura, música y pintura.

En el programa de la Escuela Nacional Preparatoria se impartía el dibujo natural y de paisaje con el objetivo de fomentar en el estudiante el conocimiento de la naturaleza, el sentimiento o la sensibilidad y el cultivo de la imaginación como complementos en el desarrollo de su inteligencia, para posteriormente desarrollar el estudio científico.

José Herrán muere en 1903 y meses más tarde, la Sra. Guinchard decide mudarse a la Ciudad de México junto con Saturnino su único hijo. Al arribar a la capital Saturnino trabajaría de manera modesta en los Almacenes de Telégrafos Generales por el día y por la noche asistiría a clases en la institución rectora de la vida artística de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la Escuela Nacional de Bellas Artes, Antigua Academia de San Carlos.

Muy pronto, sus dotes dibujísticos le harían destacar por encima de sus compañeros, logrando conseguir una ayuda otorgada por la Academia, permitiendo así dedicarse de tiempo completo a sus estudios de pintura.

<sup>89</sup> Federico E. Mariscal. “Saturnino Herrán, el más mexicano de los pintores y el más pintor de los mexicanos”, en *El Pueblo*, año IV, núm. 1511, 29 de diciembre de 1918.

En ése mismo año, llegaría a San Carlos un nuevo director, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, enemigo declarado de la enseñanza tradicional del dibujo, por medio de la copia de estampas y partidario del sistema *Pillet*<sup>90</sup> del dibujo elemental con modelos geométricos, planos y en volumen con la finalidad de que el alumno aprendiera la base matemática de las formas, que en realidad era lo que caracterizaba a la época: la visión científica.

El sistema Pillet era de origen francés, estas influencias, también en lo pedagógico evidencía la ideología que permeaba en aquél entonces, donde se pensaba que para progresar era necesario aplicar las teorías europeas, por lo que se contaba con becas para pintores que fueran a Europa y aportaran novedades a la Academia. De igual manera se destinaban recursos para contratar a maestros extranjeros que vinieran a enseñar técnicas nuevas o actualizar los conocimientos en áreas en las que hiciera falta preparación, práctica que se realizaba en San Carlos desde el siglo anterior.

Entre los maestros extranjeros de la época destacaron grandes artistas y académicos, tales como Germán Gedovius, quien introduciría a Herrán al campo de la pintura, de Leandro Izaguirre aprendería sobre iconografía, la cual estaría muy presente en sus obras y Antonio Fabrés, lo instruiría en la labor dibujística y lo contagiaría con sus tendencias modernas.

---

90 Creado por Jean Jules Pillet era un sistema de dibujo predominante en Europa que fue tema en México de deliberaciones del Consejo Superior de Educación Pública y mostrado a los profesores de aquella asignatura en la escuelas Preparatoria, Normal y de Ingenieros. El sistema Pillet criticaba a los sistemas antiguos que eran rutinarios y convencionales, este sistema proponía no perder tiempo obligando a los alumnos a copiar estampas y ponerlos de inmediato en contacto con los objetos cuya representación gráfica había que producir, imponiendo así al ojo y a la mano la percepción directa de la forma y a las aparentes deformaciones que ésta sufre según el ángulo visual bajo el cual es considerada y según los varios abatimientos que origina la incidencia de la luz y la intensidad y dirección de las sombras para interpretar el relieve y la perspectiva. En cuanto al procedimiento, se encontraba basado en la naturaleza y en la alta pedagogía. El profesor trazaba en el pizarrón una figura determinada, explicando a la vez las reglas científicas en que se fundamentaba el lineamiento: los alumnos en tarea colectiva y no individual, como se hacía en los métodos anteriores, reproducían el tema gráfico que a la vista de todos ellos se hallaba como modelo y entregaban sus ensayos al maestro, quien, con demostraciones colectivas también, realizaba la crítica de ellos, rectificando las desviaciones de los trazos e insistía en aclarar aquella parte de su lección que no había sido comprendida. Las imitaciones se hacían a mano libre, es decir sin la ayuda de instrumentos y de aparatos por los cuales pudieran ser medidas las escalas de las diversas magnitudes, a fin de habituar la mirada a la variación rápida y segura de las proporciones entre las diversas partes de una misma figura.

En el año de 1903, el Maestro Antonio Fabrés arribó a México desde París, para sustituir a Santiago Rebull como director del área de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, realizando cambios importantes en los planes de estudios de la Academia, imponiendo métodos muy rigurosos para la enseñanza del dibujo y contribuyendo a la evolución de la pintura mexicana hacia el modernismo, José Clemente Orozco menciona en su autobiografía:

*“Los salones de clases nocturnas fueron reconstruidos por Fabrés, instalando muebles y enseres especiales, muy propios para el trabajo de los alumnos. La iluminación eléctrica era perfecta y había la posibilidad de colocar un modelo vivo o de yeso en cualquier posición o iluminación por medio de ingeniosa maquinaria parecida a la del escenario de un teatro moderno.”<sup>91</sup>*

Gracias a estas adecuaciones físicas del espacio en los salones de la Academia, y las transformaciones en la enseñanza académica propuestas por el Maestro Fabrés, Saturnino Herrán, pudo explotar al máximo sus capacidades. Orozco continúa:

*“... Las enseñanzas de Fabrés fueron más bien de entrenamiento intenso y disciplina rigurosa, según las normas de las academias de Europa. Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud, no importando el tiempo ni el esfuerzo empleado en ello. Un mismo modelo, en la misma posición, duraba semanas y aún meses frente a los estudiantes, sin variación alguna. Hasta las sombras eran trazadas con gis para que no variara la iluminación. Al terminar de copiar un modelo determinado por varias semanas, un fotógrafo tomaba una fotografía del modelo a fin que los estudiantes compararan sus trabajos con la fotografía.  
... Por todos estos medios y trabajando de día y de noche durante años, los futuros artistas aprendían a dibujar, a dibujar de veras, sin lugar a duda.”<sup>92</sup>*

Pronto, Herrán se destacaría del resto de sus compañeros gracias a su gran habilidad y al paso de los años se convertiría en profesor titular

---

91 José Clemente Orozco. *“Autobiografía”*. México, Ediciones Era, 1970, p. 16.

92 *Íbidem*, p. 16-18.

de dibujo, cátedra que impartiría durante toda su vida, alternando su formación como dibujante en la que se notaba la disciplina y rigurosidad de Fabrés con la pictórica, influido por Gedovius. La calidad que poseía Saturnino le valió una beca para estudiar en Europa, beca que rechazó por motivos personales, ya que al ser hijo único y faltando su padre, no quiso abandonar a su madre, sin embargo leía y se informaba sobre los cambios del arte de su tiempo, consultando revistas estadounidenses y europeas.

Fabrés crea todo un movimiento dentro de la Academia e impulsa a sus alumnos a generar creaciones propias, Gerardo Murillo vuelve de Europa e ingresa como docente a San Carlos, narrando sus vivencias y contando a los estudiantes sobre las obras maestras que ha visto, sobre todo las de Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel, les habla apasionadamente de los inmensos murales renacentistas y los frescos de la *Capilla Sixtina*, reforzando las ideas de Fabrés de un arte propio pero que además debía tener un carácter nacional y monumental.

Saturnino y sus contemporáneos asimilan la visión de Murillo y en el año de 1906, Jorge Enciso, Joaquín Clausell, Diego Rivera y el mismo Herrán, participan en una exposición organizada por la revista *Savía Moderna*, donde ya se evidencia cierto nacionalismo y el interés por las raíces prehispánicas. Sin embargo, de todos, sería a Herrán a quien se le presentaría una oportunidad única que gestaría las primeras obras de carácter indigenista por las cuales sería tan reconocido años después.

En 1907, Saturnino colaboraría como dibujante en la Inspección de Monumentos Arqueológicos con el arqueólogo Leopoldo Batres, quien había comenzado a hacer excavaciones en Teotihuacán. Su trabajo consistía en registrar con sus dibujos la obra mural que se iba descubriendo, siendo una experiencia fundamental para sus reflexiones sobre la cultura prehispánica y su entendimiento del mundo mesoamericano. Adriana Reynoso Chequi, historiadora del arte, apunta que los dibujos de Saturnino Herrán son el único registro de los murales del *Edificio de la Agricultura*, pinturas que dejaron de existir y que se sabe de ellos solamente a partir de dicha encomienda del arqueólogo.<sup>93</sup>

Fue en el año de 1908 donde comenzó la etapa de consolidación de Saturnino y una muestra representativa de ella es *Labor*, una apología del esfuerzo que se compone de dos planos, en el primero se presenta a una familia, cubierta por una sombra en el extremo izquierdo, en el se-

---

93 Artes-Saturnino Herrán. Canal Once, Instituto Politécnico Nacional. (23/09/2015), [Fecha de consulta: 12/10/2015], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wOrLRlUoEp0>

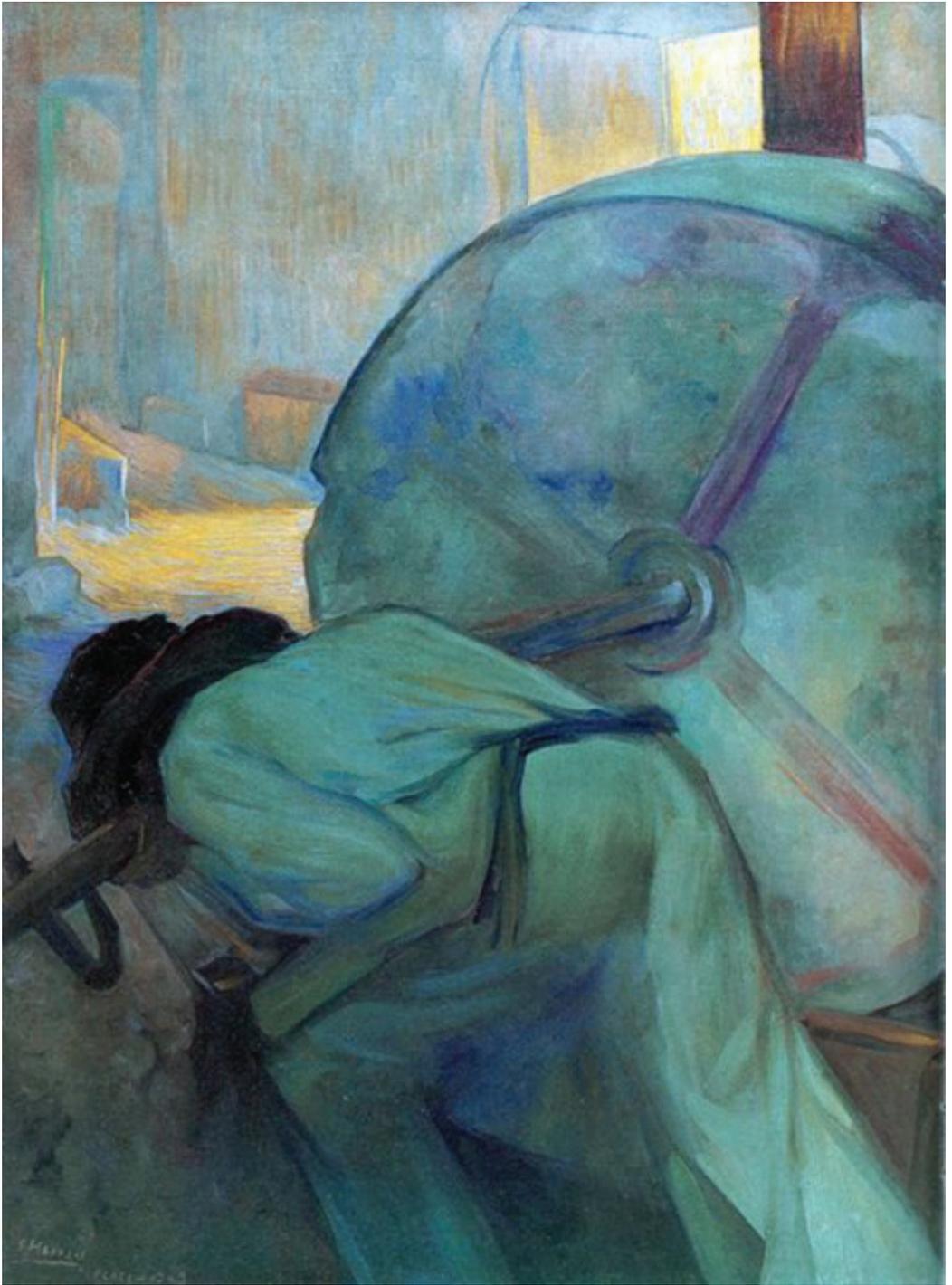
gundo plano la luz señala el primer contraste, donde cuatro albañiles intentan mover una pesada piedra bajo el sol abrasador del mediodía. Otro contraste es la pasividad de la familia y la actividad de los hombres en acción, la escena transcurre en el solar de una construcción. Es una pieza sorprendente para alguien que seguía siendo estudiante en ése entonces. Es de notarse en esta su primer gran obra, un manejo compositivo y cromático de gran fuerza y donde la temática le da un valor agregado.

En 1909, mientras estaba en el último curso de la Academia de San Carlos, Saturnino Herrán fue nombrado profesor interino de dibujo, logrando ser alumno y maestro a la vez, suceso que no debe pasar desapercibido, pues mientras que los maestros tenían ya un método pedagógico establecido y funcional pero rígido como era el caso de Fabrés, Herrán debía poseer una ideología distinta al recibir e instruir conocimiento sobre al mismo tiempo.

De ése año datan lienzos como *Cosecha* y *Molino de vidrio*, en los que comenzó a plasmar motivos costumbristas como la familia y el esfuerzo físico del trabajo. En *Molino de vidrio*, sus trazos alcanzan un acentuado realismo, en él se puede apreciar a un hombre de edad avanzada que empuja con gran dificultad la rueda de molino. La atmósfera creada por Herrán en este óleo es de agobio y cierto hastío; el progreso industrial que por años el gobierno del presidente Díaz quiso mostrar al mundo es inexistente en este cuadro, la modernidad no es algo de lo que goza este viejo operario de molino.

También de 1909, en el cuadro *Vendedora de ollas* se nota una mirada de gran plasticidad y agudeza en Saturnino, en ella se presenta una escena cotidiana donde dos mujeres, quizá madre e hija, se notan fatigadas, Herrán para realzar el cansancio de los personajes utiliza tonalidades tenues y ocres, sus pinceladas son extensas y vigorosas y al igual que en *Molino de vidrio* la utilización de contornos comienza a aparecer en su obra, a pesar de ser óleo, esos contornos tan marcados dejarán entrever la importancia que daría Saturnino al dibujo, ya no como un recurso previo al cuadro, ya no como boceto, si no como parte fundamental pero sobre todo característica de su obra.

Entre 1910 y 1911, Herrán pintará sus *Panneaux decorativos* titulados *Alegoría del trabajo* y *Alegoría de la construcción*, destinados para la Escuela de Artes y Oficios para Hombres, instalada en el Antiguo Convento de San Lorenzo, estas obras tenían un carácter ornamental, los trabajadores son representados por Herrán de manera estática, como si la labor





☛ *Molino de vidrio*, óleo sobre tela, 101 x 101 cm, 1909. FEPM.

☛ *Vendedoras de ollas*, óleo sobre tela, 101 x 101 cm, 1909. Colección Museo de Aguascalientes, INBA.



*Panneau decorativo* (lateral izquierdo), óleo sobre tela, 273 x 185 cm, 1910-1911. FEPM.

que realizaran no supusiera esfuerzo alguno. Los oficios representados en estos paneles serían los que se enseñaban en dicha Escuela.

En dichos páneles se dejarán entrever las primeras influencias claras de la pintura europea de la época, una de ellas sería la del pintor británico Frank Brangwyn; no solamente en la manera de agrupar las figuras y en el manejo de las luces y sombras sino también en ideología:



*Panneau decorativo* (lateral derecho), óleo sobre tela, 273 x 185 cm, 1910. FEPM.

*El arte desdeña el mundo aristocrático para ennoblecerse con la vida de los humildes.*<sup>94</sup>

Un par de años después, con su obra *La ofrenda* ésta similitud con Brangwyn será incuestionable en cuanto a la técnica e inclusive la paleta. Los artistas españoles Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga tendrían un impacto en lo que respecta al contenido social que desarrollaría Herrán. El acercamiento a estos pintores se daría por las obras que se exhibían de ellos en el edificio construido para la Exposición Española. Gerardo Murillo organizaría una exposición a un lado del Pabellón Español, donde participaría Herrán, dicha muestra estaba organizada a nivel popular

<sup>94</sup> Manuel Toussaint. “*Saturnino Herrán y su obra*”. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 10.



como protesta a los beneficios de los que gozaban los pintores extranjeros en nuestro país.

Este hecho, sin duda tendría repercusión en el sentimiento nacionalista que se gestaba en Saturnino y que se pondrían de manifiesto en una exposición celebrada en febrero de 1910 por la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde presenta sus obras *La Leyenda del Iztaccíhuatl* y *Flora*. De la primera existen dos versiones, la más conocida en forma de tríptico que en su primer panel narra la historia de dos amantes que se abrazan completamente desnudos, en el panel central se representa a la amada y a su padre quien se opone al amorío y la castiga debido a su desobediencia convirtiéndola en montaña (*la mujer blanca* o *la mujer dormida*) y finalmente en el último panel se ve a un joven desconsolado que llora la pérdida de su amada.

La segunda versión es una representación reducida de esta escena, pero con la misma esencia y en ambas se presenta una exaltación de la belleza indígena. Lo mismo sucede en *Flora*, donde Herrán mexicaniza a la deidad romana y crea una alegoría entre lo clásico y lo indígena.

En los años posteriores a la Decena Trágica, Herrán volvió a la técnica del dibujo acuarelado, técnica que evidencia una carencia económica propia de la época, recordando que la capital vivía complicaciones políticas y existía una inestabilidad general. La crisis económica, el esfuer-



*La leyenda de los volcanes*, óleo sobre tela, 127 x 105 cm, 1912. Colección Museo de Aguascalientes, INBA.

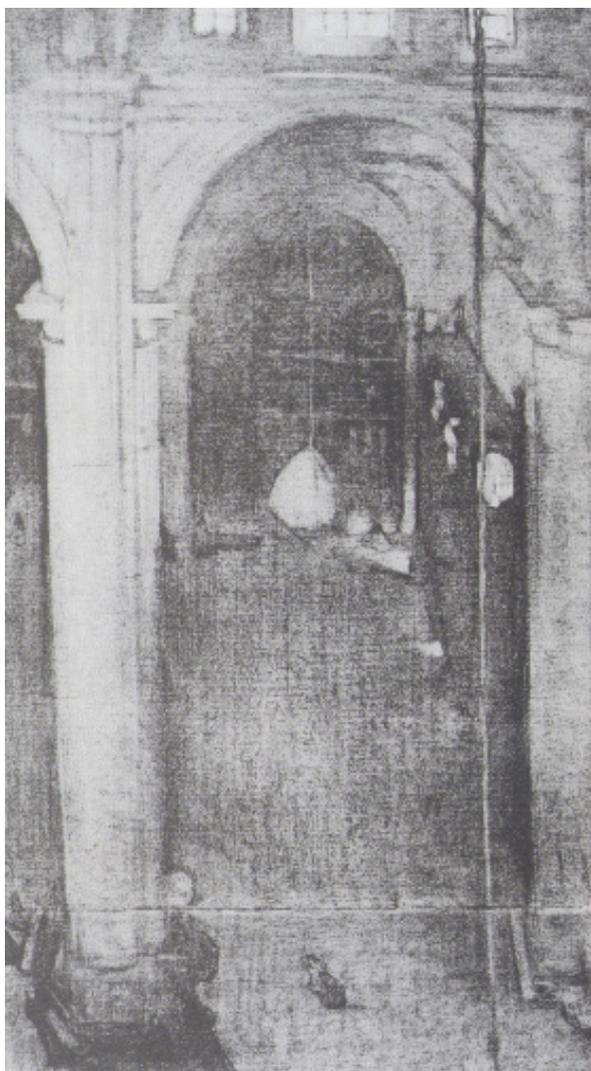


Ignacio Zuloaga. *La víctima*, óleo sobre lienzo, 284 x 334 cm, 1910. The hispanic Society of America, Nueva York.



*Indita*, dibujo al carbón sobre papel, 57 x 42 cm, 1912. Colección Museo de Aguascalientes, INBA.

*El interior de la Catedral Metropolitana*, dibujo al carbón sobre papel, 1913.



zo, los oficios y la gente en sí, era lo que Saturnino pintaba, sus modelos eran tomados de la calle e igual podían ser mendigos, pordioseros, lo cual denota un desarrollado sentido de lo que ocurría a su alrededor, era un observador de la sociedad de su época. Herrán fue el primer mexicano en retratar campesinos y obreros, estableciendo la temática que tanto explotarían los muralistas en años posteriores.

A partir de 1912, la obra de Herrán comienza a ser más prolífica y ya no hay dudas de la incorporación de los ideales modernistas a su estética propia. En ese año Saturnino dibujaría al carbón *La indita* y *El hombre del cán-*

*taro* que sería un dibujo en color sobre papel, en un obra posterior *La raza dormida*, combinaría ambas técnicas, aunque utilizando poco color.

El influjo temático de Germán Gedovius se hace presente en obras donde Herrán representa interiores, fachadas de iglesias y conventos virreinales, en *El interior de la Catedral Metropolitana*, elaborado al carbón, queda de manifiesto el dominio de la técnica académica del dibujo que poseía Saturnino y en *La Catedral de México* utilizaría de nuevo su dibujo acuarelado.

Pese al contexto sangriento y la crisis que había dejado la Revolución, entre 1913 y 1917, Saturnino Herrán incrementa su producción, encuentra la manera de pintar algunas obras llenas de júbilo y de carácter ornamental que contrastan con la cruel y desafortunada realidad de su época, Saturnino exalta todas las virtudes que encuentra en el pueblo mexicano, su pintura y sus dibujos tienen un trasfondo social y busca resaltar la identidad nacional, es así como tampoco se olvidará de plasmar las costumbres y tradiciones en su obra.

Ejemplo de ello se distingue en *La ofrenda* donde nuevamente identificamos la influencia de Frank Brangwyn (ya mencionada anteriormente) cuyo estilo atrajo a Herrán y con quien se puede apreciar el parecido cromático utilizado por el mexicano, además de la temática costumbrista que se presenta en la obra de ambos pintores. A diferencia del mexicano, Brangwyn no practicó el paisaje, que en Herrán toma gran significado como elemento simbólico.

Tomando como referencia *Un funeral de Venecia* de Brangwyn de 1906, *La ofrenda sería pintada* siete años más tarde por Saturnino Herrán (1913). El tema de ambas obras es la muerte. En el lienzo del pintor británico el suceso se representa en un presente temporal, es decir, el funeral en proceso, Herrán alude a la tradición mexicana del "Día de muertos" donde el deceso no se retrata en la escena si no justo como el nombre lo indica, transcurre en los días donde se realiza la ofrenda a los ya fallecidos.

En cuanto a composición, la estructura de ambas pinturas tiene similitud, podemos apreciar dos líneas diagonales en el cuadro de Brangwyn que están evidentemente marcadas por los portavelas que sujetan dos de los personajes principales, mientras que en el cuadro de Saturnino estas líneas aparecen en forma de rectas, una de las cuales se curva para convertirse en parte de la estructura que conforma la trajinera. Las dos escenas transcurren en embarcaciones rodeadas de diversos personajes los cuales poseen expresiones reflexivas o de duelo.

Frank Brangwyn.  
*Un funeral de Venecia*,  
óleo sobre tela,  
228 x 274 cm,  
1906.



Saturnino Herrán.  
*La ofrenda*, óleo  
sobre tela, 182 x  
210 cm, 1913.  
Museo Nacional  
de Arte.



Tanto Brangwyn como Herrán utilizan el mismo recurso cromático para separar a los personajes secundarios de los personajes principales, esto es aplicando un tono más bajo que contrasta con el color saturado de las figuras posicionadas al frente de la composición.

El británico coloca un mayor número de personajes dentro de su escena, en ella ocurren más cosas, conviven más elementos y en el ambiente del cuadro es clara una luz propia del mediterráneo, mientras que en *La ofrenda* Herrán es más sobrio, nos deja entrever el paisaje del fondo y el canal donde navega una trajinera humilde que además de transportar a los personajes, sólo contiene flores de cempazúchitl.

Justo en las flores de Herrán se presenta una evidente indefinición, Brangwyn es más detallado en estos elementos. Los contornos de las flores y las hojas de los árboles en el cuadro inglés están muy marcados, aspectos que denotan un dibujo muy detallado, de mucha fuerza y que en ambos casos sostienen la composición, lo cual nos revela que tanto Brangwyn como Herrán poseían una gran técnica y le otorgaban al dibujo un protagonismo, algo que pocos pintores hacían en ése tiempo.

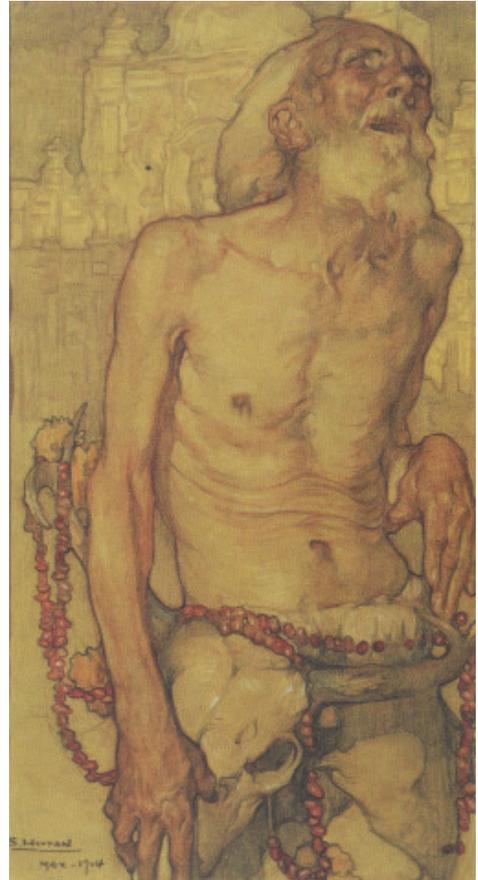
En *La ofrenda* se evidencia la aplicación de las temáticas modernistas que tanto se habían preocupado por transmitir tanto Fabrés como Murrillo y Herrán logra dar ése paso, siendo quizá el primero de los pintores formados en la Academia que va más allá de sus contemporáneos, inclusive para ser considerado como uno de los renovadores del arte nacionalista, además, como ya se ha mencionado anteriormente, de ser uno de los precursores del muralismo mexicano.

Para el año de 1914, el dibujo de Saturnino Herrán alcanzaría su clímax, con obras como *El último canto*, dibujo acuarelado que representa a un anciano con el torso desnudo y una expresión agónica, sus ojos vueltos al cielo, poseen una actitud implorante, en el fondo se esboza la fachada de una construcción de estilo colonial. Se presentan nuevamente en esta obra de Herrán, los contornos violáceos que se dejaban entrever en cuadros como *Molino de Vidrio y sus Panneaux decorativos*.

Del mismo año, data un dibujo que puede suponerse es un estudio preparatorio a color para *El último canto*, las diferencias entre este trabajo y el posterior radican en que el hombre parece ser ligeramente más joven o al menos, el tratamiento del carbón no sugiere la barba y los cabellos encanecidos completamente, otra diferencia es que en el dibujo monocromo se presenta el cuerpo completo y en el segundo el encuadre de la cabeza del personaje hasta los muslos.

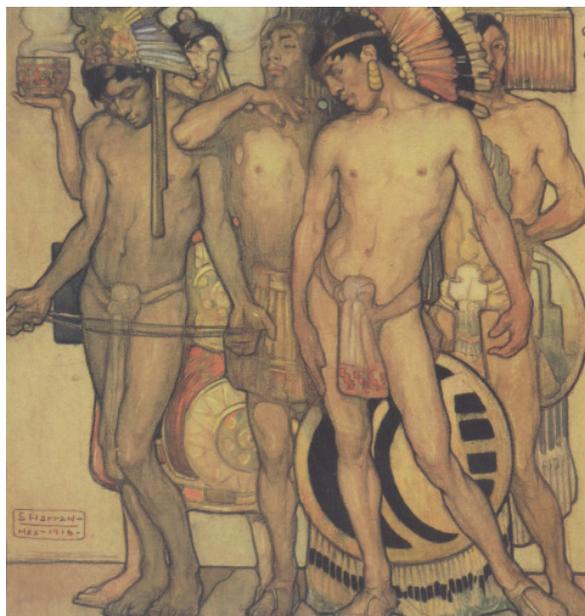
*El último canto*,  
dibujo, 1914.

*El último  
canto*, crayón  
acuarelado sobre  
papel, 59 x 30  
cm, 1914. FEPM.



El poco espacio dejado por Herrán en la parte superior de la composición, provoca que el personaje se sienta aprisionado, los brazos también varían de un dibujo al otro, en el primero se presentan flexionados hacia arriba, mientras que en el segundo, el anciano sostiene con el brazo derecho el cráneo de un animal, el cual está rodeado de lo que parece ser un collar en vivos rojos, el brazo izquierdo se encuentra recogido a su costado.

Al igual que en *El último canto* y del mismo año, los medios tonos dados por el papel son magníficamente manejados en *El bebedor*, donde nuevamente el rostro y las manos son lo que mayormente llaman la atención. En los dibujos de Herrán, bastan sólo unas breves indicaciones para resolver la vestimenta de sus personajes. El dibujo acuarelado gana muchísimo más en todos los aspectos y aunque el manejo de la anatomía en ambos es formidable, en el segundo son en el rostro y las manos en las que radica la expresión del personaje.



*El bebedor*, nos muestra a un hombre maduro que bebe casi reverencialmente el pulque contenido en su jícara, la expresión del rostro lograda por Herrán, denota una ligera embriaguez y el tono de su piel morena contrasta con el claro del papel, en el que sólo está esbozado lo que parece ser un tapiz de fondo.

En *El Cristo de las granadas* (del que lamentablemente no hay un registro de calidad), fechado entre 1914 y 1915 Herrán palidece su paleta, los verdes, azules y ligeros toques de violáceos conforman las hojas de un árbol que se encuentra en la parte posterior del Cristo, que pálido también, no deja de presentar las heridas de su calvario, las cuales están teñidas de un rojo ligeramente más intenso que el de las granadas. Su cabellera oscura se funde cromáticamente con la cruz y la corona de espinas cae sobre una cabeza ligeramente inclinada a la derecha, permitiendo apreciar un rostro impasible. Este Cristo fue quizá de entre todos los que hizo Herrán, contando obras como *El viejo y el Cristo* y *El Cristo con calaveras*, el que lo llevaría a concebir la obra donde lograría un sincretismo sin igual: *Nuestros dioses*.

Alfredo Ramos Martínez, en ése tiempo director de la Academia Nacional de Bellas Artes, Antigua Academia de San Carlos, convocó a un concurso a profesores y alumnos para que presentaran un proyecto para el friso que decoraría el Teatro Nacional. Herrán dibujaría en un peque-

🖌️  
*Estudio para el friso de Nuestros Dioses*, 1916.

🖌️  
*El bebedor*,  
crayón  
acuarelado sobre  
papel, 54 x 41 cm,  
1914. CENIDIAP.



Friso *Nuestros Dioses, indígenas* (detalles tablero izquierdo), 1915.



ño cartón, una ofrenda de indígenas hacia un dios azteca. De ése cartón surgiría *Nuestros dioses*, tríptico que quedaría inconcluso debido a la temprana muerte de Saturnino.

El tema de esta obra es una metáfora sobre el nacimiento del mestizaje. Compuesta por tres tableros, en el izquierdo aparece un grupo de indígenas que en el cuerpo no llevan más que un humilde taparrabos algunos aretes y pulseras, pero cargan una generosa ofrenda, algunos llevan un par de escudos y dos personajes casi al frente de la procesión van ataviados con vistosos penachos y poseen una actitud reverencial, mientras que en el fondo se aprecia el suave contorno del *Iztaccíhuatl*.

En el tablero derecho, haciendo un contraste entre vestimenta y actitud, se ve a los españoles que veneran también a su Dios, pero con un dejo de altivez y arrogancia que denota el espíritu del hombre del renacimiento. Llevan los conquistadores, elegantes trajes, hábitos religiosos y uno de los que comanda al grupo una brillante armadura y la espada envainada, de fondo el *Popocatepetl*. En ambos tableros, izquierdo y derecho, un personaje indígena y uno español que se encuentran casi al final del grupo, miran fijamente al espectador.

El sincretismo se hace presente en el tablero central donde Herrán fusiona en una sola imagen a la *Coatlicue* y a *Cristo*, carne y piedra. La sanguinaria diosa mexicana de la fertilidad, patrona de la vida y de la muerte y el dios cristiano, exangüe y humillado, representante de la religión occidental se unen en una perfecta solución técnica y compositiva.

*“Al emprender la obra, empleaba su práctica de dibujante en Teotihuacán, acudía a los museos a estudiar parcialmente cada detalle para fundarse en un documento. Y sin embargo, ¡Herrán no hace*



*nunca arqueología! Sus indios son obras de arte, no erudición; explota sobre todo el desnudo, procurando que la indumentaria no incurra en anacronismos o impropiedades visibles.”<sup>95</sup>*

Boceto para el friso *Nuestros Dioses, Coatlicue y Cristo* (tablero central), crayón acuarelado sobre papel, 88.5 x 62.5 cm. FEPM.

En *Las tres edades*, fechada también en 1914, la obra de Herrán está realizada de nueva cuenta con crayón acuarelado sobre papel, en ella representa a tres figuras, una niña de ojos vivaces en la esquina inferior izquierda, retrato en el que se aprecia un mayor contraste y quien mira directamente al espectador, arriba de esta figura, un hombre adulto cubre su rostro agobiado con una de sus manos, presa del cansancio o del dolor, está trabajado en un tono más bajo, finalmente a su derecha, en el lado superior de la composición y formando una curva ascendente, la blanca barba de un anciano y sus ojos que parecieran expresar un paroxismo completan la escena.

El viejo sostiene lo que parece ser un bastón, las luces de la mano están señaladas con ligeros toques de blanco, del cuello cae un rosario y una cruz y sobre la cabeza del anciano sobresalen las hojas y frutos de un árbol. Esta obra parece retratar la preocupación de Herrán sobre la vida, la utilización de distintos tonos para la construcción de las tres figuras es con la intención de evidenciar por medio de su técnica esas tres edades a las que el título se refiere; de la vivacidad de la infancia hasta la presencia etérea de la vejez y en medio, un hombre adulto quizá agobiado por su pasado y su inminente destino, su futuro.

Para 1915, se nota en la obra de Herrán una vitalidad inusitada, pinta su serie sobre *Las Criollas*. Pero en lo que a dibujo se refiere en *La criolla del mantón*, Saturnino explota la sensualidad femenina de gran manera,

95 Manuel Toussaint. “*Saturnino Herrán y su obra*”. UNAM, IIE, 1990, p. 31.




 Boceto para el friso *Nuestros Dioses, españoles* (detalles tablero derecho), 1915.


*Las tres edades*, crayón acuarelado sobre papel, 57.5 x 37 cm, 1916. INBA, Museo de Aguascalientes.

la joven ataviada con un par de arracadas y una medalla o relicario, deja caer el mantón dejando sólo entrever su hombro desnudo, el color de sus mejillas, el cabello trenzado y la boca entreabierta como si fuera a pronunciar algo, completan la escena, de fondo, sólo unos cuantos trazos nos refieren un cielo abierto.

Este dibujo, posteriormente daría paso a una obra más compleja, el óleo titulado *La criolla de la mantilla* de 1917, donde Herrán volvería a sus fondos de arquitectura virreinal y su paleta se volvería más sobria, de tonos más oscuros y donde no escatimaría en detalles. Donde se puede apreciar la gran técnica adquirida en la Academia.

Con *Herlinda* logra un retrato sublime, la carga psicológica que tiene, evidencia la estrecha relación que Herrán establecía con sus modelos. De nuevo en papel y haciendo uso de su crayón acuarelado, Saturnino representa a una joven, sentada bajo las ramas de un árbol, un árbol frutal como ya es recurrente, no hay fondo ni arquitectura que denote un lugar en específico, sólo el esbozo de unas nubes.



Herlinda mira al frente, con la boca entre abierta, en su regazo, un recipiente es rodeado por sus dedos cruzados, al igual que en su obra *El bebedor*, hay en Herrán una síntesis al representar la ropa, en esta ocasión, unos cuantos toques de rosa, el blanco de las luces y la indicación de las sombras construyen la blusa de la joven y la falda sólo está compuesta por unas cuantas tramas de negros y azules. De nueva cuenta el rostro, los brazos y las manos tienen un detalle magnífico.

De su obra *El rebozo* de 1916, existe un dibujo previo al óleo, que se puede considerar una obra por sí misma, aunque posee similitud con sus otros dibujos que también están realizados con la técnica del dibujo acuarelado, este pareciera más bien un boceto, pero en el cual Saturnino ya logra la expresión y la actitud que se verá finalmente en su pintura, titulada de la misma manera y en donde logra una amalgama entre la fuerza de lo nacional y la delicada sensualidad de una mestiza que cubre su desnudez con únicamente un fino rebozo.

Del mismo año 1916, es su espléndido retrato realizado a un hombre de avanzada edad de quien se desconoce su identidad. El anciano mira

✦  
*La criolla del mantón*, crayón acuarelado, 37 x 56 cm, 1915.

✦  
*Herlinda*, crayón acuarelado sobre papel, 50 x 45 cm, 1915. FEPM.



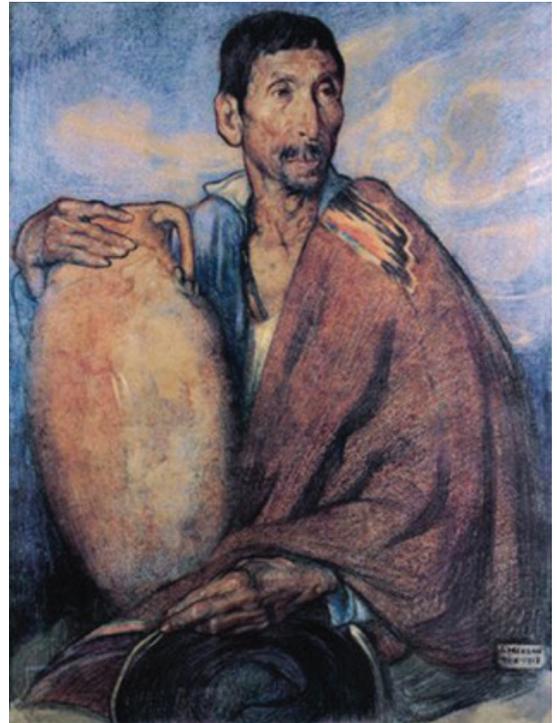
📌  
*Hombre  
viejo*, crayón  
acuarelado sobre  
papel, 60 x 43  
cm, 1916.



📌  
*El rebozo*, crayón  
acuarelado sobre  
papel, 1916.

hacia el espectador, los trazos fuertes del contorno son evidentes en la oreja izquierda, el zarape y la mano, contrastando con la suavidad con la que está representada la larga barba y la única mano que se muestra descubierta. Los trazos del fondo, tenues, juegan con el medio tono del papel que utiliza magistralmente de igual manera en la piel y la ropa.

Otro de sus dibujos de gran fuerza es *Mujer con calabaza* de 1917. En el representa a una joven de rasgos indígenas, en el fondo se aprecia nuevamente arquitectura, pero esta vez son humildes casas de techo de dos aguas y los árboles que había utilizado regularmente para enmarcar las escenas son sustituidos por nopales, en los cuales utiliza diversas tonalidades de azules y verdes, también utiliza violáceos y tonos rojizos para las tunas. La joven sonríe pero no mira al espectador, pareciera tener la mirada perdida, como si estuviera en medio de una ensoñación, en su cabello se aprecia un listón trenzado, en esta ocasión la vestimenta posee más detalle, Saturnino enfatiza en los ornamentos de la ropa humilde de la joven, su bronceada piel contrasta con el color de la fruta que soporta sobre sus piernas, la pose es casi exacta a la que tiene Herlinda.



Aunado a su vasta producción pictórica y de dibujante, Saturnino se dedicó a ilustrar portadas de libros y revistas debido a su situación económica. Fue así como recurrió al oficio de viñetista para *La muerte del cisne* y *Jardines de Francia* de la autoría de Enrique González Martínez en el año de 1915. Un año después repetiría para el mismo poeta en la segunda edición de *Silenter*. Para su amigo López Velarde trabajaría en *La sangre devota*, así como en *El pájaro azul* de Maurice de Maeterlinck y en la nueva serie de *Cuadernos Literarios Cultura* dirigida por Agustín Loera y Chávez y Julio Torri.

En 1917, para la misma colección produce láminas que ilustrarían la obra *Poesías* de Leopoldo Lugones y *La virgen Úrsula* de Gabriel D'Annunzio, además de participar en otras publicaciones, las cuales actualmente son muy difíciles de conseguir, pero de las que queda testimonio escrito al menos.

Ya para 1918 se encarga de decorar la antología de *Poemas* de Salvador Díaz Mirón publicada por Cultura y vuelve a trabajar con uno de sus viejos conocidos Enrique Fernández Ledesma, creando la portada de *Con la sed en los labios*. También realiza un retrato llamado *El de San Luis*,



*El de San Luis*,  
1918, crayón  
sobre papel, 60 x  
44 cm, FEPM.



*Mujer con  
calabaza*, crayón  
acuarelado sobre  
papel,  
57 x 39 cm, 1917.



Autorretrato con calavera, carbón sobre papel, 1917.

que con su técnica del crayón acuarelado sobre papel representa a un hombre delgado vestido con un zarape, quien sostiene un cántaro con la mano derecha y con la izquierda un sombrero negro recargado sobre su pierna. El personaje mira a la derecha hacia el horizonte y como es costumbre en Herrán, la expresión, el trabajo de las manos y las telas es magnífico. El fondo se compone de ondulados trazos azules a manera de nubes, aprovechando el medio tono del papel.

En *Savia Moderna*, *La Nave*, *Gladios* y *Pegaso*, todas revistas, figuran sus múltiples viñetas. De la última revista mencionada, una de sus portadas más reconocida es la que presenta a un arquero que a pesar de su gesto agresivo, denota una cierta debilidad, actitud que se puede ver también en su cuadro *El flechador*, dibujo en acuarela y lápiz sobre papel, que data de 1917.

En los años cercanos a su fallecimiento Herrán realizó un dibujo al carbón titulado *El beso de la muerte*, donde exploraría el lenguaje del

simbolismo y reafirmaría su gusto por los temas modernos. En 1917, un autorretrato realizado a lápiz y carbón donde sólo se ve el rostro del artista acompañado de una calavera cercana él por su costado derecho, pareciera vaticinar lo inminente.

Saturnino Herrán murió el 8 de octubre de 1918 a la edad de 31 años, en la cúspide de su producción, habiendo realizado verdaderas obras maestras. Se considera que fue un pintor que no conoció declives, pues su muerte tan temprana no permitió tales.

El aporte plástico de Herrán en cuanto al dibujo se refiere es de suma importancia, pues no sólo fue un excelente dibujante que aprendió todo lo necesario para la representación visual que se exigía en la época y de la manera más rígida debido a los métodos de enseñanza de la Academia, si no que asimiló las tendencias modernas que le inculcaron tanto su maestro Antonio Fabrés como el espíritu entusiasta del director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de aquellos años, Gerardo Murillo. Esta asimilación fue lograda por Herrán de una manera muy particular, desde los salones de clase y aprendiendo por la información visual que consultaba en revistas (recordando que rechazó una beca que le permitiría viajar a Europa).

Su humilde técnica del crayón acuarelado, que por un lado tenía que ver con los recursos económicos de los cuáles sólo podía disponer tras la crisis político, económica y social que vivía el México pos revolucionario y por otro lado que le valieron una estética propia y muy particular, sentaron las bases del dibujo visto como protagonista de la obra, como la obra en sí y por sí mismo.

La síntesis de sus formas, presente en los ropajes de sus personajes, los fondos sugeridos y la capacidad de expresión dada en sus obras sólo en partes específicas de sus composiciones nos habla de una visión muy aguda y de la capacidad de saber prescindir de aquello que no es “necesario”.

Es por tales motivos que se debe considerar a Saturnino Herrán como el eslabón entre el dibujo de la Academia y el dibujo moderno, como uno de los artistas que provocarían una transformación en la representación de este, aunado a su trabajo como viñetista o ilustrador, oficio que actualmente está dirigido al campo del diseño pero que desde entonces estaba ligado a la práctica artística.



# ERNESTO GARCÍA CABRAL

---

*“Maestro de la línea”.*

Ernesto Ausencio García Cabral nace en Huatusco de Chichuéllar, Veracruz el 18 de diciembre de 1890, en el seno de una familia campesina, rodeado de artesanos, agricultores, comerciantes y aristócratas. A los 4 años, dicho por él mismo, descubre la actividad que desempeñaría a lo largo de siete décadas más:

*“Ya me gustaba a mí el dibujito y sobre todo con el dedo en la tierra floja y fue mi primer entusiasmo, tanto, tanto, que empecé yo pues a garabatear aquello”.<sup>96</sup>*

Al cumplir Ernesto 6 años unos alemanes dedicados a los cafetaleros y avecindados en Huatusco, al notar su gusto por el dibujo, le regalan un pizarrón con todo y gises para que sus dibujos sean menos efímeros ante los pasos y la falda de su madre que borraban los trazos en la tierra mientras tendía la ropa limpia. A la edad de 8 años, Ernesto comenzaría a dibujar sus primeros retratos y a la par figuras humanas de cuerpo entero, animales y plantas y con tan sólo 11 años es nombrado maestro de dibujo en la *Escuela Cantonal*.<sup>97</sup>

En el año de 1907, a los 16 años Ernesto García Cabral ingresaría a la Antigua Academia de San Carlos, gracias a un apoyo económico de 25 pesos mensuales que le otorga Don Teodoro A. Dehesa quien fuera entonces gobernador del Estado de Veracruz<sup>98</sup>. Sus habilidades para el dibujo son notorias desde el comienzo de sus estudios, lo que lo diferenciaba del resto de sus compañeros era que desde aquél entonces ya dejaba entrever su gran capacidad para exagerar los rasgos físicos de quienes retrataba, particularidad que terminaría llevándolo por el camino de la caricatura.

---

96 La vida en un volado: Ernesto “El Chango” García Cabral. Parte I. TVUNAM (16/06/2011), [Fecha de consulta: 23/11/2015], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W6HLUywr9Kk>

97 *Íbidem*.

98 Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. *“Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934”*, México, Editorial Grijalbo, 1988, p. 267.

Consolidó un trabajo académico, pero sobre todo es el caso del artista que aprendió de sí mismo, las caricaturas lo educan artísticamente<sup>99</sup> refiere Carlos Monsiváis. En aquella época se tenía muy en claro que el que deseaba ser artista debía mudarse a la Ciudad de México y estudiar en la Academia de San Carlos que era la institución que fungía como espacio formativo de casi todos los artistas del país.

La Academia está a nada de verse afectada por el comienzo del nuevo siglo, comienzan las transformaciones sociales y artísticas para dar paso a la Modernidad y a todas las nuevas manifestaciones que traería consigo, la bohemia por ejemplo, la contracultura de la época y García Cabral, un amante de la misma; el culto por el arte, la reverencia por la poesía, el amor por las mujeres galantes, el ajenjo, las desveladas y el placer de departir.<sup>100</sup> Fue en ése entorno cuando Ernesto García Cabral recibiría el mote que lo acompañaría toda su vida: *el Chango*, a partir de ése momento se caricaturizaría él mismo a manera de simio. Antes que con los demás, Ernesto utilizaría su humor y sus trazos en su persona.

García Cabral poseía una personalidad inquieta, una inteligencia y un sentido del humor que no tardaron en manifestarse mediante el periodismo, la caricatura política específicamente. En 1909 comenzarían a aparecer sus colaboraciones a manera de dibujos, aunque siendo muy joven ya era todo un profesional y a partir de ése punto comenzaría a gestarse su maestría.

Corre el año de 1910, la agitación revolucionaria se mezcla con las celebraciones del Centenario de la Independencia de México, la capital del país es el centro de la problemática nacional. Debido a eso y a las necesidades económicas, se ve obligado a comercializar su talento gráfico aún sin una ideología definida, sin una consciencia política sólida, así es como Cabral acepta colaborar en revistas como *La Tarántula*, de Fortunato Herrerías y Pablo Prida, *El Ahuizote*, publica algunos chistes y algunas historietas en *El Alacrán*, *El Herald de México*, la sicalíptica *Frivolidades* y se consagra como dibujante político en la revista antimaderista *Multicolor*.

Francisco I. Madero sube al poder en el año de 1911 y con lo que años después sólo podríamos definir como ingenuidad, no sólo no disuelve el ejército formado en la dictadura de Porfirio Díaz, si no que confía en la democracia, fomenta la libertad de prensa y por ende la libertad de expre-

---

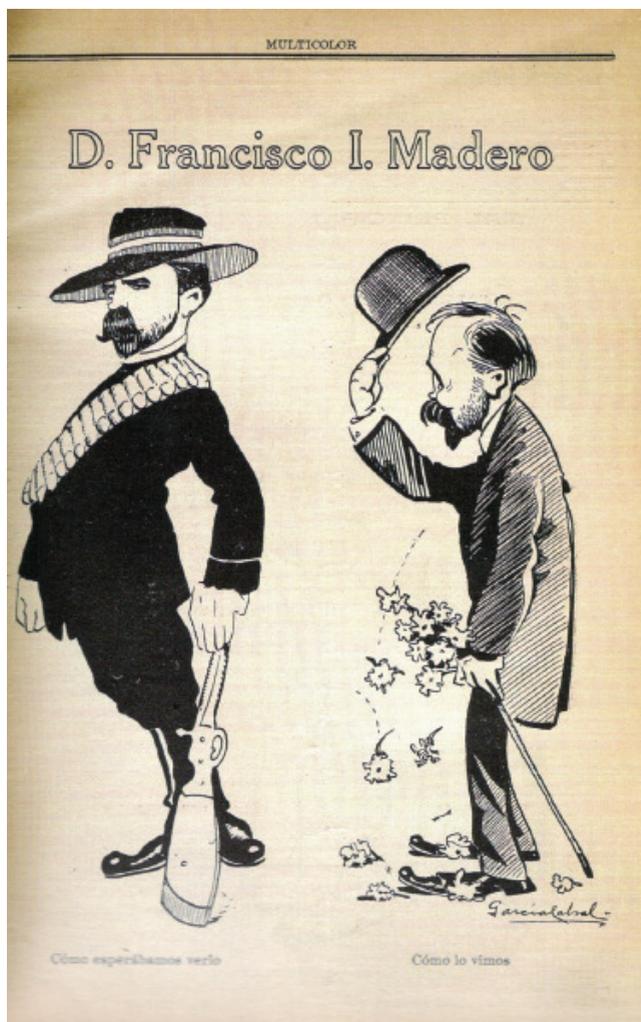
99 Coedición. "La vida en un volado, Ernesto el chango García Cabral. México". Lunwerg Ediciones, 2005, p. 15.

100 *Ídem*.

sión, lo que favorece la aparición de críticas a su mandato, crecen las campañas de desacreditación, dando una apariencia de ingobernabilidad. Un grupo cercano al ex Presidente Díaz, conocido como “los científicos”, crean campañas que se dedican a calumniar al nuevo mandatario con el objetivo de vengarse y reestablecerse en el poder. Fundan editoriales de carácter popular donde la caricatura es un recurso esencial para menoscabar a Madero. *El Ahuizote* es uno de aquellos semanarios críticos, donde colaboran Santiago R. de la Vega, José Clemente Orozco y Ernesto García Cabral, los tres se encontrarían también en la revista *Multicolor*, aparecida el 17 de mayo de 1911, dirigida por el español Mario Vitoria.

El dibujo de García Cabral es considerado más como un medio expresivo, pues sus convicciones políticas no están definidas, aún así, sus caricaturas logran incomodar. Entre los dibujos que más denigraban a Madero se cuentan: Madero como niño (tema recurrente); Madero como enanito, vestido con una chaqueta enorme para su tamaño que desciende física y simbólicamente las escaleras de Palacio Nacional; Madero en un avión que se desploma; Madero como loro repetidor encerrado en una jaula, entre muchas otras.

Como es de suponerse, el antimaderismo de 1911 y 1912 era un intento de socavar la imagen del nuevo mandatario mexicano y no sólo García Cabral era partícipe de ello, los dibujos más siniestros y a la vez más notables son los realizados por José Clemente Orozco que no sólo atacaban al entonces mandatario, sino también a José María Pino Suárez, vicepresidente. A este último, Cabral lo retrata y lo llama *Pino Suaris*: “*Planta de origen desconocido*



“Como esperábamos verlo, como lo vimos”, caricatura realizada por Ernesto García Cabral para la Revista *Multicolor*, 15 de junio de 1911.

## AMNISTIAS



—Creo que todos están conformes con las condiciones de Paz.

—Todos, menos mis tíos.

—¿Por qué?

—Porque dicen que van á dar «amistías» para los reos.

Trabajo del caricaturista Ernesto García Cabral, de 1911.

(Cortesía del Prof. Arturo González Iturbe.)

que toma la forma de trepadora frente a cualquier madero”.<sup>101</sup>

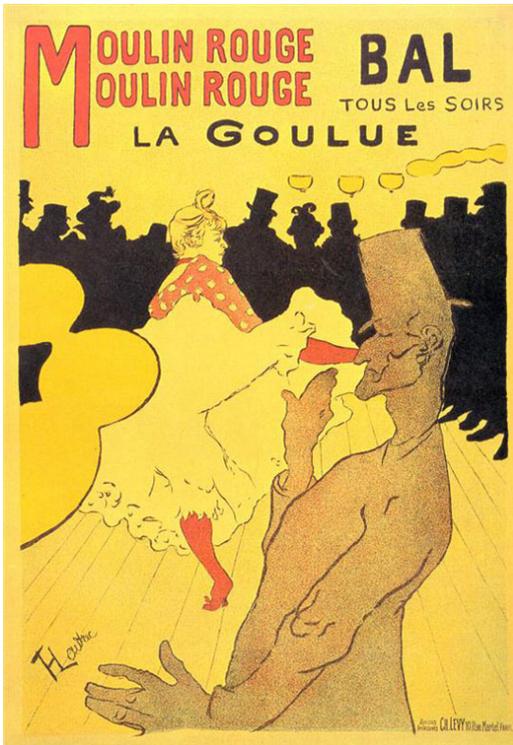
Es tal la ferocidad de los trazos de Cabral que la imagen del presidente raya en la insignificancia, es quizá su tema más recurrente, evidenciar su incapacidad de mando, su incongruencia y su falta de carácter por lo menos cuatro o cinco veces a la semana, era un recurrente bombardeo gráfico el que sufría Madero.

La salida de Ernesto García Cabral de la revista *Multicolor*, es a causa de una medida diplomática que toma el gobierno maderista, becarlo para que continúe su formación artística en París y así poder “deshacerse” del incómodo caricaturista de apenas 22 años. En cuanto a Vitoria, renuncia a la dirección de la revista a causa del acoso de un grupo de periodistas que demandan que se le aplique el artículo 33 constitucional, utilizado para correr del país a los “extranjeros perniciosos”.

No cabe duda que a pesar de las duras críticas de Ernesto García Cabral al presidente Madero, este

toma una inteligente decisión que beneficiaría el quehacer artístico del joven dibujante. Es inevitable pensar que si Cabral hubiese comenzado su carrera como caricaturista político en los tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz, no hubiera tenido una oportunidad como la que le otorgó la administración maderista; viajar a la capital del arte de aquellos años ni más ni menos que auspiciado por el gobierno mexicano.

101 Coedición. *La vida en un volado, Ernesto el chango García Cabral*. México, Lunwerg Ediciones, 2005, p. 32.



Ya en París, Ernesto se sumerge en un intenso aprendizaje visual originado por el contacto con las vanguardias artísticas que gozaban de gran actividad en la pintura, la literatura, la música y las artes escénicas. García Cabral conoció a los *fauves*, el mito de Montmartre, a Picasso, a Modigliani, conoce la bohemia parisina tan distinta de la de México, pasa las noches en los cabarets que conocieron los trazos de Toulouse-Lautrec, en un ambiente de excitación visual pura.

A pesar de todas esas nuevas referencias visuales García Cabral no experimenta de manera radical en su obra, sino que asimila e incorpora a su trabajo los cambios estilísticos que se gestaban en aquél entonces. Ya poseía Cabral una línea de gran calidad, pero gracias al influjo de los movimientos europeos puliría su técnica, logrando simplificar sus trazos, llegando así a la síntesis formal. París le añade a García Cabral la estilización implacable, observable en sus retratos caricaturales de escritores y artistas.<sup>102</sup>

✎  
Henri de Toulouse-Lautrec, *La revue blanche*, 1896, Paris.

✎  
Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge, La gouleue*, 1891, Paris.

102 *Íbidem*, p. 17.




 Ejemplo de esa estilización y síntesis de la forma se apreciaría años más tarde en *Diego Rivera y señora*. Fantoche, Semanario Loco. Tinta y gouache sobre papel, 1929.


*El carnaval*, tinta y lápiz sobre papel, 42 x 36 cm, 22 de febrero 1925.


*La nena decó*, 1931.

García Cabral se vio atrapado por el inminente estallido de la Primera Guerra Mundial como otros tantos artistas mexicanos que vivían en el extranjero, tal suceso lo obligó a publicar esporádicamente algunos dibujos en revistas como *Vie Parisienne* (la de mayor fama), *La Rire* y *La Baïonette*, No fue hasta el gobierno de Venustiano Carranza en 1915, que Isidro Fabela quien era ministro de gobierno, lo descubrió en aquel París azotado por la guerra y lo sacó de la precaria situación económica en la que se encontraba, nombrándolo agregado cultural, fue así como García Cabral llegaría a Madrid, donde no permaneció por mucho tiempo y posteriormente partiría hacia Buenos Aires. En Argentina, aún con el cargo de agregado cultural, publicó en *Caras y Caretas*, *PBT*, *La Nación* y *La Prensa*.

No fue hasta 1917<sup>103</sup> que Cabral pudo pisar tierras mexicanas de nueva cuenta para continuar con su labor de dibujante y caricaturista, encontrándose con un México que se dirigía a la nueva vida institucional por la vía del régimen del ahora presidente Álvaro Obregón, periodo donde se inician los proyectos de alfabetización del pueblo.

Para 1919 su trabajo se enfila hacia una producción constante y con una calidad excepcional que podía ser visto en publicaciones como *Hoy*, *Jueves*

103 En el libro Coedición. *La vida en un volado, Ernesto el chango García Cabral*. México, Lunwerg Ediciones, 2005, p. 17 se menciona que Ernesto García Cabral no vuelve a México sino hasta 1918.



LA BELLA DONNA

de *Excélsior*, *Ferronales*, *Fufurufo*, *Ícaro*, *Sócrates* y *Los Cuadernillos de Bayer* pero sin duda alguna el más importante de sus trabajos fue el realizado para *Revista de Revistas*, dirigida por José de J. Nuñez y Domínguez. En tales publicaciones se podía apreciar el despliegue técnico que poseía Cabral, pasando del *Art Nouveau* al *Art Déco*, este último introducido por él a México y que tenía como objetivo dar cuenta del panorama internacional. En *Revista de revistas* podían encontrarse antologías de poemas, la situación cultural de Europa y América, se daba a conocer la postura política de Estados Unidos, se podía encontrar lo último de la moda francesa, los cartones más recientes y por supuesto anuncios.

Lo realizado por García Cabral en las portadas de *Revista de revistas* puede ser considerado lo más destacado de su obra, deben ser tomados inclusive como una serie, donde nos podemos referir a Ernesto García Cabral como un precursor del diseño en México, al encargarse él del dibujo, la composición por supuesto, el *lettering*<sup>104</sup>, la selección de color y el acomodo de los elementos que componían la portada.

El *Art Nouveau* que Cabral conoció y asimiló en Europa está presente en infinidad de portadas de la publicación anteriormente referida, pero sus exploraciones estéticas no pararán ahí y no sólo en lo que a variaciones estilísticas se refiere, también utilizará alegorías como una estrategia conceptual, el simbolismo y la sensualidad serán motivos recurrentes y utilizados con gran innovación para la época.

Existe una metamorfosis en cada portada de García Cabral, en ellas puede representar tanto a alguna deidad prehispánica, como a los arquetipos pertenecientes al *Art Nouveau* (la *femme fatale*, la *belle dame sans merci*, al Pierrot o la Colombina), temas más populares como deportistas (boxeadores, futbolistas, nadadoras o jugadores de rugby), asuntos mitológicos (*El entierro de la ninfa*), costumbres nacionales (*Por la fiesta de la raza*), personajes cotidianos o inclusive retratos de famosos (Ana Pavlova) o gobernantes (Woodrow Wilson, Alfonso XIII y Georges Clemenceau).

La formación caricaturística de Ernesto García Cabral se debió al estudio de autores franceses como Honoré Daumier y Jean Ignace Isidore Gérard mejor conocido como J. J. Granville, al conocimiento del trabajo de grandes dibujantes satíricos de su país, tales como Constantino Escalante, José María Villasana, Jesús Martínez Carrión y Álvaro Pruneda y a la constante consulta de las publicaciones mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX

---

104 Término en inglés para referirse a las letras dibujadas a mano, no escritas.



como *La Orquesta*, *El Ahuizote* (la original), *El Hijo del Ahuizote* y *Colmillo Público*. Quizá como contemporáneo sólo Miguel Covarrubias *El Chamaco* (1904-1954) podría situarse al mismo nivel de maestría que el de *El Chango*.

La diferencia con Covarrubias es que él se desenvuelve en Estados Unidos, en Nueva York con exactitud, donde logra consagrarse y trabaja el tema del *ghetto* de Harlem, aunque eso no le impide ser un gran conocedor del arte indígena de México y Centroamérica. Las semejanzas entre Cabral y Covarrubias no son sólo dibujísticas y de éxitos, a ambos les deslumbran las celebridades y es a ellos a quienes se les debe el esplendor de éstas en Hollywood y la Época de Oro del Cine Mexicano. De 1920 a 1960 Cabral y Covarrubias dominan el panorama de la caricatura, las celebridades adoran la posición que les dan tanto *El Chamaco* como *El Chango* ante la sociedad.

La relación del cine y Ernesto García Cabral fue íntima, el dibujante participó un par de veces como actor, primero en la cinta *Atavismo* (estrenada en enero de 1924) y posteriormente en *Un drama en la aristocracia* (filmada a finales de 1924 pero estrenada hasta 1926). Su breve carrera como actor culminaría, pero no se alejaría del séptimo arte, esta vez volvería a lo que mejor sabía hacer, dibujar. Fue así como las productoras *Grovas Films* y *Mier y Brooks* lo contratarían para ser el realizador de los carteles promocionales de las cintas de aquellos años.

Diseñó decenas de carteles de cintas protagonizadas por grandes ídolos de la época tales como Mario Moreno *Cantinflas*, Jorge Negrete,

Portada de *Revista de revistas*, 22 de enero de 1922.

Portada de *Revista de revistas*, 23 de marzo de 1924.

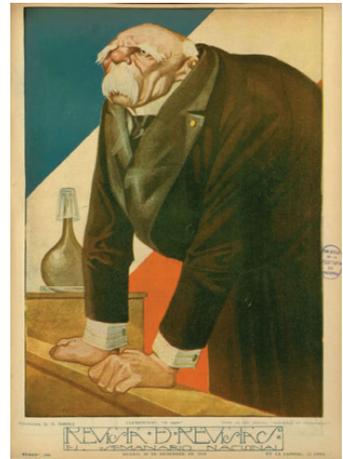
Portada de *Revista de revistas*, 4 de julio de 1926.



Woodrow Wilson, Vencedor en Versalles, Vencido en Washington, Portada de *Revista de revistas*, 23 de noviembre de 1919.



S. M. Alfonso XIII, Rey de España, Portada de *Revista de revistas*, 7 de diciembre de 1919.



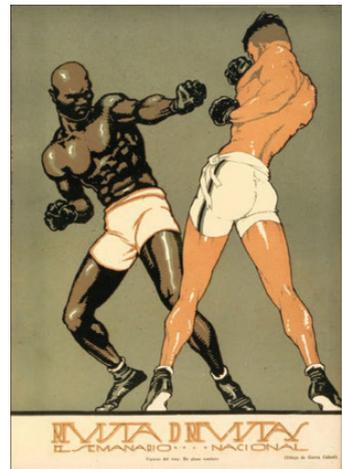
Georges Clemenceau, Portada de *Revista de revistas*, 28 de diciembre de 1919.



Salvando un obstáculo, Portada de *Revista de revistas*, 12 de marzo de 1922.



Foot-ball, Portada de *Revista de revistas*, 14 de mayo de 1922.



Figuras del ring, peleadores en pleno combate, Portada de *Revista de revistas*, 15 de abril de 1923.



Pedro Armendáriz, los hermanos Fernando y Andrés Soler, Adalberto Martínez *Resortes*, Silvia Pinal, Lilia Prado, entre otros.

En 1949, la imprenta ARS-UNA lo contrata para diseñar la publicidad de lo que podría considerarse una serie de películas de Germán Valdés *Tin-Tán*, la primera de ellas titulada *El Rey del Barrio* y le seguirían cerca de 40 largometrajes realizados a lo largo de los años 50's, tales como *Sinbad el Mareado*, *La Marca del Zorrillo*, *¡Ay amor, cómo me has puesto!* y *El Mariachi Desconocido*, entre muchas otras.

Los carteles realizados por Cabral alcanzaban un tiraje de entre 2000 y 3000 ejemplares de cada afiche para su distribución<sup>105</sup> y su trabajo se suma al de otros grandes artistas gráficos entre los que destacan nombres como los de Juanino y Joseph Renau, José Espert, Ernesto Guasp y Francisco Rivero Gil. La diferencia entre los autores anteriormente referidos y Cabral es que Cabral dibujaba a los actores en el set, mientras la película era filmada, los bocetaba y caricaturizaba del natural, mientras que los demás artistas apoyaban sus diseños en la fotografía.

En términos técnicos, las contribuciones de Cabral a esta expresión plástica fueron su manejo tan particular de la anatomía, su capacidad para captar la personalidad de cada actor así como los rasgos que caracterizaban a sus personajes, su adecuada selección cromática, sus compo-



Maqueta de la portada publicada en *Revista de Revistas*. Sin título, tinta y collage sobre papel, 36.5 x 29 cm, junio 22 de 1930.

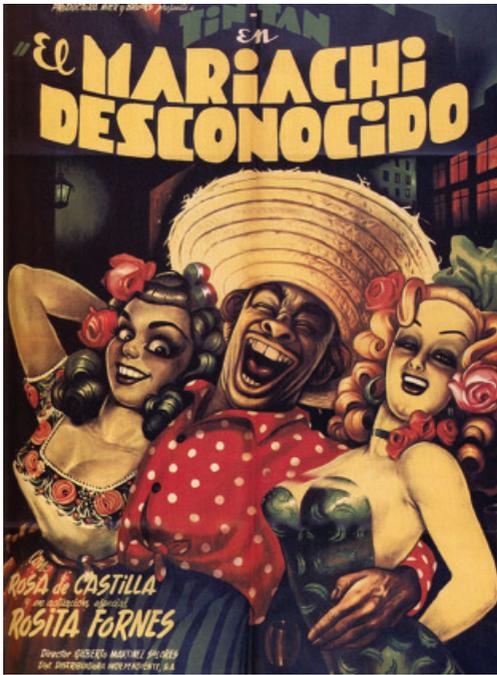


Portada de *Revista de Revistas*. Sin título, impreso, 35 x 26.5 cm, 7 de agosto de 1927.

105 Armando Bartra. "Un grito pegado a la pared". Luna córnea núm. 24, julio-septiembre del 2002, p. 24.



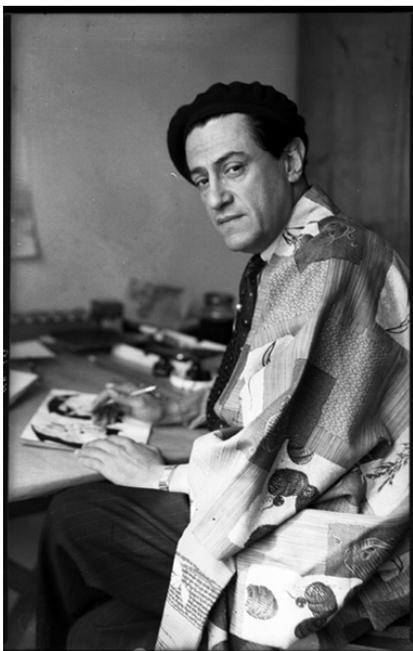
Pedro Vargas y  
Jorge Negrete  
caricaturizados  
por Ernesto  
García Cabral.



👉 Cartel para la película *El Rey del Barrio*, 1949.

👉 Cartel para la película *El mariachi desconocido*, 1953.

👉 Cartel para la película *Dicen que soy comunista*, 1951.



Ernesto García Cabral haciendo un retrato de *Cantinflas*.



Ernesto García Cabral dibujando en su estudio, 1932.

siciones dinámicas, la estilización de las formas femeninas y su profundo conocimiento de las formas tipográficas.

De la pantalla grande a la pantalla chica, Ernesto García Cabral sería uno de los invitados recurrentes a programas como *Puntadas pintadas* o *Duelo de dibujantes* en los que compartiría trazos junto con Alberto Isaac, Rafael *La ranita* Freyre y Ernesto Guasp quienes caricaturizaban a los invitados en cuestiones de segundos o mediante una dinámica muy sencilla, el público enviaba refranes, nombres de películas o libros que los dibujantes interpretaban. El formato del programa agradó tanto al público que este permaneció por varios años.

En palabras de Juan José Arreola, Ernesto García Cabral fue:

*“El hombre que más ha dibujado a México”.*

Sus trazos plasmaron los rostros de célebres personajes de su época, María Félix, Agustín Lara, Dolores Del Río, figuras de su círculo; Diego Rivera, Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo el *Dr. Atl*, María del Carmen Mondragón mejor conocida como *Nahui Ollin*, Isidro Fabela, Amado Nervo, hombres como Walt Disney, Salvador Dalí, Enrico Caruso, rumberas, toreros y medallistas olímpicos.

Artífice del art nouveau, es también el gran retratista del pueblo y de lo popular, que no es necesariamente lo mismo. Cabral retrata al charro, a la china poblana, al llamado peladito (aquél que sólo pudo ser pobre, Cantinflas es el arquetipo exacto de este personaje), la changuita (término para definir a la recién vecindada en las ciudades), el empleado y la ama de casa. La línea de García Cabral es otro de los elementos que construye la crónica de un México que lucha por convertirse en un país moderno.

Ernesto García Cabral fallece la madrugada del 8 de agosto de 1968 en la Ciudad de México como consecuencia de un derrame cerebral, dejando vacante el puesto del mejor dibujante del país, logrando un estilo único e inigualable y ganándose a pulso el título de *Maestro de la línea*.



## CAPÍTULO III

### **Exponentes contemporáneos en otras manifestaciones de la gráfica mexicana**

*“...me vi obligado (como todos los dibujantes de mi generación) a profesionalizarme como ilustrador que es una forma totalmente distinta de ejercer el dibujo.”*

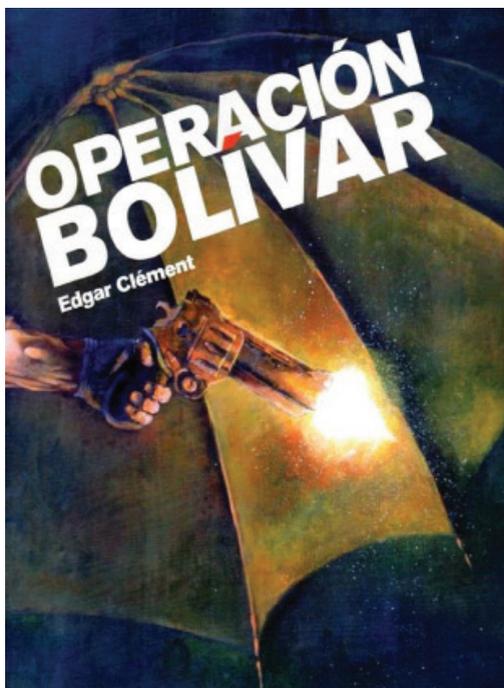
José Quintero.

#### **A más de 100 años del nacimiento de las nuevas manifestaciones gráficas. La visión del dibujo desde algunos exponentes contemporáneos.**

Actualmente hay un sinnúmero de artistas gráficos que como Saturnino Herrán y García Cabral, han incursionado en las diversas disciplinas que tienen como hilo conductor el dibujo, yendo desde la ilustración para distintos medios, hasta el diseño de carteles, la creación de historietas y novelas gráficas. Muchos de esos autores han tenido una formación académica o han tenido una colaboración con las instituciones educativas, dando seminarios, talleres e inclusive diplomados.

Uno de estos artistas es Ricardo Peláez Goycochea, quien ha impartido diplomados de novela gráfica en la Academia de San Carlos, por citar un ejemplo. Peláez es uno de los más sólidos pilares de la historieta independiente. Dueño de un estilo inconfundible y una calidad a toda prueba, como consta en cada una de las historias de su primer libro recopilatorio *Fuego Lento* (1998), manifiesta en su obra uno de sus temas más recurrentes y entrañables: La Ciudad de México.

Su trabajo más reciente ha sido ilustrar *El Complot Mongol*, adaptación de la novela homónima de Rafael Bernal, con guión de Luis Humberto Crosthwaite. También formó parte del *Taller del Perro* y fue fundador de *Gallito Cómics* (anteriormente *El Gallito Inglés*).



Portada de  
Operación  
Bolívar.

El *Taller del Perro* fue un sello editorial fundado en 1998 por el ya mencionado Peláez, Edgar Clément y José Quintero y a quienes se sumaron también Ricardo Camacho y Erick Proaño mejor conocido como “*Frik*”. Era un laboratorio artístico que promovía la autoedición, en él se daban talleres, conferencias y exposiciones de historieta y que significó “la culminación de lo que se había aprendido en el *Gallito*”.

La experiencia fue dura, los en ése entonces denominados *neo moneros* desconocían las dificultades del proceso editorial, fue así como nació *Operación Bolívar* de Edgar Clément, la primer novela gráfica editada como novela de autor gracias a una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y publicada en principio, en entregas de *Gallito Cómics*, entre 1993 y 1994.

Debido a la complejidad de su trama y a la influencia tanto de elementos visuales del arte mexicano, como de la novela gráfica y cómic estadounidense, supuso en su momento un gran éxito. Fue reeditada por Editorial Planeta en 1995 en dos volúmenes, en 1999 estuvo a cargo de Ediciones del Castor, una microempresa familiar que tuvo que absorber los gastos del papel y la impresión<sup>106</sup> y por Caligrama Editores en 2006.

Clément es probablemente el autor más complejo e innovador de las últimas décadas. *Operación Bolívar* se convirtió en una obra de culto, con la que logró definir una estética para la historieta mexicana contemporánea. La historia pertenece al género de la ficción, sin embargo Clément la sitúa en una lúgubre, sucia y corrupta Ciudad de México, en cierto momento hace referencia a un suceso histórico de nuestro país; el Movimiento Estudiantil del 68, de igual manera dentro de algunas páginas se pueden encontrar algunos elementos compositivos del *Guernica* de Picasso, o el rostro del “Che” Guevara tomado de la icónica fotografía de Alberto Korda, todo esto con un tratamiento técnico de collage al mezclar, dibujo y fotografías

106 Paz, Camila. “*Gallito comics: páginas a contrapelo en la historieta mexicana*”. Revista Cuadrivio, México, marzo de 2011, [https://cuadrivio.net/dossier/gallito-comics-paginas-a-contrapelo-en-la-historieta-mexicana/#\\_edn7](https://cuadrivio.net/dossier/gallito-comics-paginas-a-contrapelo-en-la-historieta-mexicana/#_edn7)



de los escenarios donde se desarrolla la historia. Sin duda Operación Bolívar sentó un precedente para la novela gráfica mexicana, influenciando incluso a otros dibujantes, como es el caso del inglés Dave McKean. Actualmente, Edgar Clément trabaja en la segunda parte de su saga y participa en diversas actividades relacionadas con el cómic independiente.

José Quintero es otro de los artistas gráficos que no se pueden dejar de lado. Su trabajo abarca la ilustración y la historieta, ha colaborado para diversas publicaciones de circulación nacional, tales como *La Jornada*, *Milenio*, *El Universal*, *Quo*, *MAD en México*, *El Chamuco* y *Chilango*, entre otras. Entre los medios internacionales han publicado sus creaciones se encuentran el *Monográfico* de España, *Beaux Arts Magazine* de Francia, el *Cómic's Journal* de Estados Unidos y *ACME* de Colombia.<sup>107</sup>

Ante la diversificación que ha tenido que hacer sobre su trabajo, Quintero relata:

*“Debuté profesionalmente como historietista y durante algunos años anduve publicando felizmente en un suplemento de historietistas y*

Edgar Clément, Operación Bolívar. Aquí se puede observar el foco que aparece en el Guernica de Picasso.

Edgar Clément, Operación Bolívar. Personaje del Guernica de Picasso, esquina inferior derecha.

107 Ayala, Jessica. “El dibujo como vía de autodefinición”. *El siglo de Torreón*, México, agosto de 2016, <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1251363.jose-quintero.html>



José Quintero.  
*Levantes1*,  
Ilustración  
digital.

*alguna que otra revista cultural. Cuando se cerraron esos espacios, las únicas opciones laborales remuneradas estaban en la industria editorial o bien en la publicidad, así que me vi obligado (como todos los dibujantes de mi generación) a profesionalizarme como ilustrador que es una forma totalmente distinta de ejercer el dibujo. No quisiera dar una idea equivocada, la ilustración me ha representado los retos profesionales más importantes (tanto discursivos como estéticos y técnicos) y ha sido gratificante en la misma medida”.*<sup>108</sup>

La calidad técnica de José Quintero es asombrosa, la composición, el detalle, el cuidado de los trazos, la paleta de colores que emplea pone de manifiesto la maestría con que maneja las herramientas digitales que emplea para la elaboración de sus ilustraciones y viñetas. En cuanto al lenguaje estético, Quintero cautiva por el discurso crítico y humano presente en toda su obra, así sean las ilustraciones de corte político, social, cultural o de entretenimiento que realiza por encargo, como en su

---

<sup>108</sup> *Ídem.*

propuesta artística. Aunque técnicamente existan similitudes, hay diferencias sustanciales entre su trabajo comercial y su obra personal, en el primero sigue ciertos parámetros rutinarios, mientras que en el segundo se le puede observar más intuitivo, tocando los terrenos de la improvisación.

Clément, Peláez y Quintero son ejemplos de dibujantes mexicanos contemporáneos, quienes no se encuentran desligados históricamente ni en cuanto al quehacer artístico que desarrollaron tanto Saturnino Herrán como Ernesto García Cabral, los antecesores de estos y cientos de dibujantes que conformarían las nuevas generaciones de ilustradores, diseñadores, historietistas, novelistas gráficos y cartelistas quienes actualmente siguen creando con apoyos como el que otorga el FONCA, conformando talleres el del diseñador Alejandro Magallanes por ejemplo o que se dedican a trabajar por cuenta propia, denominados autónomos o más comúnmente *freelancers*.

Respecto a la obra de Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral, Quintero señala en una breve entrevista realizada especialmente para esta investigación, sobre cuándo y cómo fue su acercamiento a estos dos artistas:

*“Al trabajo de García Cabral lo conocí en mi adolescencia a través de un libro editado por el Museo Nacional de Culturas Populares sobre el teatro de revista en México. Su estilo me pareció sorprendentemente moderno, su trazo y estilización de la figura humana destacaban notablemente de los de sus pares mexicanos. De hecho (y ya que menciono el tema de la nacionalidad) el trabajo de Cabral me pareció más propio de un artista cosmopolita que de un mexicano. Supe de la obra de Saturnino Herrán por la entusiasta mención de algún colega dibujante cuando ya cursaba los veinte años, pero lo tuve -y lo tengo- menos presente debido a la brevedad de su producción.”*

Quintero también menciona cuál es la importancia de recuperar a estos dos autores y sus obras para el dibujo mexicano contemporáneo:

*“En principio, por cultura general. Desconocer la obra de quienes nos antecedieron en el oficio de la creación gráfica empobrece nuestra visión del mundo y la reduce a un presente tiranizado por criterios mercantilistas y coloniales. Existen además valores nacionalistas (entendiendo este concepto no el sentido peyorativo/priísta*

*-que es al que estamos habituados- sino en su sentido original: la nación como el lugar de los nacimientos, el útero cultural del que partimos o el común denominador material y espiritual) que nos acercan emocional y aún diría vitalmente a quienes comparten con nosotros cierto contexto histórico, geográfico y cultural.*

*Por otra parte, una cultura visual deficiente nos hace presa fácil de tendencias estilísticas impostadas (globales y/o eurocentristas) cuyo mayor éxito es el de la viralidad o una buena remuneración precisamente por el cumplimiento de sus cánones y criterios.*

*Adoptadas por conveniencia e imitación, estas escuelas o tendencias terminan por destruir las identidades locales o nacionales para imponerse como canon global, y de este modo nos subordinan estética, económica e ideológicamente al proyecto cultural hegemónico.”*

De igual manera, apunta que no sólo es importante reconocer el trabajo de Saturnino Herrán y de Ernesto García Cabral, sino también de otro artista de la época:

*“Quiero destacar a otro artista que cumple con el perfil de tu trabajo de investigación; me refiero a Jorge González Camarena. Notabilísimo pintor y muralista que se dedicó (a la par de su trabajo autoral) al ejercicio del dibujo publicitario. A González Camarena sí que lo considero una influencia directa sobre mi trabajo y tengo elaboradas, de hecho, dos o tres ilustraciones en las que hago alusión directa a su obra. Entiendo que la comunidad artística (incluyendo a los tres grandes del muralismo mexicano) tuvo cierto recelo hacia su obra debido justamente a su perfil poco ortodoxo. Hay que enfatizar también su capacidad (particularmente admirable) de “pensar” la gráfica lo mismo desde una postura de autor plenipotenciario que la de ilustrador supeditado a las necesidades de un cliente (nuestro pan de cada día como ilustradores comerciales).*

*Más allá del aspecto formal de toda obra, hay un elemento que considero importantísimo: el discurso manifiesto o subyacente. González Camarena es un artista reflexivo, alegórico y con enorme fuerza gráfica y emocional, pero es -ante todo- un artista político, pese a su faceta como prestador de servicios profesionales. En el caso de Saturnino Herrán esto no me queda tan claro y en el de García Cabral me parece*



*bastante cuestionable; si algo puedo criticar de su vastísima obra (al margen de sus incuestionables virtudes formales) es justamente su posicionamiento político (su antimaderismo sañudo, por ejemplo, es tan inexplicable como indefendible).*

Jorge González Camarena, *La fusión de dos culturas*, 1963, Museo Nacional de Arte.

*No intento demeritar la obra gráfica de un artista por sus ideas políticas, pero considero que tampoco deben desvincularse una de la otra; pues el arte es ante todo una forma de hacer política. En todo caso puedo separar una de otra y celebrar los méritos formales de tal o cual artista y ser crítico ante sus deméritos políticos o ideológicos y viceversa.”*

Pero no solamente Quintero cree que es importante voltear hacia el pasado y revalorar a los dibujantes que dieron paso a otras manifestaciones gráficas, Víctor Vélez, mejor conocido como “Chubasco” recuerda sus inicios en el dibujo:



Victor Vélez  
"Chubasco".  
Cantinflas®

"Tenía aproximadamente 10 años cuando conocí la obra de ambos, fue algo impresionante para mí, junto con el trabajo de Julio Ruelas. Desde un punto de vista muy personal, estos tres artistas son los más importantes a nivel dibujístico en mi influencia hacia el dibujo."

Víctor Vélez, nació el 6 de febrero de 1972 en la Ciudad de México. Es artista visual y caricaturista profesional. Desde los 16 años comenzó a publicar en uno de los principales periódicos de México: *El Universal*. A lo largo de su carrera, también ha colaborado en importantes medios como *El Economista*, *La Jornada* y *Reforma*.

Conjuntamente, ha participado en revistas entre las que destacan: *Siempre*, *Expansión*, *Life & Style*, *Chilango*, *Quo*, *Esquire* y *Gente*.

También ha sido colaborador para la revista francesa *Courrier Journal*, filial del periódico *Le Monde* y ha sido caricaturista de *CartonClub* y *VI Movement Cartonista*.

No solamente son evidentes las similitudes entre el quehacer de Vélez y García Cabral, sino que ambos han publicado en medios mexicanos y franceses de gran importancia, de igual manera *El Universal* contó con las colaboraciones de Vélez y las de Saturnino Herrán con una diferencia de casi 100 años.

Finalmente estos no son los únicos nexos que pueden establecerse, Víctor Vélez ha estado involucrado en el proceso de organización, coordinación y curaduría de exposiciones de famosos caricaturistas mexicanos de la talla de Abel Quezada, Manuel Ahumada y justamente de Ernesto García Cabral, por lo que sus opiniones aquí expresadas son de gran valía.

*“...el dibujo de Ruelas y de Herrán fue impactante, ver el uso que hacían de la anatomía humana, mientras que el Chango Cabral deformaba de manera caricaturesca el rostro de cualquier persona, las composiciones de los tres artistas, de sus dibujos o pinturas son bellísimas y me llamaba mucho la atención cómo resolvían sus trabajos finales. Desde chico (junto con otros autores más), trataba de imitar sus diseños.”*

En el caso de dibujantes más jóvenes, tanto Saturnino Herrán como Ernesto García Cabral han influido en el trabajo de algunos, ejemplo de ello es el caso de Abraham Balcázar, Licenciado en Diseño y Comunicación Visual por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ahora Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, es también uno de los creadores de la Asociación Mexicana de Ilustradores<sup>109</sup> (AMDI) quien recuerda cómo conoció la obra de estos dibujantes:

*“Mi acercamiento a ambos ocurrió en la universidad y el impacto que tuve fue sentir que sabía muy poco del mundo y del arte en ese entonces, además de reconocer inmediatamente rasgos dibujísticos que se verían reflejados cincuenta años más tarde en la cultura pop y el cómic.”*

Al cuestionarlo acerca de la valía de recuperar a estos autores y sus obras para el dibujo mexicano contemporáneo, Balcázar menciona:

*“La importancia a mi parecer no es rescatarlos pues creo que ya son bastante reconocidos, si no reconciliarlos con los medios por los que no se les conoce como lo es su trabajo gráfico popular; también es importante mostrar cómo hace más de cien años ya existía el dibujo moderno y europeizado en nuestro país.”*

Trabajando profesionalmente desde hace 12 años, fue representante de México en la Bienal de Bratislava en el año 2011, ganador del 3º lugar en el 19º y seleccionado en el 12º y 16º Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles de CONACULTA, reconoce una influen-

---

<sup>109</sup> La Asociación Mexicana de Ilustradores (AMDI) es una asociación de profesionales de la ilustración mexicanos o extranjeros que viven y trabajan en México o desde México. Es una asociación civil mexicana sin fines de lucro con objetivos específicos de organización gremial. Actualmente la AMDI es la única asociación civil en México de ilustradores legalmente constituida. <http://amdilustradores.org/>



Abraham  
Balcázar. *Raro.*

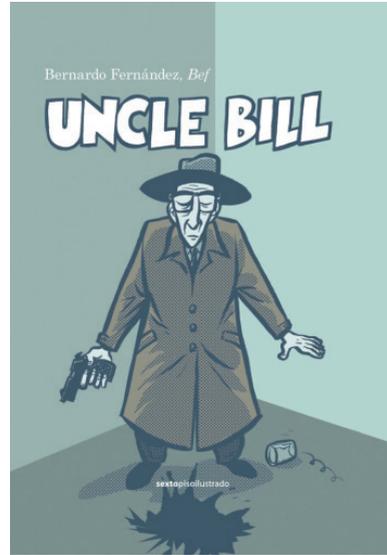
cia directa tanto de Saturnino Herrán como de Ernesto García Cabral en un par de sus últimos trabajos del 2017:

*“Recientemente realicé una serie con un indigente como protagonista, que tiene ciertos elementos basados en los detalles de los arlequines o payasos del “Chango” Cabral...”*

*“Del trabajo de Saturnino Herrán, ubico principalmente elementos en el manejo de la línea y las sombras.”*

Probablemente son muchos los artistas y diseñadores gráficos que han sido influenciados por estos dos autores, es verdad que la temprana muerte de Herrán, privó a mucha gente de conocer su trabajo y reconocer en él grandes valores tanto en el Dibujo como en la Pintura, pero su legado se dio de otra manera al sentar las bases de la Escuela Mexicana de Pintura, pues muchas veces lo que trasciende de un hombre son sus ideas.

En el caso de Ernesto García Cabral, su obra fue por mucho tiempo olvidada, ha sido el interés de sus hijos y de personas relacionadas a la investigación y recuperación de nuestra memoria gráfica, como es el caso de Rubén Barajas *El Fisgón*, Armando Bartra, Juan Manuel Aurrecochea o el mismo Eduardo del Río *Rius*, quienes han podido acercar la vastísima obra de García Cabral a la gente, pues sus dibujos, caricaturas



y sobre todo sus carteles han sido observados y apreciados por muchísimas personas, sin que necesariamente supieran quién era el autor.

Lo mismo sucede con las personas relacionadas al dibujo, habrán visto sus obras, se habrán maravillado con ellas, inclusive estudiado o asimilado los trazos o las soluciones gráficas de cada uno de ellos, pero sin profundizar demasiado y no por falta de interés si no por falta de fuentes de información. Bernardo Fernández, otro gran dibujante mexicano contemporáneo, se suma a la lista de colaboradores de *El Universal*. Mejor conocido como *Bep*, es un escritor historietista y diseñador gráfico, nacido en la Ciudad de México en 1972. Destacado en las tres disciplinas anteriormente mencionadas, se le conoce sobre todo como autor de la novela policiaca *Tiempo de alacranes*, la cual fuera ganadora de los premios *una vuelta de tuerca* en México y *Memorial Silverio Cañadas* en la Semana Negra de Gijón, España.

Es uno de los más reconocidos escritores de ciencia ficción de México, coeditor del fanzine *Sub*, de aparición esporádica y cofundador de la editorial *Pellejo/Molleja*. Bernardo Fernández es egresado de la Universidad Iberoamericana, en donde imparte clases de Ilustración. Al preguntarle sobre cuál pensaba que era la importancia de Herrán y García Cabral para el dibujo contemporáneo, Fernández respondió:



Bernardo Fernández  
"Bep", *Uncle Bill*,  
Editorial Sexto  
Piso, 2014.



Abraham  
Balcázar. *Selene y  
Endimión*.

*“México tiene poca memoria. Se agudiza con las artes populares, como en el caso del Chango. Es importante preservar nuestra memoria gráfica, también venimos de ahí y somos eso.”*

Fernández sólo se refiere a García Cabral, pues con humildad acepta desconocer la obra de Herrán, sin embargo son otros sus referentes:

*“... soy la suma de Yves Chaland, Germán Butze y Abel Quezada.”*

Las influencias, sean nacionales o extranjeras están presentes, el dibujo es un lenguaje en sí mismo que contiene tantas variantes como existan mentes y manos dispuestas a estudiar, experimentar, asimilar e innovar, sumando y entremezclando disciplinas, recursos teóricos y prácticos, estilos, tecnologías, pero sobre todo aportando el *baggage* que cada dibujante posea y eso sólo puede ponerse de manifiesto con la práctica, la disciplina y la constancia sean estas a partir de una formación académica, autodidacta o una mezcla de ambas.

Ése *baggage* es un universo personal que va creciendo, complementándose y transformándose mientras más se dibuje y se abra el panorama, la multiplicidad de las imágenes que recibimos hoy en día gracias a los libros, las historietas, las novelas gráficas, el cine, la televisión, el internet, la formación profesional, los intereses, las derivas y la imaginación los caules son recursos suficientes para seguir ampliando nuestro banco de imágenes y poder seguir creando nuevas y enriquecedoras experiencias visuales.

# **CAPÍTULO IV**

## **Obra personal**

### **La descontextualización y el apropiacionismo**

#### **La descontextualización.**

Es menester definir qué es el contexto antes de utilizar el término *descontextualización*. El contexto discursivo está formado por todos los elementos que rodean a la producción artística, elementos que influyen directamente en la interpretación del significado y en la adecuación del mensaje. Es el conjunto de circunstancias que se producen durante la comunicación, el entorno semiológico y semiótico del cual depende el sentido y el valor de una imagen o composición. El contexto es un proceso activo que no se encuentra determinado en primera instancia, sin embargo el forzamiento e inclusión de algún componente por parte del productor puede ejercer una ligera orientación de la interpretación.

La intervención del emisor en el contenido (restricción contextual) debe ser utilizada por el espectador para interpretar la información recibida. El espectador también debe asumir la interpretación del mensaje artístico tratando de construir un contexto óptimo. Desde las circunstancias de espacio y tiempo en las que tiene lugar la obra hasta las expectativas, características, conocimientos e intenciones del autor/productor, el contexto comprende un conjunto amplio y complejo de elementos.

Si abordamos el término contexto o también llamado *entorno* desde el punto de vista de la lingüística quizás la referencia más conocida es la de Eugen Coseriu, quien distingue seis tipos de contextos, elementos que inciden de manera decisiva en la comunicación aunque sólo el primero de ellos constituye un factor material objetivo descriptible:

1. Contexto físico: “Los elementos visibles o a los que un signo se adhiere”.
2. Contexto empírico: “Los elementos objetivos que se conocen por medio de la experiencia y momento determinado, aunque estos no sean visibles”.
3. Contexto natural: “Totalidad de contextos empíricos posibles”.
4. Contexto práctico u ocasional: “La particular coyuntura objetiva o subjetiva que ocurre en el discurso”.
5. Contexto histórico: “Las circunstancias históricas conocidas por el espectador”.
6. Contexto cultural: “La tradición cultural de una comunidad”.

Si trasladamos estos seis puntos al campo artístico, bien podemos hacer uso de ellos para poder comprender los elementos que influyen en la conformación de una obra y cómo al dislocar alguno de ellos se genera una nueva experiencia visual. Quizá las dislocaciones más notorias o utilizadas a lo largo de la historia del arte son tres: el contexto físico, el contexto histórico y el contexto cultural.

Conociendo ya a qué nos referimos con el contexto o entorno de una obra, podemos ahora referirnos al término descontextualización como un recurso de producción o una práctica artística. Situar una obra de arte creada en determinado momento y utilizarla en otro entorno es lo que puede entenderse como una descontextualización.

Al problematizar la “representación” de una imagen, de manera específica, estamos problematizando la representación del objeto de estudio en un contexto crítico.<sup>110</sup> Esto es lo que hicieron Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris al comenzar a incorporar elementos de otros entornos a su obra, como refiere Gregory L. Ulmer en su texto *El objeto de la poscrítica*: “El collage cubista, al incorporar directamente a la obra un fragmento real del referente (forma abierta), sigue siendo “representacional”, mientras que rompe por entero con el ilusionismo del *trompe d’oleil* del realismo tradicional. Además estos objetos tangibles y no ilusionistas presentaban una nueva y original fuente de interrelación entre expresiones artísticas y la experiencia del mundo cotidiano. Se había dado un paso importante e

---

110 Jean Baudrillard, Jürgen Habermas, Edward Said y otros. “*La posmodernidad*”. Editorial Kairós, España, 1985, en *El objeto de la poscrítica* de Gregory L. Ulmer, p. 125.

imposible de predecir en el acercamiento del arte y la vida como una experiencia simultánea.”<sup>111</sup>

Y continúa: “Tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que manifiesta rupturas de diferentes clases. La operación que puede reconocerse como una especie de bricolaje (Levi-Strauss), incluye cuatro características: corte, mensajes o materiales formados previamente o existentes; montaje; discontinuidad o heterogeneidad. El “collage” es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el “montaje” es la “diseminación” de estos préstamos en el nuevo emplazamiento.”<sup>112</sup>

“El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto (su campo lógico incluye los términos “montar, construir, juntar, unir, añadir, combinar, vincular, alzar, organizar”, o más bien monta un proceso (“la relación de la forma con el contenido ya no es una relación de exterioridad, la forma se parece a las ropas que pueden vestir a cualquier contenido, es *proceso, génesis, resultado de un trabajo* a fin de intervenir en el mundo, no reflejar, sino cambiar la realidad.”<sup>113</sup>

La heterogeneidad del collage aunque se reduzca en cada operación de composición, se impone en la lectura como estímulo para producir una significación que no podría ser ni unívoca ni estable. Cada elemento citado, rompe la continuidad o la linealidad del discurso y lleva necesariamente a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen y la del mismo fragmento incorporado a un nuevo conjunto, una totalidad diferente. El truco del collage consiste también en no suprimir por completo la alteridad de estos elementos reunidos en una composición temporal. Así el arte del collage demuestra ser una de las estrategias más eficaces para cuestionar todas las ilusiones de la representación.

El collage/montaje además de cuestionar la representación, se convierte en un recurso de producción que estará íntimamente ligado a otro de los términos que atañen a ésta investigación producción y que es parte fundamental de la propuesta de la obra: la práctica apropiacionista, término que será abordado a continuación.

---

111 *Íbidem*, p. 126 y 127.

112 *Íbidem*, p. 127.

113 Jean Baudrillard, Jürgen Habermas, Edward Said y otros. “*La posmodernidad*”. Editorial Kairós, España, 1985, en *El objeto de la poscrítica* de Gregory L. Ulmer, p. 129.

## **El apropiacionismo.**

El apropiacionismo es una estrategia de producción artística que la crítica de arte norteamericana denominó “appropriation art” ya que sus mayores exponentes han sido artistas estadounidenses como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg y Jeff Koons.

El Dr. Juan Martín Prada, en su libro *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la posmodernidad* señala que existen dos tipos de prácticas apropiacionistas, el llamado *apropiacionismo radical* y el *apropiacionismo crítico*.

En esta parte de la investigación términos como *el apropiacionismo* e inclusive *el Pop* y el *Neo pop*, serán utilizados recurrentemente, sin embargo, se deben tener en claro algunos conceptos que Prada ayuda a definir de manera muy precisa: “El interés de las propuestas artísticas vinculadas al arte “Pop” por el fragmento, por el “ensamblaje”, por el “collage”, por el préstamo, evidencia su inclusión dentro de un sistema de lenguaje que funciona a través de una retórica de reflexión sobre lo producido, lo ya dado.

No obstante, y a pesar de su importancia como elemento comparativo, difícilmente podemos hablar de la apropiación de la imagen artística del pasado en el arte Pop como de un verdadero avance en la dirección de una crítica del conocimiento histórico tradicional como la que pretende la teoría de la Postmodernidad más radical.”<sup>114</sup>

Prada se refiere en aquellos apuntes al *Pop art*, pero bien podemos trasladar sus definiciones al lenguaje del *Neo pop* sin que haya variantes significativas. Teniendo presente que el *neo pop* es un movimiento artístico surgido en los años 80’s y al contrario de lo que se cree habitualmente, el *neo pop* (también conocido como *neo pop art*) no es sólo una versión actualizada del *pop art* de los años 60’s y 70’s, pues aunque ambos parten de los mismos motivos, principalmente el uso de imágenes de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas, el *neo pop* va mucho más allá.

Debido a la disponibilidad de imágenes mediáticas el *pop art* ha crecido exponencialmente, como también ha crecido y cambiado su manera de utilizarlas. No sólo hay más fuentes, sino que el arte en general (la manera de concebirlo y producirlo) se transformó entre los años que surgieron uno y otro.

Todos los artistas *neo pop* tienen en común el asumir la iconografía de la historieta, los dibujos animados, los medios de comunicación de masas

---

114 Juan Martín Prada, “La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad”. Madrid, Fundamentos, 2001, p. 47.

o los anuncios publicitarios, los artistas contemporáneos pueden sumar a esta lista, la utilización del Internet, las redes sociales y demás recursos tecnológicos que van emergiendo día con día.

Volviendo a los conceptos de Juan Martín Prada y la práctica apropiacionista, éste define que como estrategia de lenguaje, el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los criterios fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna; como estrategia crítica conlleva una actitud de revisión, de relectura de lo establecido.

Es de suma importancia señalar que aquellas prácticas apropiacionistas de los años 80's buscaban problematizar también una toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. Sin embargo, también es necesario situar esas problemáticas en su contexto histórico, que aunque el discurso de la propuesta que aquí se manifestará no debe dejar de lado, los términos utilizados serán (por lo pronto) palabras clave que se irán definiendo en el desarrollo de este capítulo.

La práctica apropiacionista posmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista, comprometida exclusivamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido, desplazado en el tiempo. No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual.<sup>115</sup>

La estrategia o práctica apropiacionista de los años 80's fue un término utilizado para referirse más específicamente al hecho de citar la obra de otro artista para crear una nueva obra. Aunque Walter Benjamin declarara que la reproducción de una obra de arte implica la pérdida de su *aura* más primitiva, la apropiación de una obra o alguno de sus elementos compositivos y la generación de una obra nueva a partir de esa apropiación derivaría una pieza original la cual poseería una nueva aura.

En las muy famosas apropiaciones de Warhol o Lichtenstein de obras del pasado de artistas tales como Leonardo o Monet, observamos como ejemplo el momento de introducción de la obra de arte clásica en el sistema de reproducción mecánica. Retornando al concepto básico del aura de Walter Benjamin en cuanto a la reproductibilidad técnica,

---

115 *Ibidem*, pp. 2 y 3.

la cual cuestiona la conservación o pérdida de ésta según sea el caso, al conformar piezas únicas, la creación de una aura a pesar de poseer uno o más elementos compositivos de una obra del pasado, sería teóricamente como hacerse sólo de un pedazo de esa aura.

Si enunciamos someramente una definición del aura desde el ámbito de la parapsicología, el aura se concibe como un campo energético de radiación luminosa multicolor que rodearía a las personas o a los objetos. Retomando el concepto de Benjamin y trastocándolo un poco, aprovechando también la referencia cromática, una obra creada a partir de la cita o de cualquier recurso apropiacionista, poseerá así una nueva aura y formará parte de la obra en sí.

En el ensayo de Benjamin, el cine es considerado una obra de arte en su totalidad, como una unidad de sentido. Un fotograma de una película no puede ser considerado arte por sí mismo, “la obra de arte surge sólo a partir del montaje”.<sup>116</sup> También sugiere que “en la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable.”<sup>117</sup>

Las producciones cinematográficas tienen la ventaja de poder ser manipuladas de muchas formas para lograr un producto muy cercano a la realidad y a lo que el director desea conseguir. Cuenta con la facilidad de cortar e introducir escenas en cualquier orden. Las artes plásticas, por su parte, se crean de una forma más concreta y menos flexible.

Pero Walter Benjamin no imaginó un mundo donde *Internet* nos ofreciera todas las posibilidades de realizar esos *montajes* como en el cine, montajes bidimensionales a partir de prácticas apropiacionistas, donde el director/autor a pesar de utilizar imágenes que no fueron creadas por él, ordena y compone a través de citas, referencias y también elementos propios.

El aura es aquello que hace única a cada obra de arte, el aura está atada a su aquí y ahora, es decir, cada obra de arte tiene un tiempo y un espacio determinado que continúa un trayecto a partir de su creación. La obra de arte tiene, citando de nuevo a Benjamin, “su unicidad, es decir, su aura”.<sup>118</sup> Cada creación es única, y aunque puedan existir falsificaciones o reproducciones de ella, no puede haber otra que recorra su trayecto espacial-temporal.

El cuestionamiento anterior nos lleva a un punto donde podemos utilizar un término literario denominado *ambigrama* desde el punto de

---

116 Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. Trad. Andrés E. Weikert. Monoskop.org. Itaca, n.d. Web. 26 abril 2016, p. 66.

117 *Ibidem*, p. 62.

118 *Ibidem*, p. 49.

vista plástico-conceptual. Producir una obra que posea elementos de dos o más campos disciplinarios.

Uno de los objetivos de esta propuesta personal es el de confrontar dichos campos disciplinarios (dibujo y pintura, aunado al collage y la fotografía) y descentrar la información visual. Lo que cuestiona la interdisciplina es la definición de un objeto artístico desde un solo campo. También debe de tenerse en cuenta que no toda práctica de apropiación es una práctica crítica aunque otro objetivo sí es el de cuestionar la normatividad, al menos la de los campos disciplinares.

Otro ejemplo, el de la historieta, la cual es, por naturaleza, un medio bastardo, “nace de una yuxtaposición de dos lenguajes narrativos, uno derivado del texto y otro dependiente de la imagen. Su capacidad para asimilarlos, combinarlos y reinventarlos es precisamente lo que le otorga su riqueza y lo convierte en una de las disciplinas artísticas más rigurosas, exigentes y difíciles de dominar. No basta con saber escribir. No basta con saber dibujar. De hecho, ni siquiera ser capaz de hacer bien ambas cosas basta para asegurar una buena obra, pues también entran en juego otros factores no menos decisivos, como la claridad expositiva, la rotulación o el diseño.”<sup>119</sup>

Proponer una cultura visual distinta podría parecer demasiado pretencioso, sin embargo los campos disciplinarios son demasiado cerrados o tradicionales aún. Definir por ejemplo si la acuarela es dibujo o es pintura no es lo que atañe a este proyecto ni a ésta propuesta, inclusive es necesario prescindir de las etiquetas o las definiciones exactas o referentes a la tradición. La acuarela se sostiene por dibujo, la acuarela es color, es forma, el dibujo es forma, son dos recursos/herramientas que se unen para crear una obra, es lo que puede entenderse como interdisciplina. La utilización del collage es otro recurso para llegar a la confrontación de imágenes que tienen un tratamiento distinto, pero que poseen una íntima relación que demanda más del espectador para poder ser asimilada.

En la conformación de estas obras se apela a la autorreflexión, desde el punto mismo del arte, de la academia, así mismo como productor de imágenes o de objetos artísticos. Recientemente se ha modificado la manera de producir, de creación a apropiación, pero al referirse a la utilización de la apropiación como estrategia de producción artística, no debe

---

119 Óscar Palmer “La escena del crimen. Nueva aproximaciones al género negro norteamericano” en “*Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea.*” España, Errata naturae editores, 2013, p. 204-205.



Art Rogers,  
*Puppies*,  
fotografía, 1980,

Jeff Koons,  
Escultura  
de madera  
policromada,  
1998.

entenderse como ése tipo de apropiacionismo cínico, abusivo o transgresor. En este caso no se desea negar al autor en ningún momento.

En efecto, en los círculos legales el término “apropiación” siempre ha tenido una carga negativa, significando esencialmente robo o piratería. Por ello, el problema con el “copyright” de las obras es uno de los obstáculos más importantes con los que se enfrentan las prácticas apropiacionistas actuales o en este caso contemporáneas.

Muchos de los artistas que utilizan la apropiación se han visto involucrados en problemas legales de este tipo, los ya citados Andy Warhol, Robert Rauschenberg, David Salle y, más recientemente Jeff Koons y por reciente me refiero a 1989, año en el que Koons fue acusado de violar los derechos de *copyright* cuando se apropió de la imagen de una postal de felicitación de Rogers, un hombre y una mujer sosteniendo unos cachorros como modelo para su obra “Puppies” (1988), un caso especialmente ilustrativo de los límites legales en los que se mueven las prácticas apropiacionistas. La decisión del juez sugería una clara distinción legal entre crítica y apropiación, y daba a entender que los términos son mutuamente excluyentes. Según el juez la escultura de Koons no criticaba o hacía comentario crítico alguno sobre la fotografía de Rogers, simplemente se apropiaba de ella. Además, determinó que el uso de Koons de esta imagen era un uso de naturaleza comercial.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Según el juez Richard Cardamone se castigaba a Koons por su “willful and egregious behavior” dejando el caso en manos de la US District Court, que afirmó que Koons había violado los derechos de autor de Art Rogers. Koons admitía que había hecho uso de la imagen de una tarjeta de felicitación de Rogers, pero afirmaba que la escultura hecha de ella era tanto una parodia como una forma de crítica social legítima. El caso se inició el 26 de noviembre de 1990 y cerrado el 10 de diciembre del mismo año. Ver Martha Buskirk, “Appropriation Under the Gun”, *Art in America*, verano de 1991, p. 87 y también “Supreme court nixes Koons appeal”, *Art in America*, diciembre de 1992, p. 25.



Si hemos de mencionar ejemplos de la apropiación sin transgredir los derechos de autor Louise Lawler hace uso de la práctica apropiacionista sin negar o intentar someter al autor, tanto en sus primeras instalaciones como en sus más tardíos “arrangements” de imágenes Lawler selecciona y presenta la obra de otros artistas al mismo tiempo que la suya.<sup>121</sup>

Roy Lichtenstein en los años 70’s emplea la apropiación en la llamada *funny juxtaposition* donde la reproducción aparece como representación, como referente de un origen íntegro e independiente que permanece distanciado.

Continuando con los ejemplos y las estrategias utilizadas por este pintor norteamericano, cabe citar la anécdota que recordaba el dibujante Mort Walker, autor de la célebre tira de prensa Beetle Bailey, en la historieta “Grand Theft Lichtenstein Caper of 1964”, publicada en Art Museum (Craig Yoe, 2006):

*“En 1964, La National Cartoonist Association, organización profesional que agrupa a los historietistas en EE UU, invitó a Roy Lichtenstein a encontrarse con sus miembros en su sede de Nueva York. Poco imaginaba el pintor pop, que por entonces estaba en la cumbre de su recién obtenida fama artística, que la invitación era en realidad una encerrona. Los dibujantes habían visto sus cuadros basados en viñetas de cómic expuestos en las galerías y habían reconocido sus propios dibujos. Indignados porque alguien estuviera obteniendo fama con las mismas imágenes que ellos realizaban a destajo, mal pagados y sin reconocimiento alguno, querían despe-*

David Salle,  
*Mingus in Mexico*, óleo y acrílico sobre lienzo, 213.3 x 289.5 cm, 1990.

David Salle,  
*Ugolino's Room*, óleo y acrílico sobre lienzo, 220.9 x 289.56 cm, 1990-91.

121 Juan Martín Prada, “La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad”. Madrid, Fundamentos, 2001, p. 97.

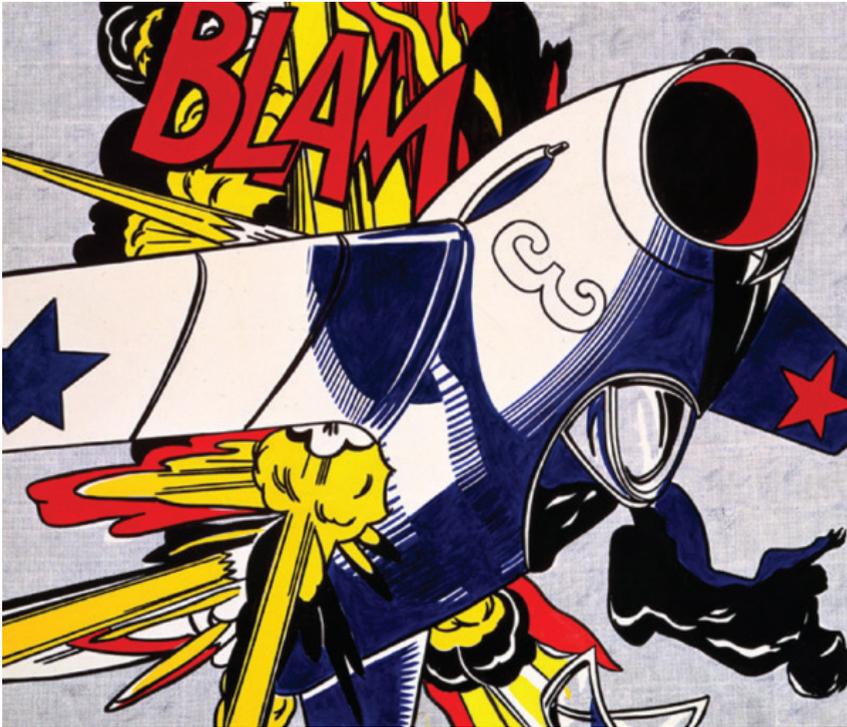


Louise Lawler. *I can see the whole room (color)*, fotografía, 1984.

*llejar al saqueador de su trabajo. “Le dejaremos hablar un rato y luego lo crucificaremos”, se dijeron los historietistas.*

*Pero el discurso de Lichtenstein lo cambió todo. En lugar de subrayar que lo que hacía él era distinto de lo que hacían ellos, y de explicarles que él trabajaba en la esfera del arte elevado mientras que ellos eran artesanos de la industria de consumo, se presentó como un igual, como una artista que buscaba ganarse la vida por cualquier medio disponible y que había encontrado el filón en las viñetas de cómics. Eso era algo que podía entender su público, al fin y al cabo formado en su inmensa mayoría por dibujantes que se ganaban la vida imitando el estilo de otros dibujantes. Abandonando cualquier discusión estética o artística, Lichtenstein abordó el tema de la única manera en la que él sabía que se podía abordar ante una asamblea gremial: en términos profesionales.*

*Lichtenstein se metió en el bolsillo a los dibujantes, que guardaron las guadañas y apagaron las antorchas, con su orgullo artesanal a salvo. Aquel encuentro marcó el punto de intersección de dos prácticas plásticas que habían corrido en paralelo desde su origen, pero*



Roy  
Lichtenstein.  
*Blam*, óleo sobre  
lienzo, 172.7 x  
203 cm, 1962.

*que a partir de aquel momento estarían condenadas a comunicarse, a reconocerse mutuamente y, las más de las veces a tropezarse la una con la otra: el cómic y el arte legítimo.*<sup>122</sup>

El empleo de fragmentos de reproducciones de obras de arte del pasado, caricaturas o dibujos independientes junto a imágenes de la actualidad social, implican la discontinuidad, la ruptura, el límite, el umbral: en realidad, el objetivo marcado por la introspección “arqueológica” que propuso Michel Foucault.<sup>123</sup>

Otro de los artistas que actualmente trabajan collage, pero un llamado *collage pictórico* similar al de Neo Rauch o al ya antes mencionado David Salle, es el pintor bilbaíno Luis Candaudap, quien mediante composiciones de gran cromatismo, entrelaza figuras y rompe con la narrativa lineal, la temporalidad y la lógica espacial, logrando composiciones de gran formato, llena de texturas, fondos abstractos, figuras reconocibles y gran dinamismo.

122 Santiago García “Después del cómic. Una introducción” en *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea.* España, Errata naturae editores, 2013, p. 9-10.

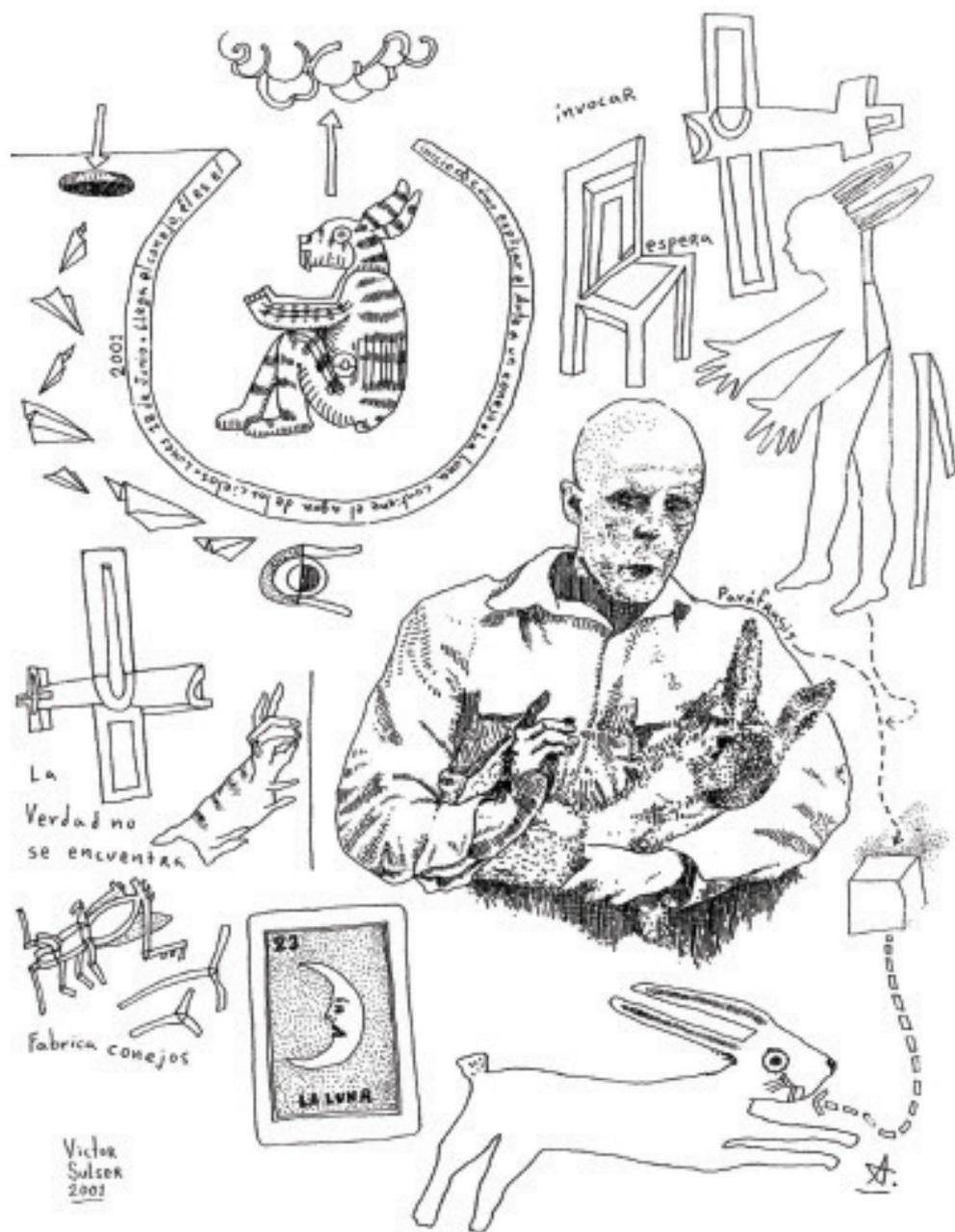
123 *Íbidem*, p. 38.

Luis Candaudap.  
*Anastasis (Caída  
de la fortaleza  
veneciana)*, óleo  
sobre lino, 125 x  
175 cm, 2008-09.



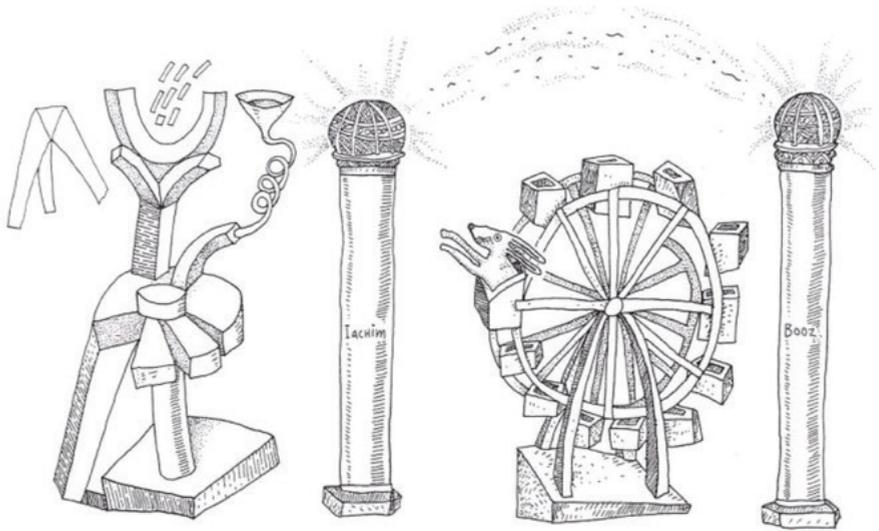
En los últimos años, Candaudap ha dado un giro a su producción, sustituyendo temporalmente la pintura al óleo por acuarelas abstractas y composiciones mediante paneles de imágenes individuales trabajadas a manera de collage, donde dichas imágenes encontradas en la calle, publicidad de mano, folletos, recortes e inclusive sellos y pequeños dibujos, se entremezclan y son presentados en un mural donde se podría decir que la composición es hasta cierto punto lúdica, donde cada vez que se monta en un nuevo espacio o galería, puede exhibirse de diferentes maneras, lo anterior con el objetivo de generar lecturas múltiples, apostando también a que el espectador posea cierto *baggage* para poder encontrar el hilo conductor entre una y otra o simplemente poder hacer esos saltos en la lectura, hasta llegar al absurdo. Las imágenes que Candaudap utiliza son variadas debido al origen de los materiales, a veces son citas a la Historia del Arte, a Picasso recurrentemente, a sucesos históricos como la dictadura de Francisco Franco, a la Guerra, a la mitología, a sus experiencias personales o a los viajes que ha realizado.

La movilidad internacional que realicé principalmente a Bilbao y sobre la cual profundizaré más adelante me permitió trabajar en el estudio de Luis Candaudap, experiencia sumamente enriquecedora, pues no solamente pude conocer su espacio de trabajo (el cual generosamente



Victor Sulser,  
Joaquín y Boaz  
con rueda de la  
fortuna, tinta  
sobre papel.

Victor Sulser.  
*Primer volante  
conejo*, tinta  
sobre papel,  
2001.



me brindó, pudiendo además consultar su biblioteca principal) sino que también pude observar su proceso creativo y aprender de los recursos tanto prácticos como teóricos que utiliza. Recibí, también de su parte, aportes a mi trabajo, críticas y sugerencias que han sido invaluable al tratar con un pintor de gran renombre, quien además es profesor de pintura del Máster de la Universidad del País Vasco.

Otro artista a considerar, egresado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, es Víctor Sulser, quien de igual manera utiliza citas a la Historia del Arte, a Magritte, al Guernica de Picasso, a las leyendas aztecas o a monstruos de su imaginario personal. Sulser conjuga todos estos elementos en dibujos acromáticos en hojas tamaño carta donde es recurrente la presencia de un conejo llamado *Alter*, protagonista de estas historietas que no cuentan con la tradicional división de viñetas.

El juego con el espacio, la narrativa y la inserción de fotografías de noticias o diálogos de manera poco convencional son algunas de las características de este dibujante, quien plasma en esas páginas, sus aventuras muchas veces basadas en la vida real al asistir a las exposiciones acompañado del ya mencionado *Alter*, su conejo de peluche, quien es un crítico observador del entorno.

## **El crossover ficcional**

Un **crossover** o **cruce** ficcional es la interrelación de historias o personajes de diferentes lugares (contextos), ya sea de televisión, historietas de distintas editoriales, videojuegos o en el cine, principalmente.

Uno de sus objetivos principales es el generar una maniobra con fines comerciales o publicitarios para atraer la atención del público interesado en los citados medios, apelando al entusiasmo pero sobre todo a la imaginación del público y su curiosidad por saber qué pasaría si tal personaje conociera a otro bajo una situación determinada.

El crossover ficcional tiene como característica que el público pueda ver a sus personajes favoritos interactuar en un mismo contexto, ya que generalmente estos se conciben en historias independientes y al lograr esta unión, el crossover tiene el poder de impresionar al espectador cuando se lleva a cabo.

Actualmente estos llamados *cruces* son una de las maniobras más utilizadas para garantizar grandes ventas en el mundo de la historieta, dándose además importantes eventos de gran repercusión para un público potencial en el consumo de los cómics.

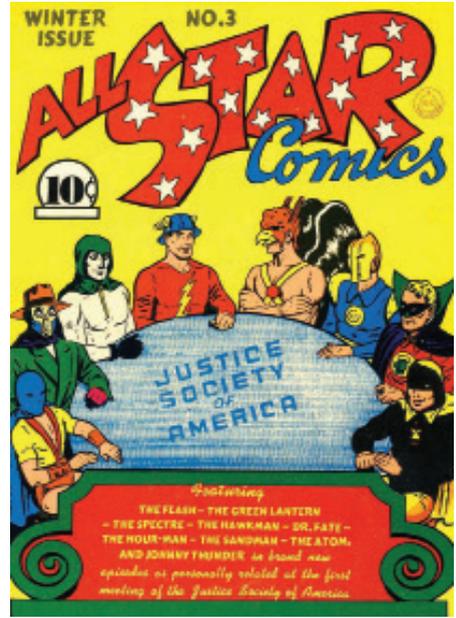
Uno de los crossovers más inesperados en el cine fue el presentado en la película *Quién engaña a Roger Rabbit*, una producción que combinó la participación de actores reales con dibujos animados de diferentes compañías y franquicias, en la cual se pudo ver en la misma escena a *Bugs Bunny* y a *Mickey Mouse*, quizás los dos iconos universales del dibujo animado.

En cuanto a las historietas se refiere, los mundos de unos y otros se enredan en las páginas sin que se produzca en el lector ninguna sorpresa, pese a venir de autores diferentes y desarrollarse en ámbitos paralelos.

La transparencia de los cruces hace que sus ingredientes y sus matices sean muy sutiles. Para mostrar esas aristas, acudiremos a las historietas de superhéroes, que han sido al cómic norteamericano lo que el rock a la música popular. Para enmarcar el primer cruce, debemos señalar a Carl Burgos y Bill Everett, autores respectivos de *La Antorcha Humana* y *Namor el Príncipe Submarino*. Ambos personajes nacieron en la misma historieta<sup>124</sup> pero corrían aventuras separadas, que se prodigaban por distintas revistas.

---

124 *Marvel Comics* n° 1, octubre de 1939. A partir del número 2, la colección pasaría a llamarse *Marvel Mystery Comics*.




  
 Marvel Comics
   
 n° 1, octubre de
   
 1939.


  
 Gardner Fox,
   
 Everett E.
   
 Hibbard y otros,
   
 “El Primer
   
 Encuentro de
   
 la Sociedad de
   
 la Justicia de
   
 America”, *All
   
 Star Comics* 3,
   
 Nueva York,
   
 All-American
   
 Publications,
   
 invierno de 1940.

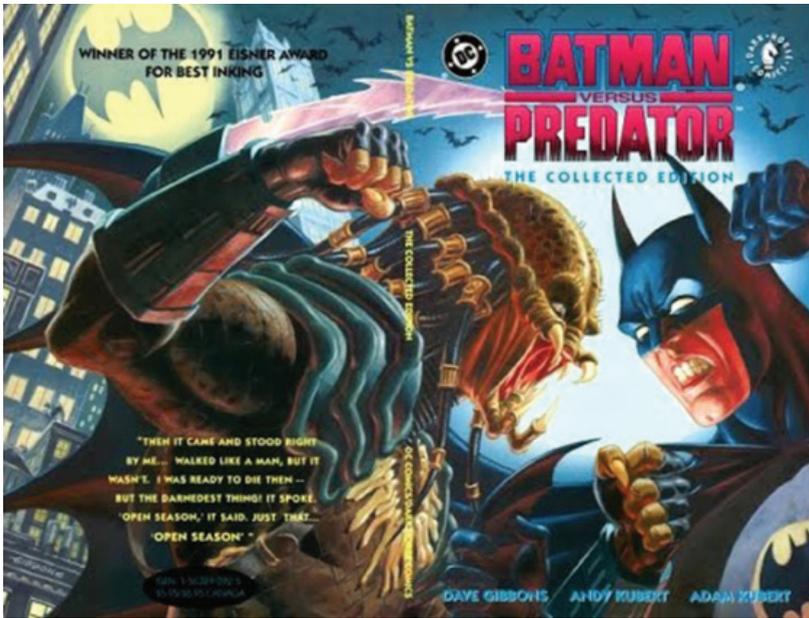
La Antorcha era un súper héroe canónico al rescate de amenazas diversas, mientras Namor entraba en conflicto con el mundo humano de la superficie y tenía desencuentros con la policía, en particular con la agente Betty Dean, que antes de placa obtuvo medallas de natación. Burgos y Everett, además de camaradas de plumilla, eran compañeros de bar. Cuando Burgos decidió que La Antorcha debía seguir los pasos de Superman<sup>125</sup> adoptando un nombre civil y una profesión de provecho, optó por hacerse policía, y seguramente le pareció natural aprovechar el departamento que Everett había construido alrededor de la agente Dean, en lugar de construir uno nuevo. En el número 7 de *Marvel Mystery Comics*<sup>126</sup>, Betty le contaba a Namor que había un nuevo agente en la comisaría. El encuentro definitivo ocupó los números del 8 al 10 de la serie<sup>127</sup>. Rápidamente, la editorial MLJ –Luego conocida como Archie– adoptó la ocurrencia, y cuando Wizard (“el hombre con súpercerebro”) pidió refuerzos a la policía judicial, quien acudió al rescate fue Shield, un personaje de ficción vecina<sup>128</sup>.

125 Sean Howe, *Marvel Comics. The Untold Story*, Nueva York, Harper Collins, 2012.

126 Bill Everett, “Prince Namor, the Sub-Mariner”, en *Marvel Mystery Comics* 7, Nueva York, Timely Comics, mayo de 1940.

127 Bill Everett, “The Human Torch and the Submariner meet”, en *Marvel Mystery Comics* 8, Nueva York, Timely Comics, junio de 1940.

128 Will Harr y Edd Ashe, “The Mosconians’ Master Plan: Conclusión”, en *Top Notch Comics* 7, Nueva York, MLJ Comics, agosto de 1940.



La idea se extendió no como confluencia de creadores (así se había originado entre Everett y Burgos), sino como herramienta comercial. La colección *World's Finest Comics* reunía en un mismo volumen a Batman y Superman con la esperanza de convocar no sólo a los lectores de cada personaje por separado, sino también a los indecisos, que podían así iniciarse de un plumazo. El cruce nace con lo que los textos empresariales modernos denominan “sinergia”: “Acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales”. En el interior de esas historietas, las aventuras de ambos personajes estaban firmemente separadas, pero las portadas les retrataban juntos en acciones comunes: cabalgando hacia la batalla, acompañando a un camión de bomberos, realizando algún deporte. En las portadas sí compartían el mismo mundo, la misma partida, se interrelacionaban. La sinergia de la colisión condujo a la aparición de los supergrupos, que significaron un cambio radical: los cruces dejaron de ser algo extraordinario y se convertían en lo común. Flash,Linterna Verde y el Hombre Halcón se asociaban para formar *La Sociedad de la Justicia de América*<sup>129</sup>.

El cambio del encuentro casual pasaba a ser una relación constante y, en consecuencia, las editoriales dedicaron títulos exclusivamente a los cruces, tales como *Batman versus Depredador*, *Superman versus El Hombre Araña* o

Portada de *Batman vs Depredador*, DC Comics/Black Horse Comics, Edición de Colección, 1993. Arte de la portada de Dave Gibbons.

129 Gardner Fox, Everett E. Hibbard y otros, “The First Meeting of the Justice Society of America”, *All Star Comics* 3, Nueva York, All-American Publications, invierno de 1940.

*Batman versus Hulk*. La editorial DC Comics, propietaria de Batman y Superman, creó *The brave and The bold*, mientras Marvel, la propietaria del Hombre Araña y el Capitán América, instituyó la cabecera *Marvel Team-Up*. En ambas, los personajes se reúnen por parejas y viven aventuras conjuntas como es evidente en los títulos anteriormente mencionados.

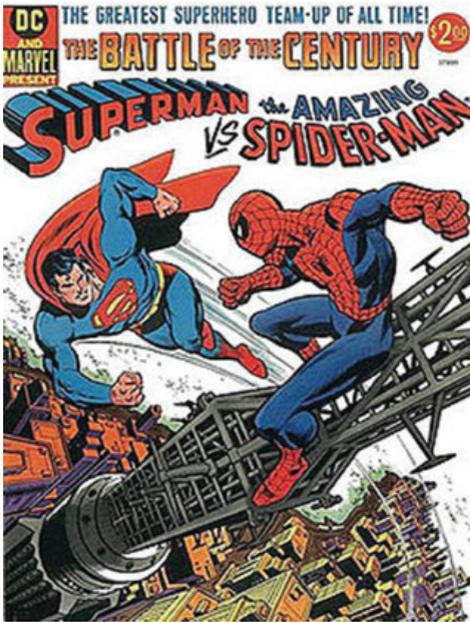
El encuentro de las ficciones ha construido lo que en el mundo de los cómics se ha llamado una “continuidad”: la ficción vecina contamina permanentemente la propia. Para continuar con los ejemplos, cuando en el número 13 de *Los cuatro fantásticos* el científico Reed Richards descubre que en la Luna vive un observador llamado Uatu, el Vigilante, este detalle se extiende a lo largo de todas las colecciones. La Luna pasa a estar habitada en todas las tramas presentes y futuras, en todas las ficciones intrincadas. Si años más tarde La Patrulla X aterriza en esa zona del satélite, allí encontrará al Vigilante. El cruce que reunía puntualmente a los personajes tenía dentro de sí una consecuencia irremediable: todo detalle, por nimio que sea, se tendrá que extender a las ficciones vecinas.

Cuando años más adelante. Las editoriales decidieran articular los “crossovers globales”, cuyas tramas se entendían por diferentes colecciones, las promocionaron como un periplo que afectaba todo el universo narrativo. Es divertido comprobar que los *crossovers* globales todavía promocionaban como excepción (“los ecos de esta historia resonarán por todas las series...”) lo que es tácitamente, una norma.

Los cruces tienen sutilísimas variantes porque definen naturalmente mundos acotados. O dicho de otra forma, es la presencia del cruce la que señala y revela la existencia de la barrera. Una de las fronteras más notables en las historietas de superhéroes es la que separa a los personajes de las editoriales rivales. Cada universo está firmemente estabulado: Batman puede asociarse cuantas veces quiera con Linterna Verde y Lobezno (Wolverine) aliarse cuanto desee con La Antorcha Humana. Pero entre Superman y El Hombre Araña hay una muralla firme que separa dos universos de ficción, y que disloca lo que encuentran sus diferentes astronautas cuando acuden a la Luna. La separación entre Marvel y DC no ha sido una barrera insalvable: ha habido cruces entre Superman y El Hombre Araña<sup>130</sup>, pero

---

<sup>130</sup> Gerry Conway y Ross Andru, *Superman vs The Amazing Spider-Man: The Battle of the Century*, Nueva York, DC Comics/Marvel Comics, enero de 1976. También Jim Shooter, Marv Wolfman y John Buscema, *Superman and Spiderman: The Heroes and The Holocaust!*, Nueva York, Marvel Treasury Edition, n. ° 28, enero de 1981.



Portada de *Superman vs El sorprendente Hombre Araña: La batalla del siglo*, Nueva York, DC Comics/Marvel Comics, enero de 1976. Arte de la portada de Carmine Infantino (diseño), Ross Andru (acabados y lápices), y Dick Giordano (tintas).

Portada de *El Hombre Araña vs El Monstruo de Frankenstein*, Marvel Comics, *Marvel Team-Up* 36, Nueva York, Marvel Comics, agosto de 1975.

poco o nada de lo que sucedía en esos interines se extendía luego en la normalidad de las ficciones.”<sup>131</sup>

“Los cruces son las invasiones de un espacio de ficción en otro determinado. Es particularmente claro cuando esas ficciones son excluyentes entre sí. Por ejemplo: los griegos explicaron la formación de los rayos creando la figura de Zeus y a su alrededor se compuso todo el elenco del Olimpo. En su lugar, los escandinavos explicaron la formación del rayo como labor de Thor y junto a él se conformó la nómina de la mitología nórdica. Esos dos universos han sido excluyentes, bien Zeus, bien Thor se encarga de los rayos, nunca los dos hasta la época moderna que ha podido construir un espacio donde ambos pueden cohabitar: las páginas de *Dios Mío* en la revista *El Jueves*, las novelas de *Mundodisco*, videojuegos como *World of Warcraft*.

Un breve recorrido por *team-ups* de la historieta servirá para mostrar el nivel de sofisticación de lo naturalmente banal. En el número 36 de *Marvel Team-Up*<sup>132</sup> Spiderman se reúne con el monstruo de Frankenstein, el personaje creado por Mary Shelley en 1818. Frankenstein se presentó en el mundo

131 Raúl Minchinela “La imparable extensión de lo nimio” en “*Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*.” España, Errata naturae editores, 2013, p. 87-90.

132 Gerry Conway y Sal Buscema, “*Once Upon A Time, In A Castle...*”, *Marvel Team-Up* 36, Nueva York, Marvel Comics, agosto de 1975.




 Portada de Superman vs Muhammad Ali, *All-New Collectors' Edition 7*, Nueva York, DC Comics, n.º C-56, primavera de 1978.


 Estatua de colección de Superman vs Muhammad Ali.

Marvel, junto con Drácula y el Hombre Lobo, en la floración de títulos de terror de los años 70. El origen del “Frankenstein de la Marvel” es el mismo que el de la novela original, y así se formuló en los primeros cuatro números de su serie, publicados en 1973. Frankenstein es el mismo monstruo del siglo XIX, y a la vez es parte del universo Marvel. Es una versión pero a la vez es el genuino, un cruce entre ficciones que salva géneros y época.

La apropiación se ha extendido hasta adoptar personajes reales: el cruce más renombrado fue la pelea del siglo entre Superman y Cassius Clay, ya Muhammad Ali<sup>133</sup>, y en su portada se arremolinaban las celebridades, desde el presidente Carter al cantante Frank Sinatra y desde Cher hasta Pelé, inclusive puede verse la cabeza de Batman entre los espectadores. Los famosos mezclados e indistinguibles de los personajes de ficción, reunidos allí por el deseo de la notoriedad. La hiperrealidad (donde mantenemos una relación con Madonna o con el rey de España es equivalente a la que guardamos con Batman o con el Oso Yogui) formulada en una portada de historieta.<sup>134</sup>

Pero este tipo de cruces no se quedan solamente en las páginas, de ellas se derivan todo tipo de artículos coleccionables, tales como pequeñas estatuas, figuras de acción, camisetas y demás objetos relacionados.

“En décadas recientes se ha formulado una idea que hoy aparece plenamente integrada: si se producen los encuentros es porque hay un lugar común donde se desarrollan las ficciones. Así Caperucita Roja, los ena-

133 Dennis O’Neal y Neal Adams, “Superman vs Muhammad Ali”, *All-New Collectors' Edition 7*, Nueva York, DC Comics, n.º C-56, primavera de 1978.

134 Raúl Minchinela “La imparable extensión de lo nimio” en *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea.* España, Errata naturae editores, 2013, p. 92-93.



nos del bosque, los unicornios, la casa de caramelo y los árboles parlantes comparten un territorio, comparten un mismo espacio. La idea arraigó para el gran público con la película *Shrek*<sup>135</sup>, donde la idea del lugar compartido está tan asumida que da una vuelta de tuerca y construye su trama alrededor del exilio: Blancanieves, los tres cerditos, el lobo feroz del cuento de Caperucita y muchos otros personajes son expulsados de sus territorios y se ven obligados a vivir en el pantano. Esta línea donde las ficciones clásicas se postulan como vecinas, ejemplificando de nuevo con *Shrek*, incluye una barrera que no enuncia: pese a compartir un mismo espacio y ser colindantes, siguen siendo historias independientes. *Pulgarcito* y *el Patito Feo* pueden haber ocurrido en praderas contiguas, pero uno no se ve modificado por el otro. Incluso con el territorio común, la separación entre ficciones se ha conservado con firmeza.

Un paso más se ha dado con una historieta reciente: *La Liga Extraordinaria*. La serie se articula como un cruce entre personajes de conocidas obras literarias: Mina Murray, Allan Quatermain, Henry Jekyll, Hawley Griffin y el Capitán Nemo<sup>136</sup>. En su primera entrega, *La Liga* pelea con Fu Manchú, el villano de Sax Rohmer, y con Moriarty, némesis de Sherlock Holmes. En el segundo volumen se cruzan con el John Carter de las novelas de Edgar Burroughs y con el Doctor Moreau de la isla que narró Wells. En principio, esta descripción no se separa de las realizadas hasta ahora: se



Escena de la película *Shrek*, DreamWorks®, 2001, donde se puede ver un cruce entre Shrek, protagonista de la película y el Lobo feroz del cuento *Caperucita roja*.



Portada de *La Liga de los Caballeros Extraordinarios*, (*La Liga Extraordinaria* en América), America's Best Comics®, Volumen 1, por Alan Moore (guion) y Kevin O'Neill (dibujo), 1991.

135 Andrew Adamson y Vicky Jensen, *Shrek*, Dreamworks, 2001.

136 Respectivos protagonistas de *Drácula* (B. Stoker, 1897), *Las minas del Rey Salomón* (H. Rider Haggard, 1885), *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (R. L. Stevenson, 1886), *El hombre invisible* (H. G. Wells, 1897) y *Veinte mil leguas de viaje submarino* (J. Verne, 1870).

emparenta con los supergrupos (al estilo de *La Liga de la Justicia*) y trenza ficciones de diferentes ámbitos (como lo hacía la fábula que retrataba a Blancanieves y Pinocho exiliados juntos en el Nueva York moderno).<sup>137</sup>

“En un salto considerable, porque a la idea del territorio que compar-ten las ficciones se le añade otra de mayor calado: la de la secuencia temporal. En *Shrek Los Tres Cerditos*, *Caperucita y Pinocho*, aunque sean vecinos, están fuera del tiempo: son ficciones independientes, eternas e inmanentes. En *La Liga Extraordinaria*, sin embargo, las historias además de compartir lugar tienen entre ellas una relación de causa-efecto.”<sup>138</sup>

“La secuencia temporal añade así un árbol genealógico. Las obras culturales van en paralelo con la época en que son creadas. No todo es pensable en cualquier momento: la creación es un reflejo de su tiempo. Eso que los germanos llaman *Zeitgeist*, y que Ortega y Gasset denominaba “las vigencias”. Cuando se añade el factor tiempo, la relación entre las obras conforma una cronología de los potenciales. Un diagrama de lo que en cada momento se ha considerado latente: qué lo produjo y qué produjo él a su vez. Las ficciones son ciertamente herencia de otras y se enlazan como eslabones donde una lleva a la otra. El cómic no ha sido sólo un medio propicio para los cruces de ficciones. Tiene, además, unas herramientas idóneas para agregar el factor tiempo. Y lo hace articulándolo en tres ejes principales: mediante el tiempo aplicado al personaje (combinando su fecha de aparición y las edades detalladas en la obra), mediante el tiempo aplicado al medio (utilizando patrones expresivos que refieren a una etapa concreta) y mediante el tiempo aplicado al contexto (con las vigencias modificando la ficción, por ejemplo, mediante la actualización del personaje).

Ilustremos con obras de Alan Moore, coautor de la página desentrañada arriba, los ejemplos propuestos para cada eje. Para el primero, ninguno mejor que *Lost Girls*<sup>139</sup>, una historieta que narra las memorias sexuales de Wendy –la chica de *Peter Pan*–, Dorothy –la protagonista de *El mago de Oz*– y Alicia, la de *El país de las maravillas*. La historieta que las congrega combina la fecha de publicación de las obras y la edad que los personajes tenían en ellas. Traza una intersección y las reúne con Dorothy luciendo veintitantos, Wendy cumpliendo más de treinta, y Alicia en plena cincuentena.

---

137 Raúl Minchinela “La imparable extensión de lo nimio” en *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. España, Errata naturae editores, 2013, p. 95-96.

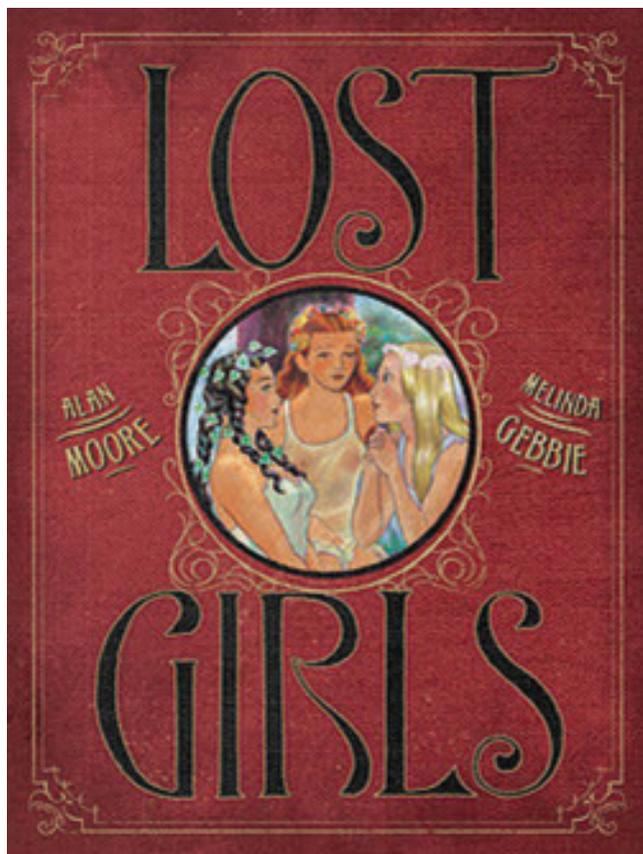
138 *Ibidem*, p. 96-98.

139 Alan Moore y Melinda Gebbie, *Lost Girls*. Publicado por entregas entre 1991 y 2006. trad. Cast.: *Lost Girls*, Barcelona, Norma, 2008.

En *Lost Girls*, las historias originales se cruzan mucho después de sus tramas. Pero la obra confronta edades conjugando los avances de época con el diálogo generacional. El tiempo de las entregas originales, el tiempo de los personajes dentro de ellas y el tiempo del mundo que contuvo a ambas son los anclajes sobre los que se construye la relación entre ficciones.

Para ilustrar el tiempo aplicado al medio, un ejemplo muy conciso es la historia de ocho páginas con la que arrancaba el segundo número de *Tomorrow Stories*<sup>140</sup>. Cada una de sus planas está estructurada como un edificio de fachada transparente (tal cual un *13, Rue del Percebe*-), pero en cada uno de los pisos tiene lugar una época distinta. Lo que sucede en la planta a pie de calle ocurre en los años 30's, lo que sucede en el primer piso ocurre en los 50's, el siguiente en los 70's y en el ático tienen lugar las viñetas de los 90's. Esta estructura se conserva a lo largo de toda la historia y se lee normalmente, pero cada piso se ancla a su época mediante una herramienta muy concreta: la tipografía. Una marca visual que la sitúa de forma inconfundible en un contexto acotado y concreto de la historia del medio.<sup>141</sup>

Otros recursos visuales que permiten fijar la época son: el estilo de dibujo, la composición de página e incluso la falsa publicidad insertada en la historieta. Así, dichas herramientas, nos trasladan mediante códigos visuales a las historias de crímenes de los 50's o a las portadas de supergrupos de la "edad de plata". "Una composición de viñetas ubicaba una página de



Alan Moore y Melinda Gebbie, Portada de *Lost Girls*. Edición integral de cubierta dura.

140 Alan Moore y Rick Veitch, "How Things Work Out", *Tomorrow Stories 2*, Nueva York, America's Best Comics, noviembre de 1999.

141 Raúl Minchinela "La imparable extensión de lo nimio" en "*Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*." España, Errata naturae editores, 2013, p. 98-99.

forma inconfundible en la época setentera de Neal Adams y Jim Starlin, y la siguiente nos emplazaba sin error en el *MAD* de Harvey Kurtzman. Se reconstruía el trazo aquí de Jack Kirby y allí el de Frank Miller, pero no para recrear al autor, sino para evocar la época. Los patrones identifican y delimitan la etapa: el medio de expresión se ubica así mismo en el tiempo.”<sup>142</sup>

“El tercer eje, el tiempo aplicado al contexto, es el que se practica con más frecuencia. Cada cierto tiempo, las editoriales están obligadas a actualizar a sus personajes y a deshacerse de la continuidad acumulada. Los tiempos cambian y no pueden cargar con cualidades pacatas que contrasten con los tiempos que corren. Así, se resetean universos enteros y se vuelve a trenzar una continuidad desde cero. Tras una de esas renovaciones, Superman puede volver a no estar casado, Aquaman puede recuperar su brazo perdido, El Hombre Araña puede cambiar radicalmente y quedarse sin novia modelo ni anciana Tía May ni carrera como fotógrafo de prensa. Su historial queda en blanco pero su pasado se mantiene presente en la memoria de los lectores, así que los avances de la nueva trama juegan como un constante homenaje. Lo que recordamos dialoga con lo que aparece en su nuevo recorrido. El tiempo se ha filtrado en el personaje, no por su relación con otras ficciones ni por los avances técnicos del medio, sino por la vigencia, el contexto de los lectores.

La concreción de la historieta para articular el tiempo en lo íntimo de la ficción contrasta con las complicaciones que aparecen en otros medios. Recordemos *Shrek*, o el capítulo *Camino al multiuniverso* de la serie *Padre de familia*<sup>143</sup>. Allí Brian y Stewie alternan dimensiones donde el grafismo Disney no nos fija en el 1950 de *Cenicienta*, sino en la atemporal inspiración creadora del “artista multitudinario-pero uno” Walt Disney.”<sup>144</sup>

“La historieta permite mantener el sistema en el exterior, y anclarlo a un referente absoluto (léase, el tiempo) y también posibilita lo contrario: poner al artista personal como centro. Así en *Inside Moebius*<sup>145</sup>, Jean Giraud reunió a todos sus personajes, de universos excluyentes, para realizar una última historia que articuló a modo de legado final y personal. Todos los universos colapsaban en uno por la inconfundible mano del artista, por el peso de su trazo.

---

142 *Ibidem*, p. 101.

143 Trey Parker, “*Imaginationland*”, *South Park*, temporada 11, episodio 10, y temporada 11, episodio 11, octubre de 2007.

144 Raúl Minchinela “La imparable extensión de lo nimio” en “*Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*.” España, Errata naturae editores, 2013, p. 101-102.

145 Jean Giraud, *Inside Moebius*, 6 vols., Paris, Stardorm, 2004-2010.

Moebius (centro)  
y algunos de sus  
personajes.



La historieta se considera uno de los hermanos feos de los medios de expresión por quienes todavía conservan la imagen del creador inmanente que vive en su torre de marfil, cuya creación está fuera del territorio y del tiempo. Para quienes están conscientes de que los nuevos pasos sólo son pensables gracias al avance anterior, la historieta y más aún, la novela gráfica son los medios ideales: en ellas se puede articular ese salto cualitativo donde las ficciones se estructuran alrededor de otras ficciones y se engarzan para retratar la historia de nuestras cabezas. Isaac Newton, ilustrando que el conocimiento se apoyaba en las aportaciones anteriores, dijo que veía más allá porque estaba encima de hombros de gigantes.”<sup>146</sup>

Finalmente, teniendo claros los conceptos de descontextualización, apropiación y *neo pop*, conocer también una estrategia “más actual” como lo es la utilización del cruce o el *crossover* ficcional, puede vislumbrarse o entenderse la combinación de estos recursos y sus definiciones para poder sustentar el discurso de la propuesta visual que conlleva esta investigación. La teoría que sustenta dicha propuesta está cimentada en estos conceptos.

<sup>146</sup> Raúl Minchinela “La imparable extensión de lo nimio” en “*Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea.*” España, Errata naturae editores, 2013, p. 105-106.

## **Las metaimágenes desde la Cultura Popular y la Historia del Arte**

“...el espectador ha ido transformándose según el siglo en el que vive..”

Jonathan Crary.

En este subcapítulo, utilizo premisas presentadas en el libro de William John Thomas Mitchell titulado *Teoría de la imagen, Ensayos sobre la representación verbal y visual*, específicamente del capítulo número 1 *Teoría de la imagen*, y los subcapítulos *El giro pictorial* y *Las Metaimágenes*.

La estructura de esta parte está dividida entre los párrafos y citas que de cierta manera se ajustan a mi investigación y las reflexiones y/o conexiones que he logrado establecer con la misma, sobre todo la parte que conforma este último capítulo donde se gesta el discurso de mi propuesta plástica. Así mismo incorporo imágenes donde puede observarse cómo es que se construyó visualmente aquello sobre lo que teorizo, así como notas que puedan dar un mejor contexto al lector y aclarar algunos puntos.

La primera relación que establezco con mi investigación enuncia: “La lingüística, la semiótica, la retórica y varios modelos de “textualidad” se han convertido en la *lengua franca* de la reflexión crítica sobre el arte, los media y demás formas culturales. La sociedad es un texto. La naturaleza y sus representaciones científicas son “discursos”. Hasta el subconsciente está estructurado como lenguaje.”<sup>147</sup> Este lenguaje al que se hace referencia es el que podemos llamar “Lenguaje metafórico”, que no es otro que el que se expresa mediante imágenes convertidas en simbolismos, es decir, una imagen que en realidad esconde o muestra de forma oculta un concepto o una situación que no puede ser revelada de forma consciente. Para ver su aplicación en el arte, podemos mencionar que el surrealismo utilizó constantemente este tipo de lenguaje.

Continúa: “La imagen ha adquirido un carácter que se sitúa a mitad de camino entre lo que Thomas Kuhn llamó un “paradigma” y una “anomalía” (en este caso particular tanto Saturnino Herrán como Ernesto García Cabral pueden considerarse tanto paradigmas como anomalías)

---

<sup>147</sup> W.J.T. Mitchell, “Teoría de la imagen, *Ensayos sobre representación verbal y visual*”. México, Ediciones Akal, S.A. 2009, p. 19.

apareciendo como un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como un modelo o figura de otras cosas (incluyendo la figuración misma) y como un problema por resolver, quizá incluso como el objeto de su propia “ciencia”, lo que Erwin Panofsky llamó “iconología”. La manera más fácil de explicar todo esto es decir que, en lo que se suele llamar la era del “espectáculo”<sup>148</sup> (Guy Debord), de la “vigilancia” (Michel Foucault) y de la fabricación extendida de imágenes, aún no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de, ellas.”<sup>149</sup> Dicha revisión histórica tiene como objetivo ayudar a aclarar justamente cómo operan las imágenes sobre los observadores, esas imágenes que tienen en común el dibujo como lenguaje.

En mi investigación consideré necesaria hacer una revisión histórica porque dicha revisión ayudará a comprender no solamente cómo es que se ha utilizado el dibujo para la transmisión de ideas o mensajes a través de su uso en la pintura (obra de Saturnino Herrán), sino también en la caricatura (obra de Ernesto García Cabral)tt, la historieta y finalmente en la novela gráfica, de igual manera en esta propuesta visual propia retomo elementos que componen o están presentes en estos géneros para hablarle a la Academia desde su propio lenguaje, a partir de la imagen única, el cuadro, configurado a partir de un lenguaje distinto, uno que ha sido desdeñado por incompreensión o cerrazón. Tengo como propósito hablar hacia adentro desde dentro con un “lenguaje periférico” e híbrido, a través de un medio conocido “el cuadro”, creado o asimilado desde el interior de la institución.

En nuestro país, la caricatura se logró conformar con un lenguaje o estilo propio desde hace muchos años (de nuevo de vital importancia la revisión histórica), es un género que se ha consagrado. La historieta en menor medida pero logró una identificación con la clase media, aunque los esfuerzos por producirla y mantenerla duraron poco, el artista español Mauro Entrialgo opina sobre la historieta:

*“Es un medio que requiere para su disfrute menos preparación y concentración que, por ejemplo, la literatura, pero más que, por*

---

148 Este apunte hace referencia a La sociedad del espectáculo (La société du spectacle), obra filosófica publicada en 1967 por el situacionista y teórico político Guy Debord.

149 *Ídem.*

*ejemplo, la televisión. Así que no obtiene ni el prestigio de la primera ni la difusión popular de la última.*"<sup>150</sup>

La novela gráfica está intentando consolidarse en nuestro país, esto ha sido paso a paso y de manera independiente.

Continuando con las reflexiones y las citas: "... se descubre que las artes visuales son "sistemas de signos", formados por "convenciones", que los cuadros, las fotografías, los objetos escultóricos y los monumentos arquitectónicos están compuestos por "discursos" y "textualidad". Sin embargo, la propia resistencia de las artes visuales al giro lingüístico, sugiere una alternativa más interesante."<sup>151</sup> "Si es cierto que las ciencias humanas están experimentando un giro pictorial, la historia del arte podría descubrir que su marginalidad se ha transformado en una posición de centralidad intelectual, en forma de un desafío para dar cuenta de su principal objeto teórico –las representaciones visuales–."<sup>152</sup>

Esa posición de centralidad intelectual, me refiere a aquella frase utilizada por Siqueiros: "*No hay más ruta que la nuestra*", y más que una frase, me refiere más a una actitud que pareciera que perdura en la Academia, donde lo tradicional no tiene apertura alguna a otras manifestaciones y si es que esa apertura se logra, la resistencia se hace presente y se crea un atrincheramiento por parte de los Maestros, quienes en algún momento, lucharon también contra los cánones y las reglas establecidas. Hasta cierto punto es comprensible desear mantener una posición que les costó conseguir y esto puede ser tanto en lo académico como en lo artístico. Aunque muchas veces ni siquiera se trata de una amenaza directa a cualquiera de esos dos logros. No puede considerarse una amenaza si no hay conocimiento sobre un tema nuevo o específico. Por tales motivos Mitchell se pronuncia a favor de "llevar a cabo una crítica amplia e interdisciplinar, transdisciplinar o multidisciplinar, que tome en cuenta otros esfuerzos paralelos."<sup>153</sup> Mitchell también afirma que "... la ansiedad respecto a la imagen, el miedo a que el "poder de las imágenes" pueda destruir finalmente incluso a sus creadores (autores originales) y manipuladores (apropiacionistas), es tan antiguo como la producción de imágenes misma."<sup>154</sup>

---

150 Pedro, Porcel, "*Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*". España: Edicions de Ponent, p. 11.

151 W.J.T., Mitchell, "*Teoría de la imagen, Ensayos sobre representación verbal y visual*". México, Ediciones Akal, S.A. 2009, p. 22.

152 *Ídem.*

153 *Ídem.*

154 *Ídem.*

“La fantasía de un giro pictorial, de una cultura totalmente dominada por imágenes, se ha vuelto ahora en posibilidad técnica real en una escala global.”<sup>155</sup> “Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mímesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la “presencia” pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el “alfabetismo visual”, basándose sólo en un modelo textual.”<sup>156</sup>

Lo más importante es el descubrimiento de que aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible.”<sup>157</sup>

Esa crítica de la cultura visual sea global o local puede hacerse a través de la caricatura y la historieta. Debe de apuntarse al Dibujo como una manera de pensar y por lo tanto como una manera de entender, de asimilar.

La caricatura era un medio para poder transmitir a un pueblo mayormente analfabeta un mensaje de crítica hacia el gobierno o de la realidad social del momento a través de una síntesis de la forma y el mensaje escrito (para quienes leían en el momento). Por otro lado, podemos entender al cómic como esa secuencia de caricaturas o imágenes, que comenzaron a narrar historias más complejas en cuanto a contenido temático y visual, también para una sociedad que poco a poco tuvo más acceso a la educación, posteriormente, después de muchos años la novela gráfica se

---

155 *Íbidem*, p. 23.

156 Esta versión negativa del giro pictorial ya estaba latente en el descubrimiento de que la semiótica constituida sobre el modelo del signo lingüístico podría ser incapaz de lidiar con el icono, el signo de la semejanza, precisamente porque (como apunta Damisch) “el icono no es necesariamente un signo” (Sebcok, *op. cit.* p. 35).

157 *Ídem*.

convertiría en la építome de un nuevo lenguaje que se aproxima y tiende más hacia la literatura, como se ha apuntado anteriormente.

“El rango magistral de Panofsky, su capacidad para moverse con autoridad desde el arte antiguo al moderno, de tomar prestadas ideas provocativas y reveladoras de la filosofía, la óptica, la teología, la psicología y la filología (de nuevo aquí la inter, trans y multidisciplina), lo convierten en un modelo y punto de partida inevitable para dar cuenta de lo que ahora llamamos “cultura visual”.<sup>158</sup> “Panofsky consigue elaborar una historia multidimensional del pensamiento religioso, científico y filosófico occidental, centrándose exclusivamente en la figura del cuadro entendido como el símbolo concreto de un complejo cuadro cultural de lo que Foucault podría haber llamado lo “visible y articulable”<sup>159</sup>

La razón para no producir caricaturas o historietas si la investigación hace referencia a ello se debe a que justamente por este “giro pictorial”, la caricatura sigue teniendo fuerza, sin embargo la aparición de los *memes* o de los *gifs* han de cierta manera sustituido su función, por otro lado las tiras cómicas impresas en periódicos inicialmente, se han mudado de medio presentándose ahora como *web cómics*.

Mi intención no es producir ninguna de las dos manifestaciones anteriores, eso ya está hecho, ya hay productores de caricaturas en formato digital en la actualidad, el catalán Joan Cornellà por ejemplo o aquí en México con *Mariorigami*, ambos utilizan constantes referencias de la historia, tanto del Arte, como de la Historia Universal y lo combinan con alguna temática actual o algo perteneciente a las redes sociales y que sólo puede ser entendido en ése contexto.

En el trabajo de estos dos artistas-ilustradores aparece la imagen única a manera de caricatura, pero el caso de Cornellà es muy particular ya que sí hace uso de la secuencia, sin embargo sus personajes son mudos.

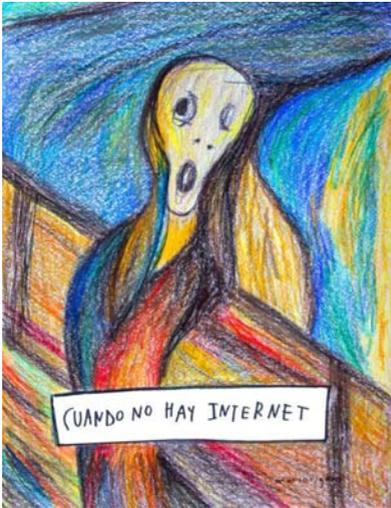
Un ejemplo de exponente contemporáneo de los web cómics en México es *El Sabroxario*, quien haciendo uso del lenguaje popular, se burla de los acontecimientos actuales de nuestro país, así como de situaciones, modas o ciertos personajes.

De igual manera, caricaturistas de la vieja escuela han migrado su trabajo a las redes sociales; José Trinidad Camacho *Trino* con sus *Fábulas de policías y ladrones* por ejemplo, sabiendo llegar a otro público que ya no es asiduo a comprar los periódicos.

---

158 *Ídem*.

159 *Íbidem*, p. 24.



Mariorigami, *Cuando no hay internet*, imagen tomada de su página de Facebook, publicada el 26 de agosto de 2017.



Mariorigami, *Free the nipple*, imagen tomada de su página de Facebook, publicada el 14 de marzo de 2017.



Joan Cornellà, *Sin título*, imagen tomada de su página de Facebook, publicada el 16 de noviembre de 2016.



Joan Cornellà, *Sin título*, imagen tomada de su página de Facebook, publicada el 25 de junio de 2016.



📌  
 El Sabroxario,  
 imagen tomada  
 de su página de  
 Facebook,  
 publicada el 13  
 de julio de 2017.

📌  
 El Sabroxario,  
 imagen tomada  
 de su página de  
 Facebook,  
 publicada el 12  
 de septiembre de  
 2017.

Otra ventaja de publicarlas en un medio digital es que se puede acceder con mayor facilidad a las tiras cómicas publicadas en días anteriores y sobre todo compartirlas mediante las distintas redes sociales, aprovechando una difusión más inmediata.

Mi propuesta es encontrar un lenguaje que pueda ser entendido desde la Academia, dando justamente ése giro lingüístico, semántico y visual que pueda ajustarse a las nuevas maneras de ver, de observar y asimilar. Al formarme bajo los estándares de una tradición clásica, que difícilmente tiene una apertura al reconocimiento de otras manifestaciones dadas en su periferia, busco comunicarme a través de un lenguaje que es enseñado y entendido desde dentro suyo como lo es el Dibujo.<sup>160</sup>

Esas otras manifestaciones a las que me refiero son la caricatura (de ahí la importancia de Ernesto García Cabral en mi investigación) y el lenguaje de la historieta, considerado hace años como el noveno arte, sin embargo hay desde dentro de la Academia, entendiéndola a la Academia como institución de enseñanza y regidora de lo que puede considerarse Arte y no, una resistencia a considerar estos medios masivos y expresiones de la cultura de masas o cultura popular como un lenguaje digno de pertenecer a ella. Aquí me parece necesario enunciar una experiencia personal; el día de mi entrevista para ingresar al Posgrado por vez primera, el Maestro Jorge Novelo me cuestionó y cito: ¿Cuál es la importancia de realizar una investigación sobre el cómic a nivel de Maestría?

<sup>160</sup> "El dibujo es un lenguaje", frase del Maestro Jorge Chuey en mi primer entrevista para ingresar a la Maestría.



José Trinidad  
Camacho  
"Trino", *Fábulas de policías y ladrones: El asalto Neandertal*, publicada el 4 de octubre de 2017.

Esa fue la pregunta, dejando de lado todo lo demás que acompañaba la investigación, ¿La importancia? La importancia (centrándonos en contestar puntualmente sobre la historieta) es que generaciones enteras de artistas, productores visuales incluyéndolo a él, crecieron con tiras cómicas tanto nacionales como extranjeras; Superman, Batman, Kalimán, Mafalda, Memín Pinguín, Boogie el aceitoso y es innegable su influencia en nuestro *baggage* cultural y en nuestra manera de consumir historias, tanto ficcionales como relatos críticos y reflexivos acerca de nuestra cotidianeidad, como lo son las caricaturas políticas.

Quizá con una deformación profesional, de no poder (y no querer) alejarme de la tradición y la técnica adquirida sigo creando piezas de manera análoga y únicas, pero que reflexionan acerca del contenido y el lenguaje de la caricatura, la historieta y la novela gráfica con un "tratamiento" académico, desde la técnica y la manera de hacer y ser de la institución en la que me formé. No pretendo que mi investigación se quede sólo en una revisión de ciertos aspectos que conciernen al Dibujo, es menester para mí, establecer un puente entre esos dos tipos de lenguaje, el interno (la Academia) y el periférico (el lenguaje de estas tres manifestaciones anteriormente enunciadas) para así poder utilizarlos y poder crear uno nuevo, quizá híbrido que unifique y pueda establecer una relación entre ambos.

No hay una asignatura existente en la Facultad de Artes y Diseño en la que se enseñe a hacer caricatura, ya ni hablemos de cómic y muchísimo menos de novela gráfica. Los dibujantes se forman en las Academias, sea la Fa-

cultad de Artes y Diseño o *La Esmeralda* y después pareciera que “desvían” el camino, rompen con la solemnidad, no pueden ser tomados en serio, se les tilda peyorativamente de “moneros” e inclusive no pueden volver, como hiciera “el hijo pródigo” a su lugar de origen y para ejemplo de ello, los años que fue olvidada la obra de Ernesto García Cabral, hasta que hubo que revalorarlo como artista, influencia y como el talentoso dibujante que había estudiado a la par de los más grandes, en un momento en el que la modernidad comenzaba a hacerse presente en la Academia de San Carlos. Y ni qué decir de Saturnino Herrán, otro artista que por razones económicas debió dejar de lado lo académico para ser pionero de la ilustración en aquellos años.

“Para ser artista, uno debe de estudiar en la Academia de San Carlos”, era la máxima hace más de 100 años. Actualmente, si alguien desea ser caricaturista, productor de historietas o novelista gráfico, debe encontrar escuelas especializadas (las cuales en México son muy pocas y no poseen con gran reconocimiento), tomar talleres, cursos externos o ser autodidacta, ya que la oferta académica de la Facultad de Artes y Diseño no cuenta con un experto o alguien que pueda dar un acercamiento a los interesados en estos géneros. Ya no digamos desde un aspecto técnico sino desde lo teórico. Por supuesto que hay esfuerzos, pero son mínimos, por ejemplo los diplomados que ha realizado Ricardo Peláez Goycochea en la Academia de San Carlos, pero inclusive a esos diplomados no se les da demasiada difusión, provocando que no haya una “continuidad” en el Programa de Educación Continua.

En cuanto a mi experiencia, estando de movilidad en la Universidad del País Vasco, una de las cosas que llamó mi atención en mi primer visita a la Facultad de Bellas Artes (nuevamente las terminologías clásicas) fue que en la biblioteca existía una sección de cómic, que era nutrida por las sugerencias que hacía el Dr. José Antonio Azpilicueta, quien además es docente justamente de la asignatura de cómic que se imparte en la Facultad, quizá optativa hasta ahora, pero que existe. Esas dos ofertas ya son grandes ventajas dentro de una institución académica, que no niega su tradición por abrirse a las otras manifestaciones existentes, que tienen como base el Dibujo, que demandan nuevos tipos de productores de imágenes y de consumidores, es decir nuevos (o ya no tanto) espectadores.

A partir de estas lecturas y de estas reflexiones he llegado a cuestionamientos tales como: ¿Porqué hago “cuadros”? ¿Qué es lo que le gusta al espectador? ¿Cómo describe lo que ve? ¿Cuál es su experiencia visual? E inclusive a sentencias como la siguiente: No hay un único espectador.

Y los cuestionamientos se van resolviendo poco a poco y encuentro en la siguiente frase algo que también me ayuda a asimilar porqué sigo haciendo imágenes únicas y de manera análoga: La figura del cuadro entendido como el símbolo concreto de un complejo campo cultural de lo que Foucault podría haber llamado lo “visible y articulable”.

Y ya que he llegado al punto del observador, lo que queda por resolver es la cuestión del espectador. En el ensayo sobre la perspectiva de Erwin Panofsky, así como en su método iconológico en general, “Panofsky se mantiene ambiguo sobre exactamente qué es lo que constituye el sujeto de su historia.<sup>161</sup> Su argumento evita continuamente los preceptos y las prácticas de la representación pictórica, apelando a transformaciones en las “impresiones visuales subjetivas” y dejando caer frases sobre la “percepción” de una “época”.<sup>162</sup>

“El lenguaje filosófico de Panofsky, al hablar de “sujeto” y “objeto” (en lugar de, por ejemplo, “individuo” y “mundo”, o “yo” y “otro”), sólo sirve para aumentar la confusión, al replicar las figuras ópticas de la perspectiva como los términos fundamentales de la epistemología. Paradigmáticamente, el “sujeto” es un *espectador*, el “objeto” de una imagen visual. La visión, el espacio, las imágenes del mundo y las imágenes del arte se juntan para formar un gran tejido de “formas simbólicas” que sintetizan el *kunswollen*<sup>163</sup> de cada periodo histórico.

Mi obra tiene como objetivo presentar esas imágenes del mundo (recurriendo al *neo pop*) e imágenes de la historia del arte (citas) conviviendo, contraponiéndose, problematizando, o criticando según sea el caso, provocando una relectura, y así una nueva experiencia visual. Es aquí quizá donde pueda lograr establecerse un manejo de cierto nivel de metaimágenes.

Un ejemplo de lo anteriormente dicho es el siguiente díptico donde utilizo la estructura compositiva que utilizaba Piet Mondrian, es decir, las líneas horizontales y verticales que conforman cuadrados o rectángulos, campos de colores primarios, donde el amarillo está representado por una obra de la que me apropié, autoría de Clifford Still, y de la cual parten zonas que intentan seguir el patrón de composición del pintor expresio-

---

161 La mejor crítica al argumento de Panofsky en el ensayo sobre la perspectiva se encuentra en J. Snyder, “Picturing Vision”, en Mitchell, *op. cit.*

162 *Íbidem*, p. 25.

163 *Kunswollen* es un concepto, que en lengua alemana significa literalmente “voluntad de arte” acuñado por el historiador del arte de origen austríaco Alois Riegl, quien lo define como una fuerza del espíritu humano que provoca afinidades formales dentro de una misma época, en todas sus manifestaciones culturales.



Carlos Uzcanga Gaona, *Mondrian Still Works* (díptico).  
Lápiz, acuarela, acrílico y collage sobre papel  
Fabriano, 24 x 32 cm, 2017.

nista, pero donde inserto además recortes de una historieta encontrada en una revista y que incorporo a la obra a manera de *collage*, rompiendo con la narrativa tradicional o la lectura secuencial de una historieta en occidente y donde además el título encierra un juego de palabras con los apellidos de los pintores de quienes me apropié la estructura compositiva y una de sus obras: *Mondrian Still Works* (Mondrian aún funciona).

Continuando con lo mencionado por Mitchell en *Teoría de la imagen*, éste menciona a Jonathan Crary diciendo: “Crary quiere escribir un libro sobre “la visión y su construcción histórica” (p. 1), pero hasta cierto punto quiere separar esa historia de lo que sería un “recuento de cambios en las prácticas representacionales” (p. 5). Pasando por alto lo que él llama las “narrativas centrales” de la historia del arte (el abandono del modelo de visión “renacentista, perspectivista o normativista” señalado por la llegada del modernismo artístico en las décadas de 1870 y 1880), Crary llama nuestra atención sobre “cambios sistémicos” anteriores en los discursos de la psicología, la fisiología y la tecnología óptica.

El argumento central de este libro es que “un nuevo tipo de observador tomó forma en Europa” durante las primeras décadas del siglo dieci-

nueve. Según Crary, el observador de los siglos diecisiete y dieciocho era una figura incorpórea cuya experiencia visual se basaba en el modelo de las “relaciones incorpóreas de la cámara oscura”. En el siglo diecinueve, este observador adquirió un cuerpo. Los fenómenos psicofisiológicos, como las imágenes retinianas, sustituyen los paradigmas de la óptica física, y nuevos aparatos ópticos, como el estereoscopio y el fenaquistiscopio, surgen de “una abstracción y reconstrucción radical de la experiencia óptica”.<sup>164</sup>

Retomando las ideas de Crary, se demuestra que el espectador ha ido transformándose según el siglo en el que vive, para este nuevo siglo, con el bombardeo de imágenes en el que estamos inmersos, generar una narrativa es cada vez más complicado. Miles de imágenes pertenecientes a diversos campos semánticos nos imposibilita tener una lectura ordenada o estructurada, mi propuesta visual apela a ello, aprovechar esa nueva forma de ver, de consumir las imágenes, pero desde una recolección de ellas, sean de cultura popular o “baja cultura”, de la “alta cultura” o de los medios masivos de comunicación, realizar una suerte de arqueología y entre todas ellas, escoger las que pueden servir para la construcción de un mensaje a partir de esa diversidad, generar una narrativa quizá compuesta por elementos aislados pero que conservan una interrelación, un hilo de conducción que nos pueda otorgar una nueva lectura, en apariencia desordenada, quizá caótica, pero que encierre niveles de significación que pueda generar una lectura alterna, no lineal, no secuencial, pero sí que logre transmitir un mensaje a través de piezas que en un principio pudieran resultar inconexas.

La idea del espectador que mira a través de una ventana ya no basta, el espectador que observa una imagen, un cuadro sin perspectiva, sin espacialidad ni temporalidad, tampoco es suficiente, la idea del arte por el arte, la imagen por la imagen o la forma por la forma ya no es suficiente, ahora necesitamos llegar al espectador que compone su *baggage* visual y cultural a partir de fragmentos, de imágenes icónicas, de imágenes ficticias, de imágenes en las que la realidad está siendo cuestionada todo el tiempo y poder entremezclarlas, poder aprovechar toda esa “neurosis visual” para generar así un discurso donde no todo esté dicho, donde no todo se le presente al espectador para su fácil asimilación, si no que este genere sus propias lecturas de la manera que le resulte más fácil abordar una imagen, no establecer una sola manera de leer una obra, si no que este acercamiento se diversifique y se enriquezca.

---

164 *Íbidem* p. 26.

Crary “parece ser consciente de que el concepto de “observador” y de una “historia de la visión” está plagado de problemas teóricos: puede que no exista ningún “observador del siglo diecinueve”, sólo el “efecto de un sistema de relaciones discursivas sociales, tecnológicas e institucionales radicalmente heterogéneo””.<sup>165</sup>

Todo lo anterior sigue siendo referente al giro pictorial, se ha logrado establecer cómo es el consumo de las imágenes que vemos y cuáles selectivamente decidimos observar y justamente cómo es que ése nuevo observador/espectador logra realizar una lectura, lectura dada por otro tipo de imágenes existentes, las llamadas metaimágenes.

“Por el lado de la posmodernidad pensamos en la afirmación de Thierry de Duve de que “la obra de arte es autoanalítica”. Este autoanálisis no se dirige al medio, sino a las condiciones determinantes de la obra: a su situación institucional, a su posicionamiento histórico, al modo en el que se dirige a sus espectadores. Como escribe John Rajchman:”<sup>166</sup>

*“Decir que la obra es autoanalítica es... decir que consiste en la crisis por la que pasa, que queda puntuada por momentos de descubrimientos o “revelación”, que requieren que uno cuestione su propio concepto de quién es o en qué modo ha invertido en la obra. Es decir, que la obra se constituye a través de aquellos acontecimientos que suspenden la autoevidencia de la propia identidad y abren otras posibilidades que la reinterpretan retrospectivamente.”<sup>167</sup>*

Utilizar experiencias personales para la construcción de la imagen y lograr una empatía con el espectador, hace que esa identidad propia se pierda o se funda con la del otro, ahí es donde la imagen funciona.

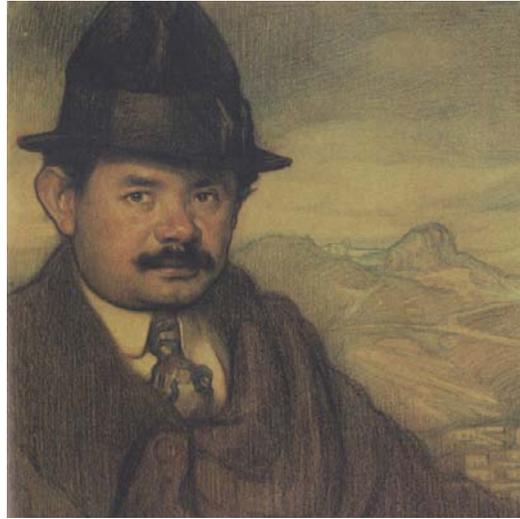
En este punto hay que darle espacio a la iconología, ciencia que se encarga del estudio de un campo general de imágenes y de su relación con el discurso y por supuesto no podemos referirnos a las metaimágenes sin tomar en cuenta los metalenguajes, aquellos discursos de segundo orden que tratan de reflexionar sobre los discursos de primer orden. Hay que experimentar con la idea de que las imágenes puedan ser capaces de reflexionar sobre sí mismas, capaces de proporcionar un discurso de se-

---

165 *Ídem*, p. 6.

166 *Íbidem*, p. 39.

167 *Íbidem*, p. 40.



gundo orden que nos diga- o por lo menos nos muestre- algo sobre las imágenes. Parafraseando a Derrida: No hay nada fuera de la imagen.

*“Una metaimagen, una imagen autorreferencial; estricta y formalmente se trata de un dibujo que trata “sobre sí mismo”. Esto no impide que trate también sobre muchas otras cosas, o incluso, de forma más fundamental, que ponga en entre dicho la cuestión fundamental de la referencia, la que determina de qué trata una imagen constituye el “sí mismo” al que se refiere en su estructura de autorreferencialidad.”<sup>168</sup>*

Quizá lo que la imagen cuestiona más claramente es la estructura de “dentro y fuera”, de la representación de primer y segundo orden en la que se basa el concepto de “meta”. Así pues la mayoría de las metaimágenes muestran una imagen-dentro-de-una-imagen simplemente como uno más de los muchos objetos representados.

Por ejemplo la obra de mi autoría que se presenta a continuación, titulada *BANG!* está compuesta por distintos elementos presentes en la novela negra; un crimen, una de las llamadas “chica Bond” (tomada del cartel de la película *You only live twice* de 1967), una arma icónica (un revólver Colt .38 Detective Special), los personajes (el Licenciado Lauro G.



Saturnino Herrán. Retrato del Licenciado Lauro G. Caloca, crayón acuarelado sobre papel, 1917.



Ernesto García Cabral, Portada de Revista de revistas, 17 de junio de 1932.

168 *Íbidem*, p. 44.



Carlos Uzcanga Gaona, *BANG!* (El personaje de El inspector Jacques Clouseau es autoría de Blake Edwards), lápiz, acuarela, tinta china, tinta plateada, grafito y collage sobre papel Fabriano, 36 x 48 cm, 2016.

Caloca retratado por Saturnino Herrán, descontextualizado y manipulado para ser presentado a manera de un detective), el inspector Jacques Clouseau (autoría de Blake Edwards, personaje entrañable del dibujo animado *La Pantera Rosa*), siluetas que nos refieren al anonimato, entre ellas una cita a partir de una portada de *Revista de revistas* hecha por Ernesto García Cabral a una de las obras icónicas de la pintura occidental y a quien Michel Foucault dedicó un exhaustivo análisis, *Las Meninas* de Diego Velázquez.

*BANG!* está integrada además por tres posibles escenarios a manera de collage, una parte escrita (letra de la canción también titulada *Bang Bang-My baby shot me down* de Nancy Sinatra), onomatopeyas que refieren al cómic, elementos formales del dibujo como la silueta, la línea y el punto y un autorretrato, que en su conjunto buscan contar una historia, con una narrativa no lineal, problematizando además la secuencia y el espacio.

Siguiendo la tónica de las metaimágenes, existen una clase de imágenes cuya función principal es ilustrar la coexistencia de lecturas contra-

rias, o simplemente diferentes en una sola imagen, un fenómeno que en ocasiones se llama “multiestabilidad”<sup>169</sup>.

Las metaimágenes son imágenes que se muestran a sí mismas para *conocerse*: escenifican el “autoconocimiento” de las imágenes.<sup>170</sup> “... la autorreferencia que provoca la imagen multiestable tiene tanto que ver con el yo del observador como con la metaimagen en sí. Podríamos pensar en la imagen multiestable como un instrumento para provocar el autoconocimiento, una especie de espejo para el espectador, o una pantalla para la autoprotección...”<sup>171</sup>

“La identidad del observador puede aparecer en diálogo con unos estereotipos culturales específicos, que acarrearán todo un conjunto de asociaciones ideológicas explícitas.”<sup>172</sup> Volviendo con esta idea anteriormente enunciada de que no hay un espectador único.

Mitchell declara que “Las metaimágenes pueden ser utilizadas como objetos rituales en una práctica cultural, o como ejemplos e ilustraciones en el modelo antropológico de dicha práctica, o como ilustraciones en tratados de filosofía y psicología. Quizá lo más notable sea su capacidad de moverse a través de las fronteras de discursos populares y profesionales. La metaimagen es una pieza de aparato cultural móvil, que puede desempeñar un papel secundario como ilustración o un papel primario como una especie de imagen sumarial.”<sup>173</sup>

Lo anterior es de gran importancia porque justifica perfectamente la utilización de imágenes de la cultura popular e imágenes tomadas de “la Historia del Arte”, en cuanto a lo que se refiere como “imagen sumarial” es justamente uno de mis objetivos al incorporar a una composición, imágenes provenientes de diversos contextos que puedan establecer un conjunto que logre una interrelación de todos sus componentes sin que estos pierdan su discurso de primer orden, su individualidad y su referencia, esa referencia que puede ser complementada o que apele al recuerdo, a la nostalgia del observador, para que este tenga la capacidad de realizar una lectura a partir de uno o más elementos referidos en la obra.

Aunque la manera en la que los elementos dispuestos no faciliten una lectura lineal-convencional, más bien fragmentada, apoyándose en

---

169 Véase T. Doleve-Gandelman y C. Gandelman, “The Mestability of Primitive Artefacts” *Semiótica* 75, ¾ (1989), pp. 191-213.

170 *Íbidem*, p. 50.

171 *Ídem*.

172 *Ídem*.

173 *Ídem*.

la deconstrucción de los recursos compositivos. No hay interés en presentar una narrativa lineal o secuencial, pretendo jugar con los espacios, los tiempos e inclusive los personajes dentro de la obra, esto permitirá al espectador una lectura dinámica no sólo en lo que se le muestra visualmente, si no en lo conceptual, provocando que este, a partir de una imagen presentada, asocie con otras pertenecientes a su *baggage* personal y cultural, aunque esas probablemente (he ahí lo interesante) no se encuentren dentro de la obra.

Hacer referencia a otras imágenes o citar a otros autores, utilizar la apropiación y descontextualización, crear imágenes propias, presentar obra de otros artistas al mismo tiempo que la mía a la manera de Louise Lawler en sus “arrangements”<sup>174</sup> o por ejemplo, lo que realiza el artista vasco Edu López, en pequeños formatos dispersos por el espacio expositivo y unirlos en un collage técnico-conceptual es lo que da fuerza y riqueza a la hora de la lectura, al establecer una sinergia, logrando que el espectador crea sus propias analogías visuales, modelos de la factura de imágenes mentales en el observador, las cuales formaran parte de sus propios archivos.<sup>175</sup>

Mitchell menciona un término llamado “Gramáticas de la visión”<sup>176</sup>, para referirse a juegos de lenguaje que empleamos en cosas como las interpretaciones, las descripciones y las exclamaciones que provocan las experiencias visuales. Pretendo alejarme de “experiencias visuales estables y ordinarias”<sup>177</sup>.

“Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes es una metaimagen.”<sup>178</sup> Las imágenes nos hablan y nos devuelven la mirada. “Es por esto por lo que utilizar las metaimágenes parece poner en entredicho, inevitablemente, el autoconocimiento del observador.”<sup>179</sup> “Pero la cuestión de los “efectos” y de la “identidad” no sólo reside en el encuentro entre la imagen y el ojo: también implica al

---

174 Juan Martín Prada, “La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad”. Madrid, Fundamentos, 2001, p. 97.

175 Los conceptos “analogías visuales” y “archivos mentales” son tomados de W.J.T. Mitchell, del subcapítulo *Las metaimágenes*, en “*Teoría de la imagen, Ensayos sobre representación verbal y visual*”, p. 52.

176 W.J.T., Mitchell, “Teoría de la imagen, *Ensayos sobre representación verbal y visual*”. México, Ediciones Akal, S.A. 2009, p. 52.

177 *Ibidem*, p. 53.

178 *Ibidem*, p. 57.

179 *Ídem*.

*estatus* de la metaimagen en un campo cultural más amplio, su forma de posicionarse frente a las disciplinas, los discursos y las instituciones.”<sup>180</sup>

“Las metaimágenes son notoriamente migratorias, se mueven desde la cultura popular a la ciencia, la filosofía o la Historia del Arte, pasando desde una posición marginal como ilustraciones u ornamentos, a otra central y canónica. No sólo ilustran teorías sobre la confección de imágenes y la visión: nos muestran qué es la visión y dan imagen a la teoría (*picture theory*).”<sup>181</sup>

Uno de los objetivos principales es construir un laberinto infinito y fascinante de reflexiones sobre la relación entre la obra, el autor, el motivo y el espectador. Hacer las imágenes “pensables”, utilizando el autoconocimiento de la representación para activar el autoconocimiento del espectador, al cuestionar la identidad de la posición del espectador.

Como dice Foucault en el análisis que hace sobre *Las Meninas* de Diego Velázquez:

*“Ninguna mirada es estable, o mejor dicho, en el ceño neutral de la mirada que atraviesa el lienzo en ángulo recto, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo, invierten sus roles hasta el infinito... Como sólo vemos el reverso [del lienzo que aparece en el cuadro], no sabemos quiénes somos ni qué hacemos. ¿Vemos o somos vistos?” (p. 5)*<sup>182</sup>.

En mi obra *La Nouvelle Bohème*, se representa a un hombre pensativo (basado en una portada de *Revista de revistas* de Ernesto García Cabral, a su alrededor hay distintos elementos que contextualizan al personaje en un ambiente de bohemia; música en vivo, un par de cigarrillos en un cenicero de cristal y una botella, al costado del hombre aparecen dos recuadros que intentan funcionar como los globos idiomáticos, en ellos aparecen una mujer y las piernas de otra (¿O la misma?), el personaje principal ocupa gran parte de la composición y al lado inferior derecho, un gato evidencia su presencia con sus ojos amarillos, los cuales miran al espectador, el gato es otra versión del que aparece en el célebre cartel *Tournée du Chat Noir* autoría de Théophile Alexandre Steinlen. En la composición no existe una lógica espacial, todos los elementos que ahí se encuentran no obedecen

---

180 *Íbidem*, p. 58.

181 *Ídem*.

182 M. Foucault, “*The order of Things: An archeology of the Human Sciences*”. Nueva York, Vintage. 1973, p. 16. [ed. Cast.: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de E. C. Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968].



Carlos Uzcanga Gaona, *La Nouvelle Bohème*, (El personaje principal es autoría de Ernesto García Cabral y el gato de Théophile Alexandre Steinlen), lápiz, acuarela, tinta china, tinta dorada y collage sobre papel Fabriano, 36 x 48 cm, 2016.

sentido alguno, sin embargo se interconectan para presentarle una escena al espectador, se muestra una situación y a pesar de los espacios en blanco, que pueden representar un vacío, los negros intensos del traje del personaje principal y del gato aunado a las poses de ambos, se puede sentir cierta carga emocional y psicológica en el cuadro.

“He aquí la capacidad que tiene el cuadro para desestabilizar la posición del observador, dirigiéndose a nuestras fantasías de subjetividad soberana y al control de nuestro propio campo visual / imaginal, de su aspecto y significado, que atribuimos a nosotros mismos como observadores modernos, como gobernantes de nuestros “reinos mentales” privados.”<sup>183</sup>

Sobre las onomatopeyas y frase escritas (elementos presentes también en mi obra) es importante conocer lo que Foucault declara sobre la relación entre palabras e imágenes, que la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita (en este caso con el dibujo y el collage). No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo invisible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar.

183 W.J.T. Mitchell, “Teoría de la imagen, *Ensayos sobre representación verbal y visual*”. México, Ediciones Akal, S.A. 2009, p. 62.



Carlos Uzanga Gaona, *Gorro de aviador*, lápiz, acuarela y tinta dorada sobre papel Arches 10 x 10 cm, 2016.

“La estrategia de Foucault, que consiste en mantener abierta la brecha entre el lenguaje y la imagen, permite que veamos la representación como un campo dialéctico de fuerzas, en lugar de cómo un “mensaje” determinado o un signo referencial. Hasta ahora, aunque hemos apuntado que cada metaimagen está insertada en un discurso, no hemos visto ninguna imagen de esta relación en sí, una representación de la relación entre discurso y representación, una imagen acerca de la brecha que existe entre las palabras y las imágenes.”<sup>184</sup> Al escribir:

*-¡Por favor... píntame un cordero!*

*-¿Eh?*

*-¡Dibújame un cordero!*

Y acompañar estas líneas, la representación de estas tres líneas en un pequeño cuadro de 10 x 10 cm, con la imagen de un gorro de aviador y confiando en que el espectador conozca la obra de Antoine Saint-Exupéry, *El principito*, se establecerá una relación entre la parte escrita y la imagen del gorro de aviador, pudiendo prescindir de mayor contexto.

---

184 *Íbidem*, p. 63-64.



René Magritte,  
*Les trahison des  
images* (1929).  
© 1993, C.  
Herscovici / ARS,  
Nueva York.

Al igual que en *Les trahison des images* de Magritte, el ejemplo anterior nos proporciona una imagen de la relación antes mencionada (discurso e imagen). “De hecho, la autorreflexividad de la imagen depende de la forma en que introduce el lenguaje en su marco. Suponemos que el “esto” indéxico de la frase “esto no es una pipa” se refiere a la pipa pintada (aunque también se podría referir así mismo, es decir a la serie de palabras o al conjunto de palabras e imágenes).<sup>185</sup> La estructura del tercer tipo de metaimagen que aborda Mitchell depende de la “inserción de la imagen en un discurso sobre la visión y la representación”, queda aquí internalizada dentro del marco. Se podría objetar, continúa diciendo Mitchell, que en realidad ésta no es una metaimagen, que no se trata de una autorreferencia *pictórica*, que “hace trampa” al utilizar palabras para conseguir autorreferencia como en el ejemplo de la obra *Gorro de aviador*. “Esta objeción asume que las palabras no pueden significar correctamente en una imagen, que permanecen extrañas a su orden semiótico por muy firmemente que se sitúen en el espacio pictórico.”<sup>186</sup> Así se comprende la objeción. Se puede pensar en *Les trahison des images* como una metaimagen “tramposa”, algo ilegítima, “cuyo propósito real es el de

185 *Ibidem*, p. 64.

186 *Ídem*.

reflexionar no ya sobre las imágenes, sino sobre la relación entre las imágenes y las palabras, tanto sobre la forma en que hablamos de las imágenes como sobre la forma en que las imágenes no “hablan”.<sup>187</sup>

“La pipa de Magritte es una demostración de que “la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita”. Esto no quiere decir que la relación sea indefinida o indeterminada, quizá ni siquiera sea cualitativamente grande: no se trata de que existan cincuenta mil “lecturas” (o “visionados”) de la composición de Magritte.”<sup>188</sup> (algo que me propongo en mis composiciones, la lectura múltiple realizada por múltiples espectadores). “Dos lecturas son suficientes para inaugurar esta relación infinita, del mismo modo que la dualidad (y la importancia de esa dualidad) es suficiente para generar otros significados.

El estudio de las metaimágenes no es un problema especial de la historia del arte, sino un problema de un campo mucho más amplio de la teoría de la representación, la disciplina híbrida de la “iconología”. La metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en sí: es el lugar donde las imágenes se revelan y se “conocen”, donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia.”<sup>189</sup>

A manera de conclusión, las metaimágenes son consideradas como un recurso en la construcción o composición de mis obras, quizá no sólo bajo el concepto de metaimagen, sino también en el de metalenguaje, en esta época en la que los estímulos visuales y el consumo de imágenes es tal que, tanto el artista como el diseñador, debe de guiar su quehacer hacia un nuevo tipo de espectador, que como ya se apuntó anteriormente no es único y por si fuera poco, es cambiante. Hay que entender que las maneras de observar y percibir se van transformando y hay que considerar ser un ser integral y profesional capaz de crear o resolver producciones visuales cada vez más elaboradas, tanto técnica como conceptualmente. Es nuestra responsabilidad.

---

187 *Ídem*.

188 *Íbidem*, p. 66.

189 *Íbidem*, 77.

## **Objetivos de la obra**

Desde un punto de vista teórico, la propuesta nos llama a dislocar el discurso original para generar de igual manera una dislocación visual ya sea en la parte práctica, generando así nuevas poéticas visuales. Uno de los objetivos es ofrecer un nuevo significado no existente a partir de la relectura, cita, confiscación o desterritorialización.

La intención es utilizar la apropiación de elementos o imágenes, sin la intención de cuestionar o tergiversar la autoría original, solamente tomar una imagen y sacarla de su entorno para crear una relectura. La inclusión de un elemento o imagen funciona como un complemento en una nueva composición que conformará a su vez un nuevo discurso.

El recurso de la apropiación como fundamento teórico para esta propuesta será el que Prada ha diferenciado como apropiacionismo crítico. De esta manera pretendo desarrollar un análisis que trata de revelar las condicionantes que determinan la recepción estética contemporánea. Esta exige, en un primer momento, una reflexión sobre los elementos de mediación de la obra de arte y sobre los modos de su inserción en el discurso institucional e histórico, un desplazamiento de la atención crítica de las obras de arte individuales hacia sus marcos institucionales.

Generar una ruptura de la linealidad histórica y cronológica a partir de la disposición de los elementos compositivos que, nuevamente, poseen una relación que pretende alejarse de la obviedad, de la lectura inmediata al provocar que el espectador cuestione la relación entre las imágenes presentadas.

Afirmar que los contenidos latentes y sus relaciones implican todavía una dependencia de los significados, de los valores semánticos de cada una de las imágenes o fragmentos presentes. En esas imágenes los elementos reproducidos mantienen relaciones de contenido que pretenden convertirse en una propuesta emancipatoria de su discurso o contexto original. El discurso propuesto refiere a la creación de una serie de asociaciones de significados que aborden la complejidad que sólo una crisis o impureza “contextual” radical podría ofrecer.

Otro de los objetivos de estas nuevas composiciones, como ya se ha mencionado en reiteradas ocasiones es el de dirigirse a una multiplicidad de espectadores, es decir, a partir de los elementos que son presentados en la obra, se apela a generar interés de un observador que posea un *baggage* cultural más amplio, podría ser este un Maestro o un experto

en el área del Dibujo o la Pintura, un diseñador que pudiera tener una lectura de la obra a partir de los elementos que están más presentes en la disciplina a la que pertenece, tales como la tipografía, el *lettering*, las onomatopeyas y ciertos órdenes compositivos. Por otro lado, el manejo de imágenes o íconos populares podrían provocar un interés en espectadores que no precisamente sean conocedores del tema, pero que de igual manera pueden hacer una lectura de la obra a partir de los elementos populares o reconocidos socialmente por un conocimiento previo de los mismos al formar parte de un consciente colectivo.

La deconstrucción también es un concepto importante que puede estar presente (o no) dependiendo la obra y la necesidad del productor/autor. Deconstruir el espacio o la estructura tradicional de una página de historieta o de los elementos que la componen es también un recurso.

## Movilidad internacional



Rectorado de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea. Fotografía por Carlos Uzcanga Gaona, 2017.

De marzo a junio de 2017 realicé una movilidad internacional como parte de uno de los beneficios a los que se pueden acceder como estudiante de Maestría en el Posgrado de Artes y Diseño de nuestra Facultad, los objetivos principales de dicha movilidad eran asistir al *35 Salón Internacional de Cómics de Barcelona*, realizar una estancia de investigación en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y una breve estancia de producción con el artista vasco Luis Candaudap en Bilbao.

Fue justamente gracias al apoyo incansable de Luis Candaudap al ponerme en contacto con varios colegas y al interés que manifestó desde un principio en mi investigación el Dr. José Antonio Azpilicueta

Albizu, que pude realizar dicha movilidad. El Dr. Azpilicueta es Director del departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la UPV e imparte la asignatura de cómic.

Como actividades relacionadas con mi tema de investigación pude asistir a diversas exposiciones tanto en reconocidos museos como en distintas galerías y salas, a pláticas y ferias especializadas en varias ciudades de Europa, además de tomar clases con el Dr. José Antonio Azpilicueta y las correspondientes tutorías. De igual manera y como algo que no tenía previsto pero que agradezco de nueva cuenta a Luis Candaudap, fue el presenciar exámenes de *Trabajos de Fin de Máster* de Pintura, ya que él funge como docente de dicho Máster y me invitaba a participar constantemente en ellos. Estos exámenes son completamente distintos a los que podrían tener correspondencia en nuestra Facultad.

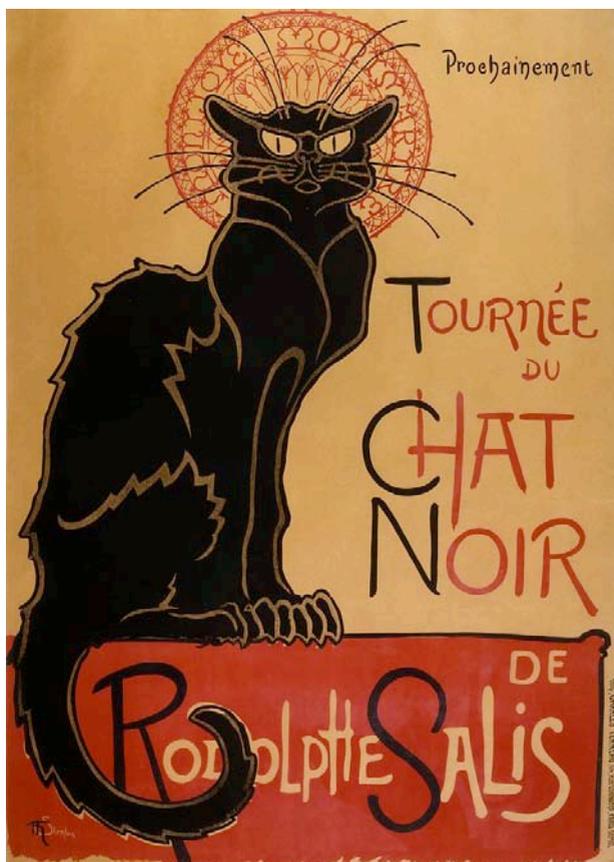
## ÁMSTERDAM

El Van Gogh Museum, en Ámsterdam exhibió la exposición *Prints in Paris 1900: From Elite to the Street*, dicha muestra tiene una estrecha relación con Ernesto García Cabral, ya que en ella pude estudiar en directo a cartelistas como Jules Chéret, Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec y Théophile Alexandre Steinlen, quienes fueron influencia directa de García Cabral. De Toulouse-Lautrec puede apreciarse la influencia en el uso de colores distintos a los convencionales en el dibujo, así como toda la estética que Cabral utilizaría tomando el Art Nouveau francés como uno de sus motivos recurrentes.

La obra de Théophile Alexandre Steinlen, es de gran valía para el estudio de las composiciones que conllevan imágenes y tipografía, sin olvidar el uso del color intenso. Cabe señalar que en una de las obras que presento como propuesta, cito uno de sus carteles más famosos: *Tournée du Chat Noir de Rodolphe Salis*, donde me apropio del gato para incorporarlo en mi cuadro *La Nouvelle Bohème*.

## PARÍS

Viajando de Ámsterdam hacia Barcelona, hice una escala de un par de días en París, ahí conocí un espacio de difusión cultural llamado *Le 6 b L'atelier*, el cual es un referente dentro del arte contemporáneo de dicha ciudad. El 6 b organizó una primera exposición de dibujo contemporáneo que me resultó de suma importancia ya que considero que en la movilidad no sólo debía tomar en cuenta la parte de investigación teórica, sino también conocer de primera mano lo que sucede en la parte práctica, en el panorama del Dibujo a nivel internacional.



Théophile Alexandre Steinlen, *Tournée du Chat Noir de Rodolphe Salis*, cromolitografía, 135,9 x 95,9 cm, 1896.



➡  
Entrada al edificio donde se ubica el *66 L'atelier*, 6/10 quai de Seine, 93200 Saint-Denis, Ille-De-France, Paris.

➡  
Detalle de una obra del artista Daniel Otero. Fotografía por Carlos Uzcanga Gaona, 2017.

La muestra que presencié fue dentro de la celebración del encuentro de Francia y Colombia, teniendo de invitado de honor al artista Daniel Otero. La sinergia provocada por estas dos naciones, una de América y la otra de Europa me permite analizar cómo se entremezclan dos contextos tan diversos. Algo que abordo en el último capítulo que atañe a mi propuesta plástica.

## BARCELONA

Como mencioné anteriormente, uno de los principales motivos para realizar este viaje de movilidad era asistir al *35 Saló Internacional de Còmic de Barcelona*, en él encontré una gran diversidad de actividades relacionadas con la historieta, además de encontrarme con editoriales de la talla de *Norma*, *Astiberri*, *Gustavo Gili*, entre otras, un espacio dedicado a los cómics de autor, zona de fanzines, cómic independiente, cómics para adultos, charlas con dibujantes, conferencias, información sobre la *Escola Joso* de Ilustración, cómic y novela gráfica, la cual impartía talleres de muestra.

El Saló se ha convertido en una visita obligada para cualquier persona que tenga interés en el cómic alrededor del mundo y que además desee conocer propuestas que van más allá de las historias de superhéroes, es verdad que estos tienen una presencia importante dentro del salón, por cuestiones de *marketing*, por influencia cultural o simplemente por ser del gusto del público, sin embargo no concentran la atención de todas las personas que además de seguir buscando a los clásicos, como *Tin Tin* de



*Hergé*, *Lucky Luke* y demás personajes, o a dibujantes consagrados como Milo Manara, *Moebius* o *Quino*, también están abiertos a los autores contemporáneos y a los jóvenes que comienzan a tener notoriedad. Hay una necesidad de consumo por nuevas historias que van desde lo fantástico hasta las que están más apegadas a la realidad.

Además de todo lo mencionado, las exhibiciones tienen un lugar importante dentro del Salón, ya que había un pabellón completo para muestras como *Gaudí entre viñetas* en la cual se expuso todo el proceso para la elaboración de la novela gráfica *El fantasma de Gaudí* (novela premiada como la *Mejor obra de autor español*, *Salón de Cómic de Barcelona 2016*) así como una retrospectiva dedicada a uno de los dibujantes más importantes y creador de la novela gráfica: Will Eisner.

El Salón cuenta además con exhibiciones de las piezas ganadoras de concursos de dibujo de niños y jóvenes, los cuales cuentan con diversos premios. Estos concursos son organizados previamente, lo cual genera también un interés en el público participante al saber que los ganadores serán expuestos en el marco del evento.

Existen diversas actividades para el público joven, pero también hay un cuidado especial para los conocedores y coleccionistas, al acudir estos en búsqueda de ediciones especiales, antologías, figuras de acción, objetos o números faltantes.

Sin duda, uno de los momentos más impresionantes de esta experiencia fue presenciar al artista coreano Kim Jung Gi dibujar en vivo. Este artista se destaca por hacer composiciones muy elaboradas en gran



Will Eisner, imagen perteneciente a FICOMIC, extraída de la página web del 35 Saló Internacional del Cómic de Barcelona.



Cartel promocional del 35 Saló Internacional de Cómic de Barcelona, llevado a cabo del jueves 30 de marzo al domingo 2 de abril en la Fira Barcelona Montjuic.



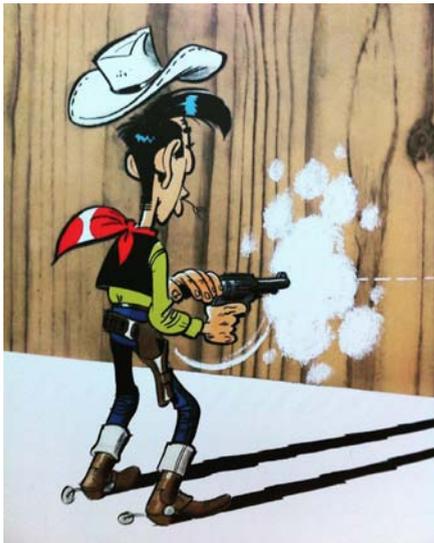
Kim Jung Gi dibujando, imagen perteneciente a FICOMIC, extraída de la página web del *35 Saló Internacional del Còmic de Barcelona*.



Lucky Luke. Fotografía por Carlos Uzcanga Gaona, 2017.



Muro de caricaturas dedicado a Donald Trump. Fotografía por Carlos Uzcanga Gaona, 2017.



formato sin un boceto previo. Los escorzos que utiliza, así como el manejo de la luz y la invención de sus personajes son sumamente impactantes.

La denuncia no deja de ser uno de los temas esenciales para la caricatura, fue así como los organizadores decidieron colocar un muro, donde dibujantes reconocidos de varios lugares del mundo hacían alusión a la toma de la Presidencia de los Estados Unidos por Donald Trump. En él se dejaba entrever toda la preocupación e indignación de que tal personaje haya ganado las elecciones y por supuesto sus declaraciones y fisonomía eran el pretexto perfecto para la ironía, la burla y el desahogo.

## **BILBAO**

Finalmente, después de mi paso por Ámsterdam, París y Barcelona, llegué a mi destino, la Ciudad de Bilbao para encontrarme con mi tutor el Dr. José Antonio Azpilicueta Albizu en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), quien desde un principio mostró un gran interés en ayudarme, proporcionándome materiales para consulta, tales como novelas gráficas y libros de teoría sobre el lenguaje del cómic y un libro de ensayos el cual fue de gran utilidad para sustentar de mejor manera uno de mis subcapítulos referentes al *Crossover ficcional* en el IV capítulo que atañe a la propuesta plástica.

De igual manera, el artista plástico Luis Candaudap generosamente me dio acceso a su biblioteca personal y a su estudio, proporcionándome un espacio para trabajar, así como materiales referentes al *collage*, catálogos tanto de su obra, como de otros artistas contemporáneos, libros sobre carteles, historietas, entre muchas otras cosas que fueron nutriéndome.

Las pláticas sobre pintura, dibujo, arte en general, sus críticas (siempre constructivas), consejos, y las visitas que realizábamos juntos a diferentes espacios expositivos, museos o sus invitaciones a los anteriormente mencionados *Trabajos de fin de Máster*, me enriquecieron constante y enormemente.

Así mismo, el tener la oportunidad de verlo trabajar en su obra personal, presenciar el desarrollo conceptual de sus piezas y poder ver cómo aplicaba diversos recursos técnicos para obtener múltiples y posibles resultados plásticos, fue una experiencia invaluable.

En lo concerniente a lo no académico pero con igual importancia, pude apreciar exposiciones de gran valía, por el lado institucional asistí a la muestra de Expresionismo Abstracto que se exhibió en el Museo Guggenheim, pudiendo ver obra de Philip Guston (artista que me sugirió

Espacio de trabajo en el estudio de Luis Candaudap, donde pueden verse obras en proceso. Fotografía por Carlos Uzanga Gaona, Bilbao, 2017.



*Esto no es un enchufe*, apropiación de Tin Tin por parte de Edu López, expuesta en su muestra titulada *Planeta sin nombre*.





consultar Luis Candaudap), Willem De Kooning, Mark Rothko, Ad Reinhardt, entre otros. En la colección permanente del Museo Guggenheim me acerqué a obra de Robert Rauschenberg, Gerhard Richter y de Andy Warhol, a quienes menciono en mi proyecto de investigación y a quienes tomo como referentes.

En otros espacios expositivos de Bilbao como *Espacio Marzana*, un pintor vasco llamado Edu López presentó su muestra *Planeta sin nombre* y encontré que maneja un lenguaje y formatos muy parecidos a los que he llegado yo en mis últimas exploraciones, me acerqué a esta muestra también por recomendación de Candaudap. Es importante mencionar que mi obra *Punto y línea sobre el plano espacial* fue concebida por la impresión que me dejó este pintor, al ser *Tin Tin*, uno de los personajes recurrentes de los que se apropia Edu López y que fue presentado en dicha exposición.

Una de mis intenciones era estar al tanto del dibujo contemporáneo y el arte contemporáneo en general y acercarme tanto como pudiera a espacios expositivos o visitando los talleres y salones de la UPV directamente. La disposición y amabilidad del Dr. Azpilicueta fue tal, que además de asistir a las clases de su asignatura optativa de cómic, también me mantuvo al tanto de las pláticas con dibujantes y guionistas de novela gráfica que se presentaron en la Facultad.

De tal manera conocí al catedrático Antonio Altarriba, quien ofreció una charla acerca de sus obras, Altarriba es guionista de novelas gráficas y un estudioso de la historieta, al finalizar la charla pude platicar con él brevemente donde me referenció a la Dra. Thelma Camacho Morfín, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas y Catedrática de la Universidad Au-

Obras de Edu López de la muestra *Planeta sin nombre*, expuestas en Espacio Marzana del 28 de abril al 9 de junio de 2017, Bilbao, País Vasco.




 Taller de pintura del artista Luis Candaudap en la Facultad de Bellas Artes de Leioa.


 Obra de un estudiante utilizando el lenguaje del cómic. Fotografía por Carlos Uzcanga Gaona, 2017.

tónoma de Hidalgo. Increíble e inesperadamente, tuve que encontrarme en una universidad extranjera para encontrar un contacto de mi país, autora de un libro que hablaba sobre lo que yo investigaba para sustentar mi proyecto. A mi vuelta, contacté a la Dra. Camacho por supuesto, quien también de manera generosa me invitó a sus seminarios de tesis en la UAEH, me proporcionó fuentes de investigación y me hizo observaciones puntuales y de gran valía.

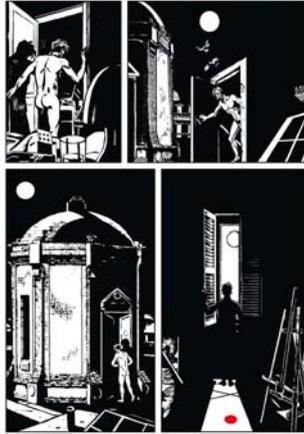
El Dr. Altarriba no sólo me proporcionó este contacto, sino que también me invitó a la presentación de su novela gráfica más reciente *El perdón y la Furia* que sorpresivamente habla acerca de lo que yo propongo, la unión de dos partes aparentemente distintas, pero que convergen en esta obra; los cuadros de José de Ribera representando a la “alta cultura” y una expresión de la cultura popular, la historieta, un encargo nada más y nada menos que realizado por el Museo del Prado. Es así como una institución de tal envergadura ha abierto su acervo y dado todo el apoyo para la realización de un proyecto que sin lugar a dudas deja de lado cualquier cerrazón o prejuicio relacionado a la mezcla o “contaminación” de estas dos manifestaciones culturales; la pintura tradicional y la historieta.

Fue así como se presentó *El perdón y la furia* en la librería *Zuloa Iru-dia*, obra del catedrático en Filología Francesa de la UPV/EHU Antonio Altarriba y el dibujante José Antonio Godoy *Keko*, el 19 de mayo del presente año en Vitoria-Gasteiz, País Vasco.<sup>190</sup>

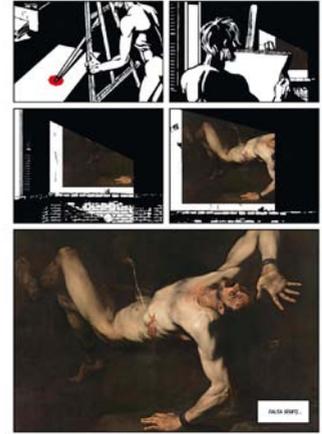
190 Artículo de prensa: <http://www.noticiasdealava.com/2017/05/18/ocio-y-cultura/cultura/altarriba-presenta-en-zuloa-el-perdon-y-la-furia-y-una-muestra-basada-en-el-album?random=275597>



Portada de *El perdón y la furia*, de Antonio Altarriba y el dibujante José Antonio Godoy “Keko”, Museo del Prado, 2017.



Páginas 10 y 11 de la novela gráfica *El perdón y la furia* de Antonio Altarriba y “Keko”, Museo del Prado, 2017.






 Collage de Joan Miró, expuesto en Materialidade e metamorfose. Fotografía por Carlos Uzanga Gaona, 2017.


 Carlos Uzanga Gaona. Fotografías tomadas en el centro de Vitoria-Gasteiz, País Vasco, 19 de mayo de 2017.

## PORTO

Después de estudiar e investigar un tiempo en Bilbao, decidí ir a Porto donde se celebraría un nuevo encuentro del llamado *MiniZineFestPt & Free Comic Book Day* organizado por la *Livraria Mundo Fantasma* en la ciudad de Porto, Portugal los días 5 y 6 de mayo del presente año.

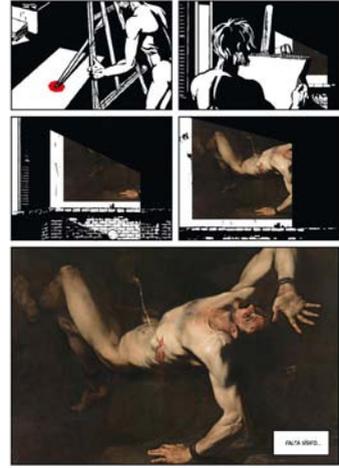
En Portugal en la Casa Serralves, Museu de Arte Contemporânea se expuso la muestra *Materialidade e metamorfose* de Joan Miró, en la cual exhibían sus *collage*, una faceta que yo desconocía por completo, pero la cual, debo decir, fue muy grata y sorprendente.

## VITORIA-GASTEIZ

A mi vuelta de Porto y al visitar la ciudad de Vitoria-Gasteiz para la presentación de la novela gráfica de Antonio Altarriba y *Keko* y dando un paseo por el casco viejo (centro histórico), encontré casas intervenidas con pinturas murales que se asemejaban a viñetas gigantes, fue una grata sorpresa encontrar que las historietas, los personajes de estas, podían salir de su soporte “tradicional” y apropiarse del espacio público, de la arquitectura.







José de Ribera.  
*Ticio*, óleo sobre  
lienzo, 227 x 301  
cm, 1632.



Página 11 de la  
novela gráfica  
*El perdón y la  
furia* de Antonio  
Altarriba y  
“Keko”, Museo  
del Prado, 2017.

## MADRID

No podía dejar pasar la oportunidad de conocer Madrid y visitar el Museo del Prado, el Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo Reina Sofía, esto como parte de un enriquecimiento en mi formación profesional y académica.

En el Museo del Prado, además de buscar aquellas obras que sólo había visto mediante libros y diapositivas en mi paso por la aún Escuela Nacional de Artes Plásticas e imágenes de internet donde las escalas y colores nada tienen que ver con lo real, pude también encontrarme con las obras de Ribera que ahora me referenciaba la novela gráfica *El perdón y la furia*.

Mientras que en el Thyssen, pude conocer de forma directa, cuadros de Robert Rauschenberg y Roy Lichtenstein, artistas a quienes menciono en el capítulo IV de este documento. Pude apreciar y estudiar piezas de Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris, pioneros del collage, recurso que utilizo en mi propuesta plástica, así como revalorar a pintores abstractos como Wassily Kandinsky y a Piet Mondrian, a quienes cito en un par de obras de mi autoría, en unas de forma más evidente que en otras donde sólo están presentes de manera conceptual.



Fotografía tomada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, España mayo de 2017.

## SAN SEBASTIÁN

En Donostia/San Sebastián, conocí la obra de Luis Gordillo al visitar su muestra antológica *Confesión General/Aitortza orokorra* en el centro cultural *Koldo Mitxelena Kulturunea*. Artista que utiliza también el recurso del collage y que en sus últimas obras lo hace de manera digital. Además, en la misma ciudad se encuentra la *Komikigunea*, espacio de consulta e investigación sobre el mundo del cómic creado por la Biblioteca de la *Koldo Mitxelena Kulturunea*.<sup>191</sup>

## BILBAO

Antes de culminar la movilidad internacional, asistí a una plática con el diseñador e historietista español David Sánchez en el *Azkuna Zentroa*,<sup>192</sup> quien habló acerca de su más reciente novela gráfica *Un millón de años luz*, de trabajos anteriores, de su faceta como diseñador de camisetas y de su proceso creativo.

Por último pero no menos importante en el Museo de Bellas Artes de Bilbao/Bilboko Arte Ederren Museoa, observé obras de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, a quienes ya había podido apreciar en el Museo del Prado y quienes presuntamente influenciaron a Saturnino Herrán.

191 Página oficial de la Komikigunea: <http://kmk.gipuzkoakultura.eus/komikigunea>

192 Información de la agenda del Azkuna Zentroa: [https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/aurrez-aurre-novela-grafica-david-sanchez/al\\_evento\\_fa](https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/aurrez-aurre-novela-grafica-david-sanchez/al_evento_fa)



Anselmo Guinea,  
Boceto para  
vidirieras en  
Ibaigane, 1900.

Pero fue sin duda una grata sorpresa conocer la obra de Anselmo Guinea quien tiene imágenes que podrían ser consideradas una especie de historieta, sus cuadros están divididos por rectángulos que funcionan a manera de viñetas y donde existe una linealidad y una narrativa visual donde sólo harían falta los globos idiomáticos.

A mi vuelta, pude establecer conexiones que no habría hecho de no haber realizado la movilidad, pues consideraba que sólo García Cabral había sido influenciado por el *Art Nouveau*, pero al seguir rastreando obra de Herrán encontré una gran similitud justo con la obra de Anselmo Guinea y que coinciden tanto en tema como en estilo, el tratamiento en los contornos del cuerpo, la forma de las nubes, de la tierra y de las hojas, sin embargo me atrevería a decir que el manejo del dibujo en Herrán es superior al de Guinea.

Como es de suponerse, después de todo lo que pude apreciar, conocer y reconocer, mi visión del Dibujo, la Pintura, el collage y el Diseño se vio enormemente enriquecida y transformada. Encontrarme con Maestros de todas esas disciplinas a más de 100 años de distancia, poder conocer las influencias de los artistas que estudiaba desde México y recono-



cer gestos, formas, paletas o recursos técnicos, fue de gran valía. Eso en cuanto a las cuestiones artísticas y digamos, de manera institucional, sin embargo la otra parte, la de conocer también todas las nuevas manifestaciones gráficas, en un contexto completamente distinto al mío, referente a la caricatura, la historieta y las novelas gráficas que se están realizando en los países que pude visitar, no han hecho más que desear conocer más.

A partir de todas estas experiencias, pude realizar piezas que marcan un antes y después en mi producción personal, tanto en cuestiones compositivas, recursos técnicos, cromáticamente e inclusive en formato pero más que verlo como algo falto de correspondencia o continuidad, lo veo como una transformación necesaria, algo que debe suceder en el Arte para que haya una apertura a nuevas formas de hacer, a otras manifestaciones gráficas y visuales.



Saturnino  
Herrán. *Los  
campesinos*,  
acuarela y  
gouache sobre  
papel, 22 x 18 cm,  
1914.

## **Creative commons**

Como una manera de proteger la propiedad intelectual de las obras, tanto propias como para precisamente no practicar un apropiacionismo abusivo o transgresor, he decidido utilizar los servicios de *Creative Commons*, organización sin fines de lucro que permite el intercambio y uso de la creatividad y el conocimiento a través de herramientas legales gratuitas.

Creative commons posee licencias de derechos de autor que son fáciles de utilizar y proporcionan una manera sencilla y estandarizada de compartir y utilizar el trabajo creativo en condiciones de elección propia. Las licencias de Creative Commons permiten cambiar fácilmente los plazos del copyright del incumplimiento de “todos los derechos reservados” a “algunos derechos reservados”.

Debe tenerse en cuenta que las licencias Creative Commons no son una alternativa al copyright. Trabajan junto a los derechos de autor y permiten modificarlos a los que mejor se adapten a las necesidades del autor/productor.

Creative Commons funciona apeándose al sistema de los derechos de autor promoviendo la libertad creativa y planteando un esquema en el que no hay que pedir permiso para usar las obras puesto que el permiso ya ha sido otorgado.

Se deben utilizar las licencias Creative Commons si se desea dar a la gente el derecho a compartir, usar, e incluso construir sobre una obra ya creada.

Creative Commons otorga la flexibilidad (por ejemplo, se pueden prohibir o permitir únicamente los usos comerciales) y protege a las personas que utilizan las obras registradas, por lo que no hay que preocuparse acerca de la infracción de derechos de autor, siempre y cuando se cumpla con las condiciones especificadas.<sup>193</sup>

---

193 Información tomada de la página web de Creative Commons México:  
<http://www.creativecommons.mx/>

# **Estrategia creativa**

## **Premisas**

Los recursos utilizados para mi obra personal son:

- Descontextualización
- Apropiacionismo
- *Collage* a partir de recortes de revistas, publicidad, papeles o folletos de mano encontrados, dibujo, acuarela y referencias de otros artistas junto con la incorporación de imágenes de mi autoría a manera de los *arrangements* de Louise Lawler.
- *Crossover* ficcional.

**Ámbito:** El dibujo y el collage, logrando una mezcla de diversos elementos gráficos provenientes de la caricatura, el lenguaje del cómic, elementos o tipos populares y citas a la Historia del Arte. También pueden incluirse fotografías de mi autoría.

**Público Objetivo:** Un espectador múltiple.

**Características técnicas:** La obra está compuesta por 4 piezas principales de 36 x 48 cm, en papel fabriano de grano fino, 25% algodón de 300 g/m<sup>2</sup>, y otras de pequeño formato que funcionan como obras periféricas o complementarias. Todas realizadas como un collage que comprende, dibujo, acuarela y recortes de revistas, publicidad y otros elementos. Además de los estudios que se han realizado de cada autor.

**Percepción deseada:** Captar la atención del mayor número de espectadores posibles. El espectador que posee una formación tradicional en el ámbito del Dibujo o la Pintura puede restar seriedad a las obras, sin embargo, aquél espectador que tenga un conocimiento mayor acerca de la Historia del Arte, las vanguardias artísticas por ejemplo, los movimientos posteriores del dibujo contemporáneo, así como del lenguaje del cómic, podrá comprender la propuesta visual. De igual manera, la obra al contener referencias a la cultura popular, la fuerte carga cromática, elementos

tipográficos o personajes reconocibles, también podrá ser cercana a un espectador que no necesariamente conozca sobre la Historia del Arte.

**Discurso teórico-práctico:** La intención es que haya una percepción crítica, problematizando la secuencia y la narrativa gráfica lineal utilizando imágenes de distintos contextos. El discurso completo y detallado se encuentra disponible en el subcapítulo titulado “Objetivo de la obra”.

**Tono de la comunicación:** Apelar a las referencias visuales que ya posee el espectador o los espectadores, su *baggage* cultural y presentarle nuevas imágenes.

**Marca:** Consta de una imagen central, a la que complementan imágenes periféricas, a manera de políptico, no necesariamente presentadas de la misma manera en cada exhibición.

**Proposición:** Lograr hacer composiciones que contengan elementos del lenguaje de la caricatura y del cómic junto con obra propia con la intención de que el espectador pueda hacer una lectura a partir de su *baggage* cultural y que gracias al discurso puedan insertarse de alguna manera en la Academia.

**Método:** El método se justifica al narrar mi experiencia personal a lo largo de estos años de búsqueda y experimentación los cuales han madurado por mi paso en la Maestría y la realización de esta investigación teórico-práctica. La narración de mi experiencia se encuentra en este documento como parte de las conclusiones.

**Las perspectivas humanístico-cualitativas:** Busco la multiplicidad de recursos que poseía Ernesto García Cabral y potenciar en mi obra el protagonismo que Saturnino Herrán le dio al Dibujo en la suya.

**Contribuciones de la investigación:** Hacer notar que no estamos desligados históricamente de estos dos autores, así como de sus precursores, tampoco en las diversas actividades que ejecutaron, en donde el Dibujo siempre fue el hilo conductor. Así como revalorizar a estas figuras y sus

aportaciones a este campo de estudio, así como su repercusión en el dibujo contemporáneo mexicano.

**Trascendencia:** Se pone de manifiesto que al contaminar lenguajes, campos disciplinarios, contextos y cualquier recurso teórico o práctico se generan nuevas experiencias o poéticas visuales.

También es importante concientizar que con todo y que García Cabral y Herrán tenían una formación clásica, solemne y hasta cierto punto rígida, ellos por necesidades económicas, expresivas o de cualquier otra índole, no tuvieron prejuicios al recurrir a prácticas u oficios que sentarían las bases de los actuales ilustradores, diseñadores, cartelistas, tipógrafos, artistas gráficos en general que actualmente cumplen el perfil del *freelancer*.

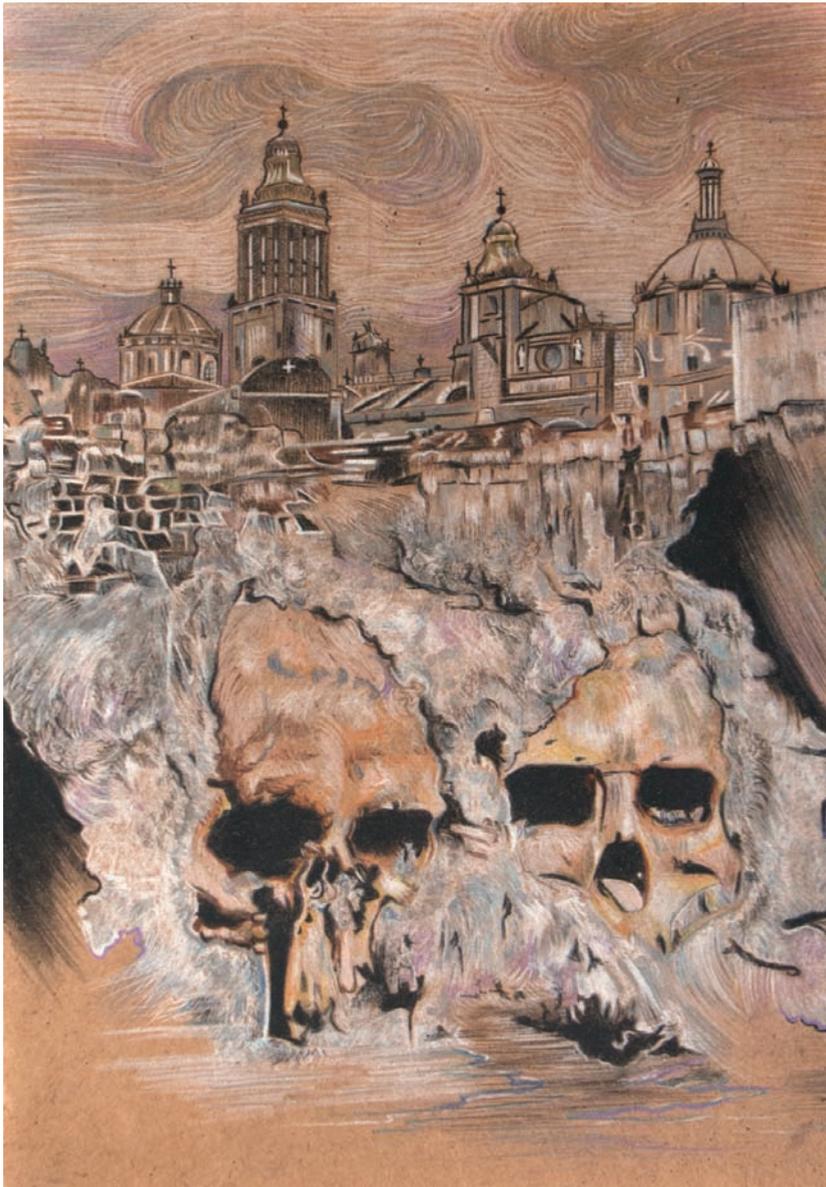
Ellos y muchos otros artistas de la época (anteriores y posteriores) abrieron el camino a todas estas nuevas figuras y podían, si así lo deseaban, cuantas veces volver a ser artistas de formación académica, al dibujo clásico y riguroso, a la pintura de caballete o las obras que más se adecuaban a sus intereses.

**Las referencias:** Saturnino Herrán, Ernesto García Cabral, David Salle, Louise Lawler, Roy Lichtenstein, Neo Rauch, Luis Candaudap y Víctor Sulser, también se podría mencionar a Robert Rauschenberg, Andy Warhol y Jeff Koons, este último por tener en cuenta las cuestiones legales. En cuestión de formatos a Edu López y finalmente en discurso a Eulàlia Grau.

# OBRA PERSONAL

## Primera etapa

### (Estudios)



*Templo Mayor y  
Catedral  
(Estudio a  
Saturnino  
Herrán 1 de 3)  
Colores de  
madera y  
crayones conté  
sobre tablero de  
densidad media  
40 x 28 cm  
2015*





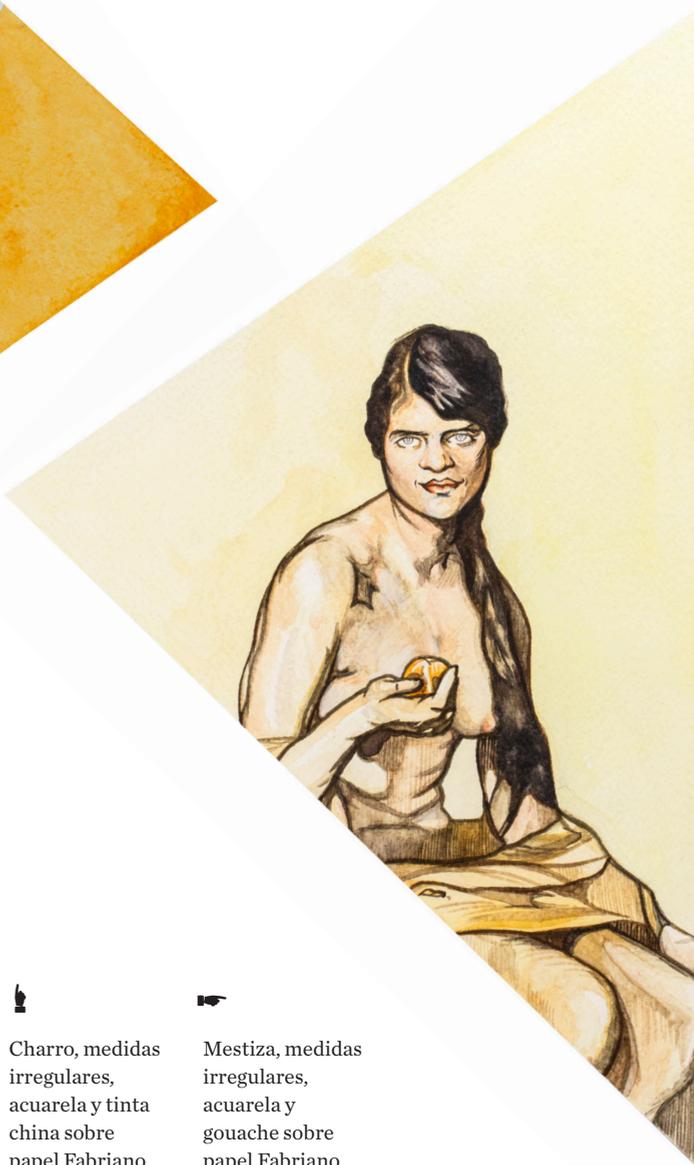
Colt, medidas  
irregulares,  
acuarela, tinta  
china y tinta  
dorada sobre  
papel Fabriano,  
2016



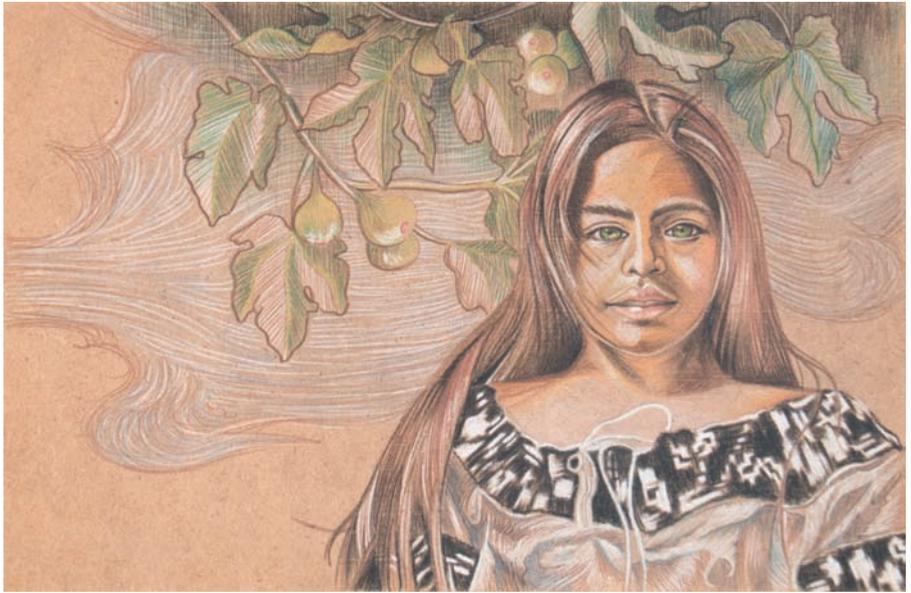
Charro, medidas  
irregulares,  
acuarela y tinta  
china sobre  
papel Fabriano,  
2016



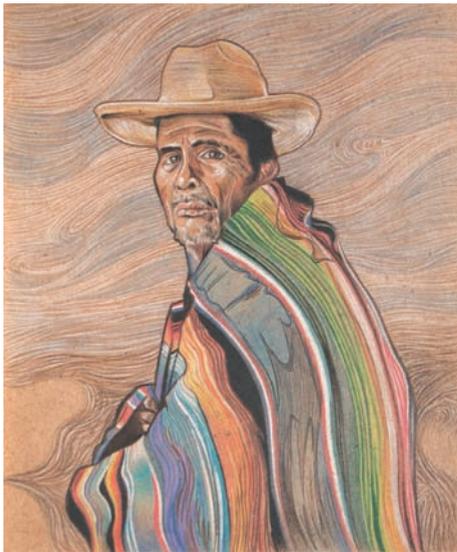
Mestiza, medidas  
irregulares,  
acuarela y  
gouache sobre  
papel Fabriano,  
2016



*La niña y la higuera*  
(Estudio a Saturnino Herrán 2 de 3)  
Colores de madera y crayones conté sobre tablero de densidad media  
20 x 30 cm  
2015



*Hombre con jorongo*  
(Estudio a Saturnino Herrán 3 de 3)  
Colores de madera y crayones conté sobre tablero de densidad media  
40 x 30 cm  
2016



*Campesino*  
(Estudio de Ernesto García Cabral)  
Lápiz y tinta sobre papel Arches  
20 x 15 cm  
2016



## Segunda etapa (Producción en México)



*Lulu Belle*  
Lápiz, tinta  
china, acuarela  
y collage sobre  
papel Torchón-  
Fabriano  
30.5 x 23 cm  
2015



*1947-1948?*  
Lápiz, tinta  
china, acuarela  
y collage  
(miniatura de  
cartel de Josep  
Renau) sobre  
papel Torchón-  
Fabriano  
30.5 x 23 cm  
2015



*Su adorable  
imagen me  
persigue...*  
Lápiz, acuarela  
y collage  
(miniatura de  
cartel de Josep  
Renau) sobre  
papel Torchón-  
Fabriano  
30.5 x 23 cm  
2015



*La Nouvelle Bohème*  
 (El personaje principal es autoría de Ernesto García Cabral y el gato de Théophile Alexandre Steinlen)  
 Lápiz, acuarela, tinta china, tinta dorada y collage sobre papel  
 Torchón-Fabriano  
 36 x 48 cm  
 2016



*BANG!*  
 (El inspector Jacques Clouseau es autoría de Blake Edwards)  
 Lápiz, acuarela, tinta china, tinta plateada, grafito y collage sobre papel  
 Torchón-Fabriano  
 36 x 48 cm  
 2016





*Punto y línea sobre el plano  
espacial*

(*Tin Tin* es autoría de Georges  
Prosper Remi *Hergé* y *Snoopy*  
de Charles M. Schulz)

Lápiz, acuarela, tinta china,  
rotulador, tinta plateada y  
collage sobre papel Torchón-  
Fabriano

36 x 48 cm

2017

*Jerry Spring*

(1 de 3)

(*Jerry Spring* es  
autoría de Josep  
Gillain *Jijé*)

Lápiz, acuarela,  
tinta china,  
herradura y  
cuerda sobre  
papel Torchón-  
Fabriano

16.5 x 16.5 cm

2017



*Yellow gun*

(2 de 3)

(*Gun* es  
autoría de Roy  
*Lichtenstein*)

Apropiación,  
impresión digital  
20 x 35 cm

2018

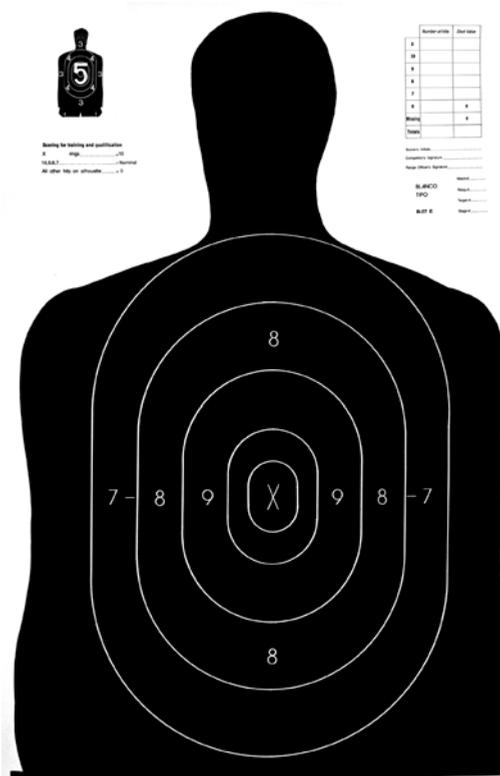
*Yellow gun* (3  
de 3)

(*Gun* es  
autoría de Roy  
*Lichtenstein*)

Apropiación,  
impresión digital  
20 x 35 cm

2018

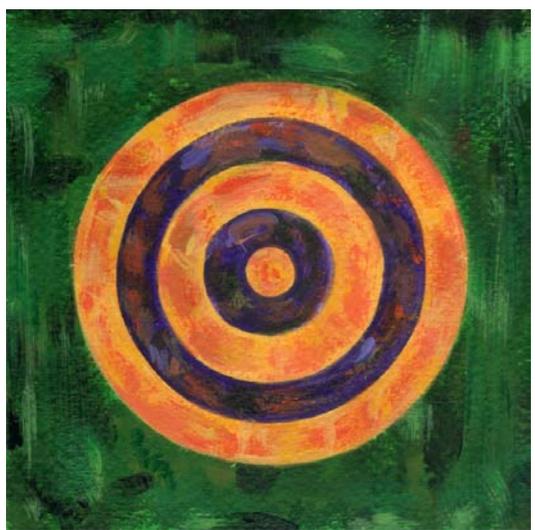




*Siluetas de tiro*  
 Cartel  
 44 x 29 cm  
 2016

*Target 74*  
 (Target es  
 autoría de Jasper  
 Johns)  
 Apropiación,  
 acrílico sobre  
 papel Arches  
 10 x 10 cm  
 2018

*Target 66*  
 (Target es  
 autoría de Jasper  
 Johns)  
 Apropiación,  
 acrílico sobre  
 papel Arches  
 10 x 10 cm  
 2018



-¡Por favor... píntame un cordero!  
-¿Eh?  
-¡Dibújame un cordero!

*Píntame un  
cordero...*  
Letras  
transferibles  
sobre papel  
Arches  
10 x 10 cm  
2016



*Gorro de aviador*  
Lápiz, acuarela  
y tinta dorada  
sobre papel  
Arches  
10 x 10 cm  
2015



*Azul*  
Acuarela,  
rotuladores  
y tinta sobre  
papel Torchón  
Fabriano  
10 x 10 cm  
2014

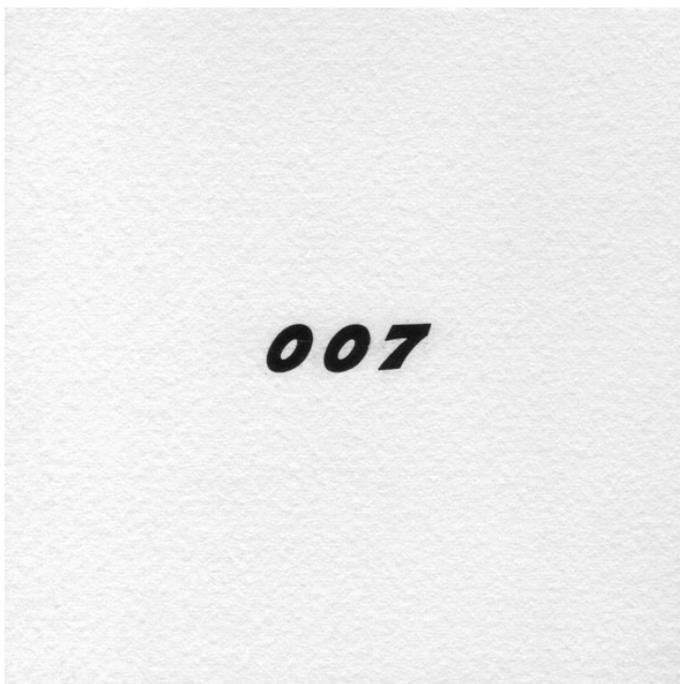


*BANG! BANG!*  
(1 de 2)  
Letras  
transferibles  
sobre papel  
Arches  
10 x 10 cm  
2017

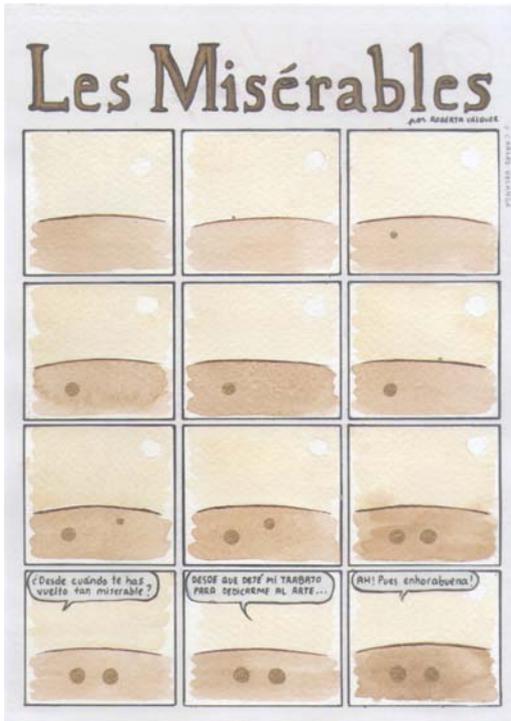
*Tiros (2 de 2)*  
Perforaciones  
sobre papel  
Arches  
10 x 10 cm  
2017



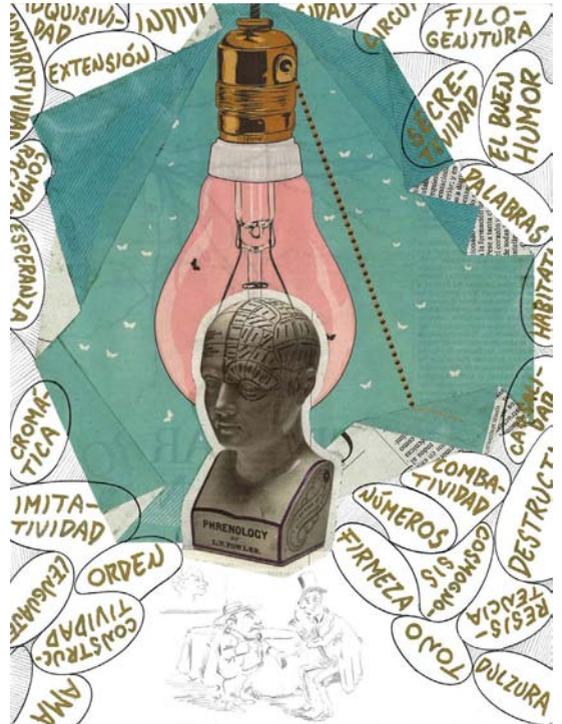
*007*  
Letras  
transferibles  
sobre papel  
Arches  
10 x 10 cm  
2017



## Tercera etapa (Movilidad internacional)

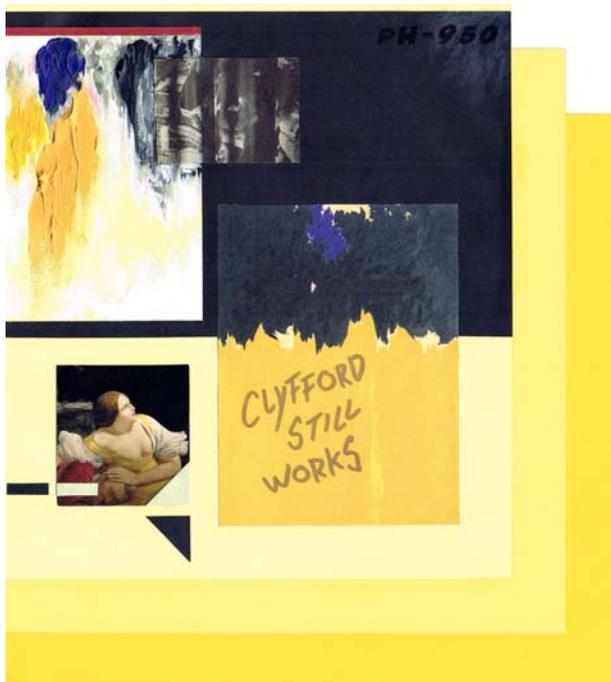


*Les Misérables*  
Lápiz, acuarela, marcador dorado y collage sobre papel  
Torchón-Fabiano,  
24 x 17.3 cm  
2017



*Aventuras de tres frenólogos*  
(Los dos personajes son autoría de José María Villasana)  
Lápiz, rotulador, marcador dorado y collage sobre papel  
Torchón-Fabiano  
30.5 x 23 cm  
2017





*Clyfford Still Works*  
 Acrílico, marcador  
 dorado, letras  
 transferibles y  
 collage sobre papel  
 25.6 x 23 cm  
 2018



*Matar no es  
 difícil*  
 (El personaje  
 masculino  
 es autoría  
 de © David  
 Sutherland,  
 Getty images)  
 Acrílico, letras  
 transferibles y  
 collage sobre  
 papel  
 21.5 x 20 cm  
 2018

*Gernikako  
bonbardaketa*  
(1 de 2)  
Apropiación  
14.7 x 14.7 cm  
2018

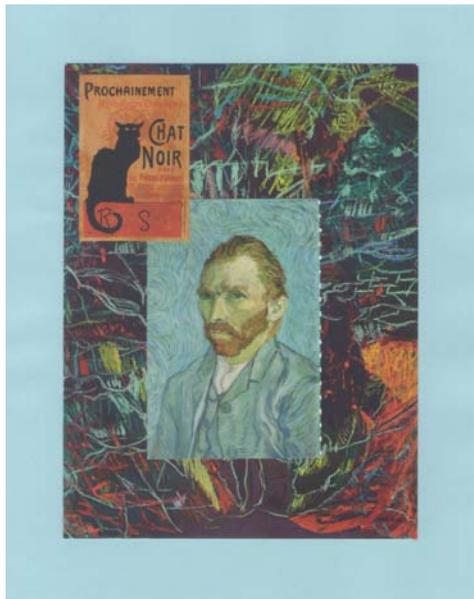


*Gernikako  
bonbardaketa*  
(2 de 2)  
Acuarela y tinta  
china, sticker  
y collage sobre  
papel Arches  
30.9 x 29.5 cm  
2018





*Caminantes*  
(La imagen central es autoría de Gonzalo Sabina San Martín)  
Collage  
30 x 40 cm  
2018



*Vincent feels blue*  
Collage  
19 x 15 cm  
2018



## **CONCLUSIONES**

En su comienzo, esta investigación se centró en conocer las biografías de Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral, esto con el objetivo de saber acerca de su contexto histórico y comprender su desarrollo y formación técnica, fue así como encontré varios puntos de conexión entre ellos, tanto académicos como prácticos, lo que me llevó a estudiar las “maneras de hacer” de cada uno. Partiendo de tal punto comencé a experimentar con algo que me interesaba desde hace varios años, por un lado lograr una versatilidad técnica semejante a la que poseía Ernesto García Cabral, siempre preocupado por la calidad y limpieza que lo destacaba, y por el otro, dotar a mi dibujo de la capacidad de síntesis y darle un protagonismo como el que Saturnino Herrán logró en su obra.

Durante varios meses, a partir de una metodología de estudio, realicé mezclas de diversos campos disciplinarios, así como de imágenes que pertenecían a diferentes contextos. En cuanto al discurso, ya desde la licenciatura contaba con la facilidad o capacidad de simplificar ideas o conceptos de algún texto filosófico y establecer relaciones más cercanas a mí, quizá hasta el punto de banalizarlas. Por tales motivos me ha interesado confrontar lenguajes e imágenes que pudieran ser inconexos en una primera lectura, sin embargo, pretendo que haya un vínculo que pueda ser encontrado y leído.

La solemnidad en el arte ha sido una de las cuestiones que más me han interesado, al igual que la irreverencia y encontré en el lenguaje de la caricatura y del cómic una salida tanto técnica como conceptual para poder hablar sobre cosas que me parecen importantes y no necesariamente encontrando soluciones, sino problematizando, cuestionando las formas, las maneras, los temas y hasta a ciertos personajes.

Al avanzar la investigación, me encontré con dos recursos técnicos y conceptuales que dentro de la Historia del Arte, han sido utilizados por diversos artistas y que ahora, gracias a su estudio yo podía conformar mi discurso con base en ellos: la descontextualización y el apropiacionismo.

En ningún momento al comienzo de esta investigación, tenía como objetivo realizar una historieta o una novela gráfica, sino hacer una revisión de cómo habían utilizado Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral el dibujo para poder expresarse, estableciendo las bases de otras manifestaciones gráficas, tales como la ilustración, el diseño, la caricatura, y la historieta, guardando correspondencias por supuesto. Posteriormente me fui dando cuenta de que estos dos autores podían ser considerados dos de los primeros artistas modernos de México, cada cual con sus aportaciones tanto a la Pintura como al Dibujo y que aún estando íntimamente ligados a la Academia, sumado al contexto que vivieron, eso no les impidió desarrollarse en otras disciplinas.

Después de investigar la vida y obra de estos dos autores, como ya he mencionado, me era necesario, conocer a profundidad el lenguaje que quería utilizar para mi propuesta personal. Cabe destacar, que no encontré a alguien dentro de la oferta académica que me brindara aquello que buscaba, hubo quienes se interesaron y me ayudaron de otra manera a encontrar cosas que se sumarían a este proyecto y que son de vital importancia en mi obra, pero es importante señalar la carencia de una asignatura de cómic en el programa del Posgrado. Contaba con tres opciones en el campo del dibujo y sólo una, la del Maestro Darío Meléndez, pudo acercarse someramente a mis intereses.

Por esta razón y porque me adentré en lo que fueron los inicios de la historieta en México, tuve que buscar respuestas en otro sitio. Se me cuestionó, porqué deseaba realizar una movilidad internacional para conseguir información acerca de una investigación que se refería a México, sin tomar en cuenta que los antecedentes de nuestra historieta, así como el lenguaje gráfico y las influencias pictóricas de nuestro país tuvieron sus orígenes e influencias en Europa. Posteriormente las cosas tomaron sentido al ir a ver personalmente de dónde venían los recursos técnicos presentes en cientos de artistas que han pasado por la Academia, incluyendo a Herrán y García Cabral y que han sido asimilados para formar un lenguaje híbrido que a 100 años, sigue teniendo vigencia, fuerza, posibilidades y que a su vez continúa generando incomodidad dentro de la institución.

En mi investigación de campo por tiendas especializadas, ferias, exposiciones y conferencias por Ámsterdam, París, Barcelona, Bilbao, Porto, Vitoria-Gasteiz, Madrid y San Sebastián encontré elementos que podían nutrir mi obra, conformar un discurso más sólido y tener más referencias visuales que cuando comencé.

Al llegar a la Facultad Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, en Bilbao y como ya he mencionado anteriormente, establecí contacto con el Dr. José Antonio Azpilicueta, Director del departamento de Dibujo quien imparte una asignatura de cómic y que generosamente me permitió asistir a sus clases, además de las tutorías que me brindaba, en las cuales me compartía sus recursos didácticos, numerosos materiales de consulta y referencias tanto en dibujo como en pintura. Finalmente tras mostrarme su obra personal, debo apuntar que él también recurre a las metaimágenes.

En aquella estancia, tuve la oportunidad de trabajar en el estudio del pintor Luis Candaudap, un referente en mi trabajo, quien me hizo involucrarme más con mi proceso, me brindó referencias visuales, bibliográficas y pude apreciar parte de lo que se está haciendo actualmente en pintura y dibujo en aquella ciudad gracias a sus recomendaciones e invitaciones.

De igual manera conocí a Antonio Altarriba, novelista, crítico y ensayista de historietas, además, catedrático de literatura francesa en la Universidad del País Vasco, quien en una conferencia brindada en la Facultad de Bellas Artes, mencionó que 30 años antes, él también creía necesario hacer una investigación sobre historieta y no había sido tomado en serio, hoy en día, con su novela *El perdón y la furia*, donde ha sido guionista y los dibujos han sido realizados por cuenta de *Keko*, demuestra que el lenguaje del cómic y la Historia del Arte sí pueden convivir en una misma obra, la cual, además, fue encargada expresamente por el Museo Del Prado. No sólo fue muy interesante escuchar a Altarriba, sino que me sugirió establecer contacto con la *Plataforma Académica sobre el Cómic en Español* (PACE), así como acercarme a la Dra. Thelma Camacho Morfín quien ha publicado sobre las historietas de *El Buen Tono* en México, aparte de contar con un seminario de tesis en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Finalmente recibía información y ayuda sobre un tema de historieta mexicana de un profesor extranjero.

Durante mi estancia aprecié obras de varios cartelistas entre los que destacan Théophile Alexandre Steinlen y Henri de Toulouse-Lautrec y de quienes seguramente en París, Ernesto García Cabral también estudió su obra, por supuesto con una notoria diferencia de más de diez déca-

das. Contemplé cuadros de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, que como apunto, probablemente influenciaron a Herrán, conocí la obra de Philip Guston, pude apreciar en vivo obras de Robert Rauschenberg, de Roy Lichtenstein, Andy Warhol, de pintores vascos como Anselmo Guinea y de los contemporáneos Edu López y por supuesto Luis Candaudap a quien pude observar en pleno proceso creativo y de quien he aprendido mucho.

Asistí a exposiciones de pintura y dibujo en museos, galerías, salas, tiendas de diseño, leí historietas y novelas gráficas, todo esto para crear un nuevo y propio universo personal, que al volver a México, se mezclaría con el que ya poseía antes de mi partida, sin embargo también quiero agregar que todo este trabajo está estrechamente relacionado con una experiencia que tuve en el año 2013, dos años antes de mi ingreso a la Maestría.

En ése año realicé un viaje a Europa donde tuve mi primer acercamiento a la cultura del cómic en París y sus vastas tiendas de historietas, en la visita a un museo en Montmartre me impresionaron los no tan conocidos collages de Salvador Dalí, pero sobre todo llamó poderosamente mi atención la obra y conceptualización de una artista catalana llamada Eulàlia Grau (Terrassa, 1946), a quien puedo mencionar como otra referencia pero a ella, como referente para la construcción de mi discurso. Respecto a su obra, Grau menciona:

*“Yo tomo elementos del mundo, los saco de su contexto habitual y los recompongo en el cuadro según otros órdenes de manera que, a causa de la nueva relación insólita, por contraste o por similitud, la así llamada realidad aparece como revisada o reencaminada. O, por lo menos, rompiendo el equilibrio de las condiciones normales y cristalizadas, busco la posibilidad de abrir una nueva lectura de la realidad.*

*Por eso no creo que mis cuadros sean para “contemplar”, si no que son como notas, anotaciones, comentarios, observaciones sobre el nuevo estado etnográfico, sociológico, moral, cultural, del mundo que me circunda”.*

*“El collage es un procedimiento relativamente antiguo. Pero mi método no es el de buscar en el cuadro una síntesis de los elementos diversos del collage, como se ha hecho normalmente, si no buscar referencias abiertas o alusiones entre los elementos del collage, un modo de suscitar en el observador pensamientos, en lugar de contemplaciones”.*<sup>194</sup>

<sup>194</sup> Textos tomados de las salas de exposición de la muestra *Nunca he pintado ángeles dorados* de Eulàlia Grau, realizada en el Museu d'Arte Contemporani de Barcelona (MACBA), 2013.

Sin duda alguna, estas declaraciones de Eulàlia Grau, que en su momento me parecieron de gran valía, al grado de transcribirlas y guardarlas, se introdujeron profundamente en mi inconsciente y no fue sino hasta años después que emergieron y se han convertido en parte fundamental de lo que he estado construyendo técnica y conceptualmente a partir de mis búsquedas y experimentaciones visuales.

Debo decir que estos dos años de estudio, trabajo, experimentación, asimilación y reencuentro, no significan la culminación de esta investigación, al contrario a partir de este punto hay una apertura a otras soluciones plásticas y un nuevo comienzo para mi obra personal, la cual se ha nutrido y fortalecido en lo teórico y lo práctico. Desde ahora, mi quehacer artístico se diversificará y encontrará sin lugar a dudas, nuevas problemáticas que me harán pensar sobre el Dibujo y sus posibilidades.

# **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, sin ellos, nada.

A Constantino Cabello por la libertad, muy necesaria para mí y por la confianza dada para realizar esta tesis en la que desde un principio se mostró interesado y posteriormente involucrado.

A Luis Candaudap, uno de mis Maestros, por abrirme las puertas de su estudio/hogar, su biblioteca, su infinito saber y por su amistad invaluable. Por hacerme sentir como en casa.

A José Antonio Azpilicueta en primer lugar por su inagotable paciencia, por toda su generosidad, por los libros, historietas, novelas gráficas, por su tiempo y por el regreso a los orígenes.

A Iñaki Bárbara y Juan Ignacio Mendizabal, que sin conocerme me regalaron un poco de su energía y su tiempo, lo más valioso que tenemos en esta vida, para lograr esa estancia en el País Vasco.

A Antonio Altarriba por su generosidad, porque 30 años después, compartimos la misma problemática del otro lado del océano y no renunciamos a hablar de lo que queríamos y lo que nos gusta.

A Ernesto y Eduardo García Sans por el interés, la plática y aportaciones a esta investigación.

A Darío Alberto Meléndez Manzano por los cuestionamientos, por las derivas, derivaciones y por interesarse en mí y mis compañeros como personas, alumnos y artistas.

A Bruno Valasse Levais, mi mejor amigo, increíble diseñador y una de mis personas favoritas en este mundo.

A Diana García Cabrera por "tirarme un cable", por dejarme afinar detalles y comprender mis obsesiones.

A mi abuela Dolores Luna Ferrer por su generosidad al final de sus días.

A mis compañeros de Maestría. A Gracia por toda la locura compartida, a David por la multiplicidad y a Noel, por las críticas constructivas. A todos por las pláticas académicas y las personales, las risas y las cheves ¿Que no? Todo bien.

A Mónica Parra Hinojosa por hacerme segunda, por demostrar carácter y por ser un bastión, a Claudia Elena González por ser la que mejor fluye, a Ana Laura González por enseñarnos a defender los ideales y por la intensidad, a Roberto Ochoa por darle forma a nuestras reuniones e ideas, aportar y hacernos más fuertes, a Georgina Arias, a quien vimos cobrar fuerza y nos la contagió de vuelta, a Olinka Solórzano por creer en nosotros, sumarse y relevarnos en el momento que tenía que hacerlo. A la AEIOU, porque nos consolidamos, trabajamos, dialogamos y les hablamos de tú a tú a quienes nos tenían que escuchar.

A mi Universidad por ser mi segundo hogar, por ser el centro donde giran todos esos pensamientos diversos, complementarios, contrarios, por la gran riqueza que existe en ella. Por abrirme las puertas al mundo, de todas las maneras posibles. Es un gran orgullo pertenecer.

A todas aquellas personas que de una u otra manera han formado parte de este camino, de esta etapa increíble, los amo, quiero y respeto profundamente.

# **FUENTES DE CONSULTA**

---

## **Libros:**

---

- AURRECOECHEA, Manuel y Armando Bartra. *Puros cuentos: Historia de la historieta en México en tres volúmenes*. México, Editorial Grijalbo, 1988.
- ACEVEDO, Esther. *La caricatura política en México en el siglo XIX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Milán, Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Sonzogno Etas, S.p.A., 1993.
- BARAJAS, Rafael. *El país de "El Ahuizote". La caricatura mexicana de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- *El país de "El Llorón de Icamole". Caricatura mexicana de combate y libertad de imprenta durante los gobiernos de Porfirio Díaz y Manuel González (1877-1884)*. México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2007.
- *Posada: Mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manila*. México, FCE, 2009.
- *Historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1821-1872*. México, FCE, 2013.
- BARTRA, Armando. *Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairos, 1987.
- CAMACHO, Thelma. *Las historietas de El Buen Tono (1904-1922)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICSH), 2013.
- DÓPICO, Pablo. *El cómic underground español 1970-1980*, España, Cátedra, 2005.
- DRIBEN, Leila. *Melecio Galván: el artista secreto*. México, UNAM, IIE, 1992.

- EISNER, William. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 2007.
- *La narración gráfica*. Barcelona, Norma Editorial, 1996.
- FRANCO, María Teresa. *Homenaje a Ernesto García Cabral. Maestro de la línea*. México, Editorial RM, 2008.
- FERNÁNDEZ, Sergio. *Triunfo y secreto de la caricatura*. México, FCE, 1955.
- FOSTER, John. *New Masters of Poster Design. Poster Design for the Next Century*. Estados Unidos de América, Rockport Publishers, Inc., 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de E. C. Frost. Argentina, Siglo XXI, 1968.
- GARCÍA, Santiago (coord). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. España, Errata naturae editores, 2013.
- GARCÍA, Sergio. *Anatomía de una historieta*. Madrid, Sins entido, 2004.
- GASCA, Luis y Román Gubern. *El discurso del cómic*. España, Cátedra, 2011.
- *Enciclopedia erótica del cómic*. España, Cátedra, 2012.
- GASCA, Luis y Asier Mensuro. *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. España, Cátedra, 2008.
- *La pintura en el cómic*. España, Cátedra, 2014.
- GONZÁLEZ, Manuel. *La caricatura política*. México, FCE, 1974, 2 volúmenes.
- GRETTON, Thomas. *Interpretando los grabados de Posada: La modernidad y sus opuestos en imágenes populares fotomecánicas*. México, UNAM, IIE, 1994.
- GUIRAL, Antoni. *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics*. Barcelona, Panini España, 2012, 9 volúmenes.
- *Revistas de aventuras y de cómic para adultos*. Barcelona, Panini España, 2012.
- HELLER, Steven. *Arte del cómic*. España, Lunwerg Editores, 2012.
- IZQUIERDO, Victòria (Coord.) *Mestres del collage. De Picasso a Rauschenberg*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 2005.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Fábulas Pánicas*. México, Grijalbo, 2003.
- KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. México, Ediciones Coyoacán, 2007.

- KITCHEN, Dennis, Paul Buhle, Harry Shearer. *The art of Harvey Kurtzman, the mad genius of comics*. New York, Harry N. Abrams, 2009.
- MARCHÁN, Simon. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2006.
- McCLOUD, Scott. *Entender el cómic: el arte invisible*. Bilbao, Astiberri Ediciones, 2005.
- *La revolución de los cómics*. Barcelona, Norma Editorial, 2001.
- McKENZIE, Alan. *El noveno arte*. Barcelona, Norma Editorial, 2006.
- MITCHELL, William. *Teoría de la imagen, Ensayos sobre representación verbal y visual*. España, Ediciones Akal, 2009.
- OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México, Ediciones Era, 1970.
- PRADA, Juan Martín. *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Editorial Fundamentos, 2001.
- PORCEL, Pedro. *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*. España, Edicions de Ponent, 2002.
- TOUSSAINT, Manuel. *Saturnino Herrán y su obra*. México, UNAM, IIE, 1990.
- TURNER, John Kenneth. *México Bárbaro*. México, Editores Mexicanos Unidos, S.A, 2002.
- RAMÍREZ, Fausto y Santiago Espinoza de los Monteros. *Saturnino Herrán 1887-1987*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- RÍO, Eduardo. del. *Un siglo de caricatura en México*. México, De Bolsillo Editorial, 2010.
- *La vida de cuadritos*. México, De Bolsillo Editorial, 2010.
- ROYO, Juan. *Un tratado de cómic*. España, 1001 Ediciones, 2010.
- STOICHITA, Víctor. *Breve historia de la sombra*. España, Ediciones Siruela, 1999.
- VARIOS AUTORES. *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: (1856-1876), Parte I*. México, UNAM, 2003.
- VARIOS AUTORES. *Sensacional de Chilangos. Breve antología de narrativa gráfica contemporánea mexicana*. México, Gobierno del Distrito Federal, 2000.
- VILCHES, Gerardo. *Breve historia del cómic*. España, Nawtilus, 2014.
- ZAPETT, Adriana. *Saturnino Herrán*. México, Círculo de arte, 1998.

## **Catálogos:**

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN. *Philip Guston. De un solo aliento*. Valencia, Ediciones Aldeasa, 2001.

SALA DE EXPOSICIONES REKALDE S. L. *Philip Guston. La raíz del dibujo*. Bilbao, 1993.

VARIOS AUTORES. *Gráfica crítica en la época de Weimar*. Stuttgart, Heinrich Fink GmbH & Co, 1985.

## **Tesis:**

GONZÁLEZ, Ana María. “*La historieta en México*”. México, Universidad Autónoma de Guadalajara (UAG), Escuela de Artes Plásticas, Tesis de Licenciatura en Diseño Gráfico, 1984.

RAMÍREZ, José. “*Análisis semiótico de la caricatura política en los periódicos Reforma y La Jornada durante las campañas electorales rumbo a la Presidencia de México en el 2006*”. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo, 2007.

PÉREZ, Bernardo. “*Saturnino Herrán: Entre la tradición y la modernidad*”, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis de Maestría en Sociología, 2010.

SHEETS, Ruby. “*Leyendo Monitos. Un estudio de la recepción de la caricatura política en México*”. México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), Tesis de Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, 2006.

TRUJILLO, Ana Bertha. “*La caricatura política en México*”. México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, 1990.

## **Cómics:**

HANNA, Herik y Ramón Rosanas. *WW 2.2 L'autre deuxième guerre mondiale/Éliminer Vassili Zaitsev*. Paris, Dargaud, 2013.

JODOROWSKY, Alejandro y Jean Giraud. *El Incal*, edición integral. Barcelona, Norma Editorial, 2011.

LAVADO, Joaquín Salvador. *Mafalda*. México, Editormex Mexicana, 1991, 3er, tomo.

QUINN, Parris. *Ombre & Lumière 1 + 2*. Paris, Dynamite, 1998.

SEMPÉ, Jean-Jacques. *Ellas*. Barcelona, Norma Editorial, 2015.

----- *Ellos*. Barcelona, Norma Editorial, 2015.

ST. ANDRÉ, Gil. T.6: *Hermanas de lágrimas*. Barcelona: Ediciones Glénat, S.L., 2006.

SCHULTZ, Charles. *Charlie Brown's super book of questions and answers*. Barcelona, Grijalbo, Dargaud, 1980.

SIRI, Ricardo. *Macanudo vol. 7*. Buenos Aires, La Editorial Común, 2009.

## **Novelas gráficas:**

ALTARRIBA, Antonio. *Al arte de volar*. Barcelona, Norma Editorial, 2016.

----- *El ala rota*. Barcelona, Norma Editorial, 2016.

----- *El perdón y la furia*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017.

CLEMENT, Edgar. *Operación Bolívar*. México, Taller del Perro, 2000.

FIOR, Manuele. *Cinco mil kilómetros por segundo*. Madrid, Ediciones Sins entido, 2009.

GALLANT, Gregory. *George Sprott 1894-1975*. Barcelona, Randomn House Mondadori, 2009.

----- *La vida es buena si no te rindes*. Barcelona, Ediciones Salamandra, 2013.

MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. Barcelona, Salamandra Graphic, 2014.

PAPAGALLI, Lionel. *Come Prima*. Barcelona, Salamandra Graphic, 2014.

PRADO, Miguelanxo. *Ardalén*. Barcelona, Norma Editorial, 2012.

TORRES, Juan. *El fantasma de Gaudí*. Barcelona, Malpaso Ediciones, 2017.

## **Revistas:**

REYNOSO, Adriana, (noviembre de 2013) *Saturnino Herrán y su arte mexicanista, Relatos e historias en México*. México, Editorial Raíces S.A. de C.V., año VI, núm. 63, pp. 34-41.

## **Artículos de internet y notas:**

Arriaga, Eimy. “*Del pelado al peladito*”, 2017.

[Fecha de consulta: 25/01/2017], disponible en: <https://turkishtwilightsandrecklessnights.blogspot.mx/2013/05/del-pelado-al-peladito-parte-de-la.html>

Domínguez Chávez, Humberto. “*La historieta o cómic (1920-1940)*”, [en línea], México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y humanidades, 2012, [Fecha de consulta: 01/09/2015], disponible en: [http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura\\_Vida/Comic1920.pdf](http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura_Vida/Comic1920.pdf)

Crespo, Borja. “*Entrevista a Mauro Entrialgo: Peter Pan contra el tedio*”, 2009, [Fecha de consulta: 01/09/2015], disponible en: <http://www.guiadelcomic.es/mauro-entrialgo/entrevista-2003-belio.htm>

Paz, Camila. “*Gallito comics: páginas a contrapelo en la historieta mexicana*”. Revista Cuadrivio, [En línea], México, [15/03/2011], disponible en: [https://cuadrivio.net/dossier/gallito-comics-paginas-a-contrapelo-en-la-historieta-mexicana/#\\_edn7](https://cuadrivio.net/dossier/gallito-comics-paginas-a-contrapelo-en-la-historieta-mexicana/#_edn7)

## **Artículos de prensa en internet:**

Ayala, Jessica. “*El dibujo como vía de autodefinición*”. *El siglo de Torreón*, [en línea], México, [23/08/2016], disponible en:

<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1251363.jose-quintero.html>

Aguilar, Yanet. “*La novela gráfica vive su momento en México*”. *El*

*Universal*, [en línea], México, [01/09/2015], disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2015/la-novela-grafica-vive-su-momento-en-mexico--1072379.html>

Ambrosio, Gustavo. “*Repuntan la novela gráfica y el cómic en México*”. *Milenio*, [en línea], México, [01/09/2015], disponible en:

[http://www.milenio.com/cultura/novela\\_grafica-comic-novela\\_grafica\\_en\\_Mexico-repunta\\_la\\_novela\\_grafica\\_en\\_Mexico-editorial\\_sexto\\_piso-Gandhi-Eko-Bef-Jose\\_Hernandez-Alejandra\\_Espino-caricaturistas\\_taller\\_de\\_novela\\_grafica\\_0\\_310769177.html](http://www.milenio.com/cultura/novela_grafica-comic-novela_grafica_en_Mexico-repunta_la_novela_grafica_en_Mexico-editorial_sexto_piso-Gandhi-Eko-Bef-Jose_Hernandez-Alejandra_Espino-caricaturistas_taller_de_novela_grafica_0_310769177.html)

De la redacción. “*El Chango García Cabral, memoria del mundo y veracruzano universal*”. *La jornada*, [En línea], México, [21/12/2013], disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2013/12/21/cultura/a03n1cul>

Sánchez, Agustín. “*De Niño Héroe a caricaturista genial*”. *La Jornada*, [En línea], México, [10/08/2008], disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2008/08/10/sem-agustin.html>

Merry McMasters. “*García Cabral era el “dibujante perfecto”: El Fisgón*”. *La jornada*, [En línea], México, [03/12/2015], [Fecha de consulta: 13/01/2015], disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/12/03/elchangogarcia-era-el201cdibujante-perfecto201d-el-fisgon-6561.html>

Merry McMasters. “*El Chango García Cabral posee todo para ser uno de nuestros héroes culturales*”. *La jornada*, [En línea], México, [05/01/2016], disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2016/01/05/cultura/a07n1cul>

Sánchez González, Agustín. “*La historia de la historia de la caricatura*”. *La Jornada Semanal*, [en línea], México, [01/09/2015], disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/10/22/sem-agustin.html>

## **Páginas WEB:**

Jiménez, Jesús. *Rtve.es. Del tebeo al manga: La mejor enciclopedia del cómic en español*. [WEB], [24/06/2013], [Fecha de consulta: 01/09/2015], disponible en: <http://www.rtve.es/noticias/20130624/del-tebeo-manga-mejor-enciclopedia-sobre-historia-del-comic-espanol/695481.shtml>*Comic Alt*, [WEB], [s.f.], [Fecha de consulta: 01/09/2015], disponible en: <http://comicalt.blogspot.mx/>

## **Videos:**

Artes-Saturnino Herrán. Canal Once, Instituto Politécnico Nacional. (23/09/2015), Fecha de consulta: 12/10/2015], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wOrLRIuoEp0>

La vida en un volado: Ernesto “El Chango” García Cabral. TVUNAM (16/06/2011), [Fecha de consulta: 23/11/2015], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W6HLUywr9Kk>





**“A 100 años  
de Saturnino Herrán  
y Ernesto García Cabral.**

Análisis contemporáneo sobre la caricatura,  
la historieta y la novela gráfica mexicana  
y su influencia en mi obra personal”

Tesis que para optar por el grado de Maestro  
en artes visuales presentó Carlos Uzcanga Gaona  
se terminó de imprimir en junio de 2018.

Para su formación se usaron  
tipos de la familia  
Chronicle Text.

