

01061



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CARICATURISTAS ESPAÑOLES DE TRÁNSITO, UN
FRAGMENTO DEL EXILIO DE 1939

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A:
MAURICIO CÉSAR RAMÍREZ SÁNCHEZ

ASESOR: DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
F.C.E. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



MEXICO, D.F.

2005.

DIVISIÓN DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

m.340926





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero mencionar el valioso apoyo de mis padres y hermanos, sin el que no hubiera sido posible llevar a cabo esta investigación.

Doy las gracias a mis sinodales doctor Aurelio de los Reyes, doctora Olga Sáenz, doctora Julieta Ortiz y doctora Elia Espinosa, por la atenta lectura y valiosas observaciones que hicieron de este trabajo. De igual forma agradezco al doctor Renato González por el apoyo y acertada dirección, para elaborar esta segunda tesis.

Agradezco también a la Universidad Nacional Autónoma de México por otorgarme la beca, a través de la Dirección General de Estudios de Posgrado, para realizar mis estudios de maestría. Valioso fue también la beca de investigación que me otorgó el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, a cuya institución y personal doy las gracias.

Finalmente dedico esta tesis a los compañeros, de los que intencionalmente omito los nombres, pues la lista sería grande y correría el riesgo de dejar a alguno fuera. No quiero cerrar esta página sin agradecer a Leticia López Orozco por el apoyo y consejos para llevar a buen fin esta tesis.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recopional.

NOMBRE: Mauricio César

Ramírez Sánchez

FECHA: 9/02/03

FIRMA: [Firma manuscrita]

INDICE

Introducción.....	5
CAPÍTULO I	
Arte propaganda y guerra	12
Un arma más: la caricatura	22
Una lucha, un estilo	37
CAPÍTULO II	
Características de la caricatura mexicana	45
Posición de los caricaturistas mexicanos ante la guerra	56
CAPÍTULO III	
Una realidad entre alambradas.....	73
Un nuevo conflicto: la llegada de los exiliados.....	84
Crónica de una línea a la deriva.....	93
CAPÍTULO IV	
Las puertas abiertas de México, pero cerradas las del arte.....	104
Ras: caricaturista de izquierda en la prensa de derecha.....	117
Ernesto Guasp y el frente combativo.....	132
Conclusiones.....	144
Imágenes.....	149
Bibliografía	186

INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil que se libró en suelo español de 1936 a 1938 entre republicanos y nacionalistas; y la salida de una buena cantidad de gente al ser derrotados los primeros, ocupa un lugar especial en la historia de México. Pues, en todo momento la prensa mexicana se ocupó de los acontecimientos desarrollados en España, pero no como una noticia más sino tomando partido por uno de los dos bandos.

A ello hay que aumentar la infinidad de publicaciones que se han escrito sobre el tema, que pueden hacer pensar en un tema agotado. Sin embargo, el interés se ha centrado en panoramas generales en los que se destaca lo político y militar, dejando de lado o tocando muy brevemente el tema del arte. No obstante, en este terreno se pueden hacer aún muchas aportaciones, lo que permitirá recuperar información que en el arte es importante, pues ayudará a entender una época en que la historia de México y España se unieron.

Al hacer referencia a el arte de la Guerra Civil Española lo primero que viene a la memoria es el *Guernica* de Pablo Picasso y, si bien hay que reconocer su importancia, lo cierto es que también es una de las obras a la que se han dedicado diversos estudios; por lo que es momento de voltear los ojos hacia otras manifestaciones artísticas como puede ser la fotografía, el cine, el comic, el cartel o la caricatura. Cada uno de estos géneros tuvo una función importante en la propaganda vertida, por ambos bandos, en la guerra; lo que hizo decir a Manuel Azaña que ésta era un “arma de guerra equivalente a los gases tóxicos”¹. Así, si en su momento se reconoció la función de cada una de estas artes, es tiempo ahora de que se les rescate, sin que por ello pierdan su valor como documentos históricos.

¹ Manuel Azaña, *Causas de la guerra de España*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1986, p. 21

Pretender abarcar las manifestaciones artísticas antes mencionadas en un solo estudio sería una labor titánica, que no vería fin en muchos años y no permitiría apreciar la importancia de cada una. Por otro lado, la caricatura ofrecía la posibilidad de acceder a mayor material; aunque con sus limitantes, pues en muchos casos no se pudo entrar en contacto con las fuentes primarias. De igual manera, las expectativas al iniciar la investigación eran amplias y prueba de ello es el título, que hace pensar en el arribo de un número representativo de caricaturistas. El desarrollo del trabajo llevó a resultados distintos, pues a pesar de que varios artistas españoles que llegaron a México habían realizado caricaturas en España, sólo se incorporaron a las publicaciones mexicanas Eduardo Robles Piquer y Ernesto Guasp.

No obstante la riqueza del tema radica en la importancia que se le concedió tanto en España como en México. Cabe señalar que la revista *Nueva Cultura* anunció, al tiempo que estallaba la guerra civil, la función que tendría que cubrir la caricatura a través del artículo *El arte de tendencia y la caricatura*, pues dice: “la caricatura, el dibujo de tendencia, recoge, como un termómetro, la temperatura social. En los momentos de gran tensión y lucha social, política o religiosa, es cuando mayor cantidad de dibujo revolucionario se produce”. Es decir, el carácter masivo de la caricatura se intensifica, pues tiene que difundir y convencer de su postura política a la mayor cantidad de gente posible.

El estudio que aquí presento no se ciñe al viejo modelo que se regía por el desarrollo político y militar del conflicto español; por el contrario, este trabajo busca dar más peso al arte, pero manteniendo en todo momento la liga con la historia política. Para tener acceso a las imágenes se aprovechó el interés que ha despertado la Guerra Civil Española, pues en las publicaciones se incluyen caricaturas, aunque más como ilustraciones que como fuentes para reforzar los estudios. En este sentido fue importante el acceso a la selección de artículos y caricaturas que aparecieron de 1936 a 1939, en el *ABC*; tanto el de Madrid, publicado por los

republicanos, como el de Sevilla que defendía las posturas nacionalistas. Otra fuente importante fue la prensa mexicana, pues en ella se publicaron infinidad de caricaturas sobre el tema; así como las publicaciones españolas que se pudieron consultar en bibliotecas y archivos mexicanos. El resultado que dio el estudio de las imágenes se organizó en cuatro capítulos, que se complementan para entender el proceso que enfrenta a dos historias –la mexicana y la española-, dos formas de hacer política, e incluso, dos formas de presentarlas a través del dibujo.

El primer capítulo se inicia con un acercamiento al arte español anterior a la Guerra Civil Española; lo que ayuda a entender la función que va a jugar ésta como elemento de propaganda al estallar el conflicto. De igual manera, se ve a un arte conviviendo con las vanguardias, que enriquecieron su contenido y forma de expresión. Con ello vemos que el arte va a desarrollar su propia guerra y entre sus combatientes se encontró la caricatura.

Antes de estallar el conflicto las publicaciones habían definido su postura y a partir de ésta enfocaban sus ataques, lo que es claro en las caricaturas. De esta suerte, desfilan en las imágenes las denuncias en contra de las fuerzas que apoyaban a cada uno de los bandos. Así, los republicanos van a denunciar la participación de Italia, Alemania, la Iglesia y el Comité de No Intervención a favor de Francisco Franco. Por su lado, los nacionalistas centraron su ataque en el comunismo y el apoyo de Rusia a favor de la República. Eso hizo que los caricaturistas utilizaran diferentes elementos simbólicos, que al tiempo que enriquecen la imagen, hacen más certera la crítica, buscando hacer el mayor daño posible.

Al entrar en contacto con las imágenes se pudo estudiar las particularidades que guardaba el dibujo. Así, es evidente que en las características se ve una inclinación por la utilización de pocas líneas, lo que establece una liga con las vanguardias. En este tipo de dibujo destacó Luis Bagaría, quien al estallar la guerra toma parte por la República y en

determinado momento se vuelve símbolo de los exiliados. Cabe apuntar que los rasgos que se hicieron presentes en los dibujos republicanos, también aparecieron en los nacionalistas.

En el segundo capítulo la atención se centra en México, comenzando con un análisis de las particularidades que va adquiriendo la caricatura a partir de la Revolución. En el análisis resulta interesante la presencia de Ernesto García Cabral y Salvador Pruneda, pues ambos se habían iniciado como caricaturistas en las postrimerías del porfiriato. Con ello se pretende conocer si persiste un tipo de dibujo en las imágenes nacionales al momento de estallar el conflicto español. Para desarrollar lo anterior se pone especial atención en *El Nacional*, *Excélsior* y *El Tornillo*.

Las anteriores publicaciones sirvieron, también, para definir la postura de los caricaturistas frente a la guerra. A ellos se aumentó el diario *Novedades*, que surge en 1937, con una clara tendencia antirrepublicana. Todo lo anterior permitió definir el contexto al que se enfrentaron los caricaturistas españoles a su llegada a suelo mexicano.

El tercer capítulo da paso al rostro de la derrota y el inicio de las penurias republicanas. En un primer momento deben buscar su salvación inmediata, lo que hacen cruzando los Pirineos en busca de protección. En suelo francés descubrirán que no son bienvenidos y la mayoría de ellos son conducidos a campos de concentración. Estos milicianos y simpatizantes de la República enfrentaron un problema, que ya se había hecho evidente durante el desarrollo de la guerra: una lucha interna, provocada por las diferencias políticas entre comunistas, socialistas y anarquistas, que defendían a la República. Algunos grupos, que intentan poner fin a esta situación, se organizan y publican folletos que hacen un llamado a la unificación que les permitiría recuperar el territorio perdido, lo interesante de ello va a ser que utilicen la caricatura para lograr sus fines.

Las condiciones de los republicanos en los campos de concentración y el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial, van a ser las condicionantes que los lleven a otros territorios en calidad de exiliados. Así, algunos se dispersan en los países europeos y un número grande se dirige al continente americano. México abrió sus puertas para recibirlos, lo que ocasionó un nuevo conflicto en la prensa. Por un lado, las publicaciones mexicanas que apoyaban a la República (*El Nacional* y *El Popular*) vieron con buenos ojos la decisión de Lázaro Cárdenas de aceptar a los españoles. En cambio, la prensa de derecha (representada por *Excélsior*, *Novedades* y *El Tornillo*) que había apoyado en todo momento a los nacionalistas veía como un peligro la llegada de los republicanos, pues estos podrían expandir su ideología entre los mexicanos, que terminaría por ocasionar un conflicto similar al que se había desarrollado en España.

Aunque resulta difícil precisar las condiciones en que llegó cada individuo a territorio mexicano, sí se pueden establecer lineamientos generales. Para ello es fundamental el diario que los mismos españoles publicaron a bordo del barco *Sinaia*, que partió del puerto francés Sète el 23 de mayo de 1939 y llegó a territorio mexicano el 12 de junio del mismo año. En dicha publicación ocupó un lugar importante la ilustración, haciéndose presente la caricatura, con lo que se puso de manifiesto, nuevamente, el papel de la imagen como elemento de difusión.

Finalmente, en el cuarto capítulo se analiza la incorporación de los caricaturistas a los medios mexicanos. Para ello se hace primero un planteamiento general que permite conocer las características que tuvo el contacto entre los artistas mexicanos y españoles, en ello se hace un señalamiento especial sobre la caricatura; pues cada grupo contaba con ideas propias y diferentes modos de expresarlas. De igual manera se destacan las exposiciones conjuntas; en 1949 la de los caricaturistas y en 1952 la de los pintores. A ello le sigue un apartado sobre

Eduardo Robles Piquer y otro sobre Ernesto Guasp, que tiene como fin conocer someramente lo que realizaron en territorio mexicano.

CAPÍTULO I

ARTE, PROPAGANDA Y GUERRA

Entender el arte que antecede y se desarrolla durante un movimiento armado, en cualquier país es una labor difícil; porque cada nación, cada guerra y cada época tiene sus características propias. El caso de España durante la Guerra Civil de 1936 a 1939 no fue la excepción, aunque tuvo significaciones que la hacen especial. No debe olvidarse que ésta fue el preámbulo y campo de experimentación de la Segunda Guerra Mundial.

Cabe recordar que a finales del siglo XIX y principios del XX el mundo del arte experimentó una serie de cambios, que buscaron darle un nuevo sentido. Esta búsqueda iba emparejada a la modificación de pensamiento que la sociedad estaba desarrollando. Ida Rodríguez Prampolini sintetiza esta serie de cambios de la siguiente manera:

A finales del siglo XIX y principios del XX, de las mismas filas que marcaban el ritmo del tiempo, comienzan a surgir los gérmenes de una nueva visión del mundo, del hombre, que dará al traste con aquel edificio racional, cuidadosamente conservado y enriquecido por los herederos de la ilustración. La lógica clásica sostenida en la causalidad, las leyes de la naturaleza; la concepción de espacio, tiempo, luz y materia son transformados de raíz por los nuevos descubrimientos de la física. Es entonces cuando la idea de la relatividad, las leyes de la probabilidad, etcétera, se dejan sentir en todos los terrenos de la vida y de la cultura: proporcionan al hombre una actitud de desconfianza y soledad de la que antes, si existía, no había sido consciente. No hay que olvidar, tampoco, a las filosofías que despiertan al mundo de la subjetividad y preparan el terreno para la divulgación de las teorías psicoanalíticas: la exploración del subconsciente abre en el hombre una dimensión interior que le ocasiona el enorme sobresalto de verse contemplado al desnudo. Pero aún hay más. Las teorías racionales del marxismo se difunden aceleradamente y en definitiva despiertan las conciencias de las clases oprimidas que comienzan a surgir como peligrosas opositoras de la burguesía².

Todos estos cambios que germinan en Europa y dan origen a las diferentes vanguardias artísticas tienen una significación especial en territorio español, lo que respondió a la situación que reinaba en España. Cabe recordar que ésta arrastraba un rezago de muchos años, incluso siglos, que le impidieron engancharse a la modernidad que estaba viviendo Europa. No obstante, a pesar de que a inicios del siglo XX la estructura económica de España seguía

² Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo*, México, Pormaca, 1964, p.VII. A este estudio debe sumarse el ya clásico de Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 352p.

dependiendo del sector agrícola, para principios de la tercera década la situación ha cambiado. “Era, pues, la España de entonces un país que ya había dejado de ser fundamentalmente agrario y precapitalista, pero que tan sólo podría calificarse de protoindustrial con marcados desequilibrios entre zonas industriales y zonas agrarias”³. De igual manera, el cambio se manifestó en una clase obrera más organizada; pero sobre todo en una sociedad en constante lucha por establecer un cambio político. A ello debe sumarse la influencia que ejercía la iglesia en algunos grupos de la sociedad, así como el tradicionalismo de las zonas agrícolas. Lo que terminó por enfrentar a este sector conservador, con aquel que luchaba, a su modo, por alcanzar la modernización, culminando con el estallido de la Guerra Civil⁴.

El campo del arte no fue ajeno a los problemas que enfrentaba el país; y, también, comenzó a experimentar cambios que se manifestaron en el aumento de publicaciones de tema artístico y el incremento de exposiciones. Como dato relevante aparece la publicación, en la revista *Prometeo*, de *Fundación y manifiesto del Futurismo de Marinetti*⁵. Sobre esta característica que atañe al arte español Valeriano Bozal opina: “la historia de nuestras artes plásticas puede esquematizarse en torno a lo que sucedió con algunos de esos mitos o temas españoles, convertidos muchas veces en tópicos, dialogando, en otros, como temas. Este diálogo tuvo sus mejores ejemplos en los artistas que marcharon de la península o en aquellos que, dentro, alentaron el contacto con lo que pasaba fuera. En ocasiones, esa relación ha sido posible, en muchos otros, dado lo azaroso de nuestra historia política, no resultó factible”⁶.

³ Manuel Tuñón de Lara, *La II República*, España, Siglo Veintiuno, 1976, Vol. I, p.5

⁴ La lucha que antecedió a la Guerra Civil fue abordado en el VII Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por Manuel Tuñón de Lara y publicado posteriormente en Alpert, Michael, *et. al.*, *España entre dos siglos (1875-1931)*. Continuidad y cambio, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1991, 313p.

⁵ F. T. Marinetti, *Fundación y manifiesto del Futurismo*, en: *Prometeo*, núm. 6, Madrid, Abril de 1909. Cfr. *Las vanguardias en Cataluña, 1906-1939*, Barcelona, Olimpiada Cultural-Fundacio Caixa de Catalunya, 1992, 709p. Esta última marca una diferencia entre el camino que siguieron las vanguardias en Cataluña y el resto de España; de hecho el contenido de la obra se concreta a esta zona.

⁶ Valeriano Bozal, *Temas españoles*, en: *España siglo XX*, México, INBA, 1997, p.37.

Así, Valeriano Bozal está pensando en la importancia de la maternidad⁷ o la presencia de la mujer tanto antes como después de la Guerra Civil.

La relación del arte español respecto a las vanguardias no se limita a la permanencia de un elemento durante la primera mitad del siglo pasado, también es evidente la necesidad de experimentación. Ello llevó a afirmar que para los artistas era una necesidad primordial salir del territorio para incorporarse a las nuevas ideas que se estaban desarrollando, pues “faltaban en la sociedad española de la primera mitad del siglo -pasado- condiciones objetivas para que pudiera desarrollarse un arte verdaderamente de vanguardia y los artistas que se negaron a seguir el camino estéril de ese academicismo, con sus fórmulas, sus recetas y sus falsas apariencias, sólo tenían una opción posible: salir del país y buscar ambientes más propicios para el libre ejercicio y desarrollo de su actividad creadora”. Es decir, “emigrar, en definitiva, para incorporarse de forma activa a los movimientos y corrientes internacionales de vanguardia, condicionándolos muchas veces de forma decisiva”⁸.

El hecho de establecerse en suelo parisino tenía como ventaja que podían convivir de cerca con los cambios que estaba experimentando el arte. Ello no evitaba que en el interior estas nuevas inquietudes adquirieran características propias. De esta suerte “a pesar del atraso cultural generalizado de España a principios de siglo existieron en Barcelona, Madrid y en otras ciudades unas élites culturales ilustradas y bien informadas, que se convirtieron en epicentros de la renovación artística peninsular”⁹.

De los artistas que toman camino a París están en un principio, Juan Gris, Julio González, Pablo Ruiz Picasso, María Blanchard, Salvador Dalí y Joan Miro; a estos se

⁷ Aunque en general se puede decir que para el artista español de estos años la figura de la mujer fue importante, lo que se reflejó en sus obras.

⁸ José María Ballester, *El exilio de los artistas plásticos*, en: *El exilio español de 1939*, España, Taurus, 1978, Tomo V, *Arte y ciencia*, p.14.

⁹ Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 11.

sumaron posteriormente Francisco Bores, Manuel Calmeiro, Hernando Viñes, Pedro Flores, Antonio Clavé, Ginés Parra, Apel les Fenosa, Baltasar Lobe, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael de la Serna, Orlando Pelayo, Joaquín Peinado, Óscar Domínguez y Luis Fernández que serán conocidos como la generación de artistas españoles de la escuela de París.

Algunos de estos artistas, después de su salida, visitaron ocasionalmente territorio español, una vez establecidos en París, lo que sirvió para que los artistas del interior se relacionaran con los avances del exterior y los sumaran a su propio progreso¹⁰. Aunque, debe señalarse, que este acercamiento no fue directo, pues cada artista que viajaba al exterior hacía su propia interpretación de la corriente de su preferencia y eso era lo que llevaba a su regreso. De esta forma los artistas del interior mantuvieron su vínculo con las vanguardias, pero

A partir de 1920 – que – la presencia española se deja sentir con fuerza en la Escuela de París. Y el fenómeno coincide, además, con uno de los grandes hitos del arte español contemporáneo, convertido también por las circunstancias en uno de sus grandes frustraciones. Es la constitución en Madrid de la Sociedad de Artistas Ibéricos y la primera – y única- Exposición celebrada por ellos en el Parque del Retiro, en el año 1925. Exposición que supone el mayor esfuerzo colectivo de la vanguardia artística española. Se ha asegurado, incluso, que el proceso evolutivo del arte español anterior a la Guerra Civil se divide en antes y después de esta Exposición¹¹.

En efecto, la exposición del 25 tuvo como propósito la unificación de los artistas españoles, tanto del interior como del exterior. Pero, una vez más, la realidad de España se volvió a imponer pues aunque se realizan algunas exposiciones¹², éstas no contaron con la cantidad e importancia de artistas que tuvo la del 25. De hecho, la Sociedad de Artistas Ibéricos sólo volvió a celebrar exposiciones en Copenhague y Berlín, en la primera se llegó a decir que la exposición era “una muestra de todo un sector de España en el cual interesa ante

¹⁰ *Ibidem*, considera que a partir de este momento “las novedades de París llegaron con bastante puntualidad a las élites de la península”, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 15. De esta misma opinión es Jesús Vituales, *Arte español del siglo XX*, Madrid, 1998, pp.69-95.

¹² Jaime Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, Madrid, 1979, 442p. En el apartado *Esbozo cronológico*, ofrece una lista de las exposiciones celebradas antes y después de la de 1925; de igual forma, se van mencionando algunas publicaciones que surgen en estos años.

todo la plasticidad pictórica, no el tema ni el motivo”¹³. Por tanto, a través de ésta, se busca destacar el avance artístico en España; así como los diversos caminos que seguían sus artistas.

Al establecerse la República no se da un cambio total en la estructura del gobierno; de hecho, las modificaciones principales se dieron en los sectores urbanos, permaneciendo intactas las estructuras monárquicas de las zonas agrícolas. Aunque, “también es cierto que se hacen grandes esfuerzos educativos y culturales en beneficio de la población, pero la marcha del arte, la literatura y demás manifestaciones artísticas continúan lejos de ser accesible, encerrada en unos grupos elitistas con bastante poco impacto social”¹⁴. No obstante, ello no quiere decir que movimientos como el surrealismo y el neocubismo no se hayan hecho presentes, aunque estas corrientes estaban lejos de las clases bajas y, al mismo tiempo, eran rechazadas por la burguesía del país.

A la presencia del surrealismo y el neocubismo debe aumentarse el realismo, que tendrá un lugar preponderante dentro del arte español de la época. Sobre las diferencias del realismo y el surrealismo Viñuales considera que:

...los artistas realistas proponen y defienden polémicamente un arte comprometido con la ideología y los movimientos liberadores sin profundizar en el papel verdadero del arte, sin carácter subversivo/revolucionario o alineador/conformista, según las posiciones, mientras que los surrealistas quieren un arte independiente de cualquier realidad política e ideológica e intentaron hacer un arte inconformista, novedoso, crítico desde dentro de las posiciones estéticas, en la sabiduría o creencia de que éste es la manera de alimento del arte con las fuerzas progresistas.

De este modo el surrealismo se procura sin desearte dos enemigos diferentes: uno, la derecha de siempre, la burguesía, el capitalismo y las clases tradicionales, y otro, los realistas combatientes, los de la izquierda positiva, los que pretenden educar al pueblo entero, los que quieren hacer un arte entendible por las masas proletarias, en fin, las críticas directas de los sistemas que no se conforman con los tímidos avances de la República y que presienten un final desastroso ante la desunión y el individualismo de los grupos¹⁵.

¹³ *Los Ibéricos en el extranjero*, en: *Arte*, Madrid, junio de 1933. *Vid.* Brihuega, *Op cit.*, pp. 233-239. Cabe señalar que de la revista *Arte* sólo se publicaron dos números, uno en 1932 y otro en 1933.

¹⁴ Viñuales, *Op cit.*, p.69. *Cf.* Gabriel Jakson, *La República española y la guerra civil (1931-1939)*, Madrid, Orbis, 1985, pp.68-85. No obstante, debe señalarse que aunque la mayoría de los estudiosos hablan sobre las reformas hechas por la República, no se señala que estas podían ser seguidas en las ciudades, pero en las provincias tenían poco arraigo. De hecho se ha dejado de lado la situación del campo durante la República, olvidando con ello el papel que éste jugó en el triunfo de los nacionalistas.

¹⁵ Viñuales, *Op cit.*, p.100.

De estas corrientes la más favorecida, por el mismo desarrollo político del país, fue el realismo, pues a través de él ejerció un mejor papel la propaganda durante la Guerra Civil. No obstante, aún está por estudiar el papel que jugó el surrealismo en esta guerra, pues incluso en ella muere Federico García Lorca; a lo que debe sumarse el papel conciliador que desempeñó Salvador Dalí entre los artistas al terminar el conflicto armado¹⁶.

Ahora bien se puede decir, después del panorama general del arte español que antecede a la Guerra Civil, que a pesar de los esfuerzos que hace la República por extender la enseñanza; difundir la cultura, en lo que fue apoyada por un amplio sector de intelectuales; favorecer la libertad de expresión, que se hace evidente en el aumento de la prensa, incluso las contrarias al gobierno, y la publicación de libros. La República no logró contener a los grupos opositores (nobleza monárquica, iglesia y un amplio sector del ejército), que llegado el momento oportuno buscaron dar un golpe de estado al gobierno establecido legalmente, que al fracasar desencadena en una guerra civil, en la que una de las armas fundamentales fue el arte que se vertió a través de la propaganda.

En opinión de José María Ballester:

El estallido de la guerra civil supone para los artistas de vanguardia, verdaderos activistas de la cultura, la asunción de responsabilidades nuevas y diferentes en su dimensión social, a los que habían desarrollado en los eufóricos años anteriores de exaltación cultural. De una parte, la toma de partido por uno de los bandos — es de sobra sabido que la inteligencia y la cultura la harían casi sin excepción por el bando republicano — supone para los artistas un compromiso al que deben responder con plenitud de su trabajo profesional. Y el arte se convierte, para los dos bandos, en el principal instrumento de propaganda¹⁷.

Es evidente que la postura de Ballester es abiertamente republicana, al igual que lo son los diferentes estudios que han buscado establecer una explicación del arte durante el periodo

¹⁶ Miguel Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco*, México, UNAM-IIE, 1996, 185p. y Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, España Gustavo Gili, 1972, 191p. Estas obras resultan significativas para conocer a los artistas que regresaron a suelo español durante el régimen de Francisco Franco; si bien, en un principio algunos no lo hacen físicamente, sí lo hacen a través de sus obras.

¹⁷ Ballester, *Op cit.*, p.27

de la guerra¹⁸. Sin embargo, permite establecer que el arte fue uno de los elementos utilizados por la propaganda, pero no el único, pues a ésta se sumaron todos aquellos elementos modernos que permitían la difusión de ideas de forma rápida y al mayor número de gentes posibles, como fueron la prensa, la radio y el cine.

Como contraparte de los estudios prorrepublicanos está el de Alejandro Cirici, *La estética del franquismo*, que aunque no hace una defensa abierta y decidida en favor de éste, es una aportación importante para entender la contraparte de esta guerra. A este primer acercamiento se debe aumentar el de Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo*; y Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo*¹⁹.

Entre las manifestaciones del arte que alcanzan mayor esplendor en la guerra española, está el cartelismo²⁰, que aprovecha los diferentes aportes artísticos del momento, aunque se hace evidente, por el tratamiento y sencillez de la línea, la influencia del art decó²¹. En los carteles que se han conservado se pueden reconocer las firmas de importantes artistas españoles, que de manera comprometida se unieron en defensa de la República. Aunque, cabe aclarar que no lo hicieron desde que estalla la revuelta, por ello los carteles de los primeros momentos no son de la misma calidad, de hecho éstos han sido atribuidos a los sectores obreros organizados²².

A los carteles debe sumarse la radio, a través de la cual se informaban los avances de la guerra, lo que hasta cierto punto resultaba contraproducente para los dos bandos; pues, en

¹⁸ Cfr. *Ibidem.*, *Visuales, Op cit.*, Brihuega, *Op cit.*

¹⁹ Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, 750p.; Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, 340p. (La balsa de la Medusa 73). En el primero es significativa la sección *El Arte español de postguerra*, pp.53-115.

²⁰ Al desarrollarse la Guerra Civil Española el cartel era uno de los elementos más importantes de propaganda en la Península. La importancia de éste lleva a Josep Renau y Ramón Gaya a sostener una polémica en *Hora de España*, en 1936, cuando el conflicto armado ya estaba en marcha, la polémica cobró importancia por la personalidad de los contendientes, pero no cambió el rumbo que estaba siguiendo el cartel. La obra más completa sobre el papel del cartel en la Guerra Civil Española es la de Jordi Carulla y Arnau Carulla, *La guerra civil en 2000 carteles*, Barcelona, Postermil, s/f, 2 vol.

ocasiones, se tenían que realizar campañas para desmentir lo que el contrario había dicho. De igual forma, se elaboraron periódicos murales y se decoraron algunos vagones de los trenes, que por su carácter efímero sólo han llegado hasta nosotros algunas menciones y una que otra fotografía, que no permite apreciar la importancia que tuvieron en su momento como elementos de difusión.

Mención especial merece la prensa, pues aprovecha la larga tradición que había tenido en la península sobre todo en el aspecto humorístico, la novela de folletín, la revista galante, la prensa ilustrada dedicada a la mujer, al hombre y los niños. A esta tradición se sumó la utilización de elementos modernos como la fotografía y el perfeccionamiento de las técnicas de impresión. Es decir, la prensa se adapta a las condiciones y elementos que tienen a su disposición, que la llevan a ser un instrumento más dentro del contexto social en general.

El cine fue utilizado por republicanos y nacionalistas para difundir en el interior y exterior de España su versión sobre el desarrollo de la guerra. La importancia alcanzada por éste queda de manifiesto en la nota recuperada por *Crónica de la Guerra Española*:

La empresa Laya Films realiza, desde el mes de octubre de 1936, una magnífica labor cultural y de propaganda, produciendo y distribuyendo películas que marcan el carácter épico de nuestra lucha. Por las cintas realizadas, por el inestimable archivo constituido día tras día en todos los frentes de guerra y en la retaguardia, podría calificarse este afanoso trabajo como una de las más estimables realizaciones hechas en España, tanto por su contenido patriótico como por su contribución sin precedentes a la historia de la época en que vivimos.²³

Aunque la nota no aclara a que bando apoyaba Laya Films, a través del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* se puede precisar que apoyaba, con sus documentales, a la República. Significativo resulta que la nota manifieste la importancia que adquirirían las grabaciones como documento histórico.

²¹ Ver. Javier Pérez Rojas, *Art Deco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, 645p.

²² Carulla, *Op cit*, Vol. I, pp. 37-49.

²³ Nicolás J. Gibelli [Director], *Crónica de la Guerra Española. No apta para irreconciliables*, Argentina, CODEX, 1966, fascículo 54, pp.222-223. Si bien no señala la procedencia de la nota, sí sugiere que hay una preocupación en la prensa de la época por el papel propagandístico del cine. Para este tema resulta indispensable Alfonso del Amo García [editor], *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1996, 1019p.

Es claro que si se habló de España como un país que luchaba por salir de su atraso, era lógico que la difusión a través de los anteriores medios masivos encontraba mejor cabida en los sectores urbanos y que penetrara con dificultades en el campo. Este problema enriquece más a la propaganda, pues ante estas dificultades ambos grupos tenían que desarrollar todo lo que estuviera a su alcance para captar la simpatía de la población civil e incluso para justificarse ante el extranjero.

Pero si decimos que el arte fue un elemento esencial dentro de la guerra, también es cierto que fue una de las principales víctimas de los dos bandos. Sin embargo, por parte de la República hubo un interés por disminuir la destrucción del Patrimonio Nacional. Así:

...un puñado de intelectuales y de artistas se lanzaron a la urgente tarea de poner a salvo el tesoro histórico, artístico y documental del país, en una de las aventuras más apasionantes...que pudieron protagonizar durante la guerra civil. Sin otros medios que los permitidos por las circunstancias, pero con una voluntad y un sentido de la responsabilidad que llegaron a crear una mentalidad entre las clases dirigentes republicanas, hasta convertir el salvamento de estos bienes en una cuestión de alcance nacional. La frase – ya histórica- de don Manuel Azaña cuando afirmó que *el Museo del Prado es más importante para España que la República y la Monarquía juntas*, respondía a una mentalidad real y efectiva – amén de no haber sido pronunciada nunca por jefe de Estado alguno posterior.²⁴

Cabe señalar que muchos de los participantes en las brigadas de salvamento artístico eran estudiantes de la academia de San Fernando y San Carlos que iniciaron su actividad artística en el exilio²⁵. La importancia de estas brigadas respondió no sólo a los avatares normales de la guerra, sino a los destrozos ocasionados por las mismas tropas y donde la principal víctima resultó ser el arte sacro. De hecho esto motivó que al ser tomada la ciudad de Teruel por los republicanos, el 23 de diciembre de 1937, los primeros en entrar fueron los miembros de la Junta de Incautación.

La preocupación que tuvo la República por salvaguardar el arte llevó al establecimiento, el 23 de julio de 1936, de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico,

²⁴ Ballester, Op cit., p.28

²⁵ Sobre el tema se puede consultar a José Lino Vaamonde, *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939*, Caracas, Talleres Cromotip, 1973, 165p; y Josep Renau, *Arte en peligro 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento, c.1980, 201p.

dependiente de Bellas Artes. Es importante resaltar que a cargo de la Dirección General de Bellas Artes se encontró Josep Renau, quien al mismo tiempo fue uno de los artistas más sobresalientes en el desarrollo de propaganda bélica. De igual forma, fue significativo el nombramiento de Pablo Picasso como director del Museo del Prado, en cuyo cargo permaneció hasta el final de la contienda.

A las brigadas que buscaban salvaguardar el arte y los elementos históricos se sumó la propaganda a través de los carteles, de los que quedan algunos ejemplos, en los que se invitaba a los milicianos a no destruir los objetos que encontraban a su paso, pues estos se tenían que proteger para el Tesoro Nacional²⁶. Es decir, se trataba de crear en los milicianos una conciencia cultural, que ayudara a salvaguardar el arte español. A la distancia se puede decir que tanto la propaganda como las brigadas cumplieron el cometido para el que fueron creadas; así, éstas fueron protectoras y, al mismo tiempo, creadoras de arte.

La participación de los artistas a favor de la República, tanto en el campo de la creación como en el de la protección del arte, los orilló al exilio forzoso, ante la inminente represión del grupo vencedor, sobre todo al establecerse la Ley de Responsabilidades Políticas²⁷. Sobre este punto Ballester considera que “el exilio artístico español tiene dos aspectos, dos metas muy claras; la de aquellos que prefieren integrarse a la Escuela de París y hacen causa común con los artistas españoles allí residentes y la de aquellos que buscan en tierras latinoamericanas unas coincidencias culturales que les ayuden a mantener su identidad hispánica”²⁸. Se puede decir que en el 39 se cierra una etapa que se había iniciado a principios

²⁶ Ver Ballester, *Op cit.*, p.29. Ejemplos de los carteles realizados para salvaguardar el arte aparecen en Vaamonde, *Op cit.*, y Renau, *Op cit.* Entre las consignas utilizadas en estos carteles están: “Obrero de hoy respeta la labor de nuestros compañeros de ayer”; “El arte y la cultura reclaman tu ayuda ciudadano”; “El tesoro artístico nacional te pertenece como ciudadano ¡¡Ayuda a conservarlo!!”; “Ciudadano un cuadro, un libro, un pergamino, un objeto cualquiera que despierte en ti curiosidad puede ser un ejemplar de arte. Consévalo para el Tesoro Artístico Nacional”; “Un objeto religioso puede ser al mismo tiempo una obra de arte. Consévalo para el Tesoro Nacional”.

²⁷ *Vid infra*, nota 100.

²⁸ Ballester, *Op cit.*, p.39.

de siglo. Aunque, fue claro que los artistas que emigraron voluntariamente a territorio francés, por considerar que en España no se encontraban los elementos propicios para desarrollar su arte, no pueden considerarse exiliados.

No obstante, desde el momento que los artistas que se habían incorporado a la Escuela de París toman partido a favor de la República, se unieron a la suerte que ésta corre. Así, llegado el momento se unen a las filas del exilio, con la diferencia de que no sufren los avatares producidos por éste, pues ya eran parte de la cultura francesa.

UN ARMA MÁS: LA CARICATURA

Al establecerse la República en abril de 1931, la política española conseguía un logro, pues se llevó a cabo un cambio de régimen sin derramamiento de sangre. No obstante, a partir de este momento España entró en una inestabilidad que ocasionó constantes enfrentamientos, que perduraron hasta el estallamiento de la guerra civil. A ello hay que sumar las reformas que hizo el gobierno legalmente constituido, como fue la separación de la Iglesia y el Estado, la expansión de la educación, la reforma del ejército, reorganización del campo, etcétera, que no fueron populares en los grupos conservadores²⁹.

Al estallar el conflicto el desconcierto se hizo presente en ambos bandos; pues, por un lado, los nacionalistas pensaban en un triunfo rápido, pero la muerte de Sanjurjo, que representaba la unificación del movimiento, da un giro que lleva a Francisco Franco a abanderar el movimiento. Por otro lado, los republicanos confiaban en someter rápidamente a los nacionalistas y, con ello, terminar definitivamente con la oposición. El resultado fue

²⁹ Cfr. Mario López Martínez y Rafael Gil Bracero, *Caciques contra socialistas. Poder y conflictos en los ayuntamientos de la República. Granada 1931-1936*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1997, 579p.; y Stanley G. Payne, *La primera democracia española. La Segunda República, 1931-1936*, Madrid, Paidós Ibérica, 1995, 455p. En cuanto al primero resulta de interés el capítulo cinco: Reformas Republicanas, Despertar Campesino y Reacción Patronal, pp.183-210; de el segundo se puede ver el capítulo cuatro: Las reformas republicanas, pp.103-149.

distinto al que esperaban ambos bandos, lo que ha dado pie a infinidad de investigaciones que aportan nuevos datos para comprender mejor este problema. Un tema que, sin duda, resulta interesante para ahondar más en el tema es el de la prensa, y en especial la presencia de la caricatura dentro de ésta, pues no fue exclusiva de un grupo, aunque se destaque más la que favoreció a la Republicana³⁰.

La presencia de la caricatura en la prensa española estaba arraigada desde el siglo XIX³¹, por lo que su publicación durante el desarrollo del movimiento armado no resultó extraña. Cabe señalar que por estas fechas el comic en España había adquirido importancia, lo que le lleva a compartir espacio, en las mismas revistas, con la caricatura, pero guardando cada cual sus características particulares.

La importancia que adquieren los dibujantes lleva al establecimiento del *Sindicat de Dibuijants Professionals*, en 1933 en Barcelona. Alonso de Martín considera que la importancia de esta organización consiste en que:

...con la pretensión de lograr para sus integrantes una serie de mejoras laborales; una de las más importantes, el cobrar derechos de autor por la publicación repetida de sus dibujos, lo cual, además de señalar implícitamente la comercialidad de estos autores indica que está surgiendo una conciencia profesional...Menos interesante será la agrupación que en fechas aproximadas forman numerosos dibujantes de Madrid bajo el nombre de *Unión de Dibujantes Españoles*, ya que no pasa de ser una simple asociación profesional, con más intención promocional que sindical³².

De tal manera las organizaciones evidencian la lucha de los dibujantes porque su trabajo sea reconocido; al mismo tiempo, dejan ver que son grupos organizados lo que facilitó su participación durante el desarrollo de la guerra civil.

El alcance de la prensa hizo que se publicaran dos diarios, uno en Madrid y otro en Sevilla, con el mismo nombre, *ABC*, a través del cual cada uno de los grupos defendió su

³⁰ Cfr. *Ibidem*, Martín, *Op cit.*,

³¹ Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, 234p.; Valeriano Bozal, *El grabado popular en el siglo XIX*, en: *SUMMA ARTIS. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, Vol. XXXII, pp.247-472; y Valeriano Bozal, *El siglo de caricaturistas*, Madrid, Grupo 16, 1989, 162p.

³² Antonio Martín, *Historia del cómic español: 1875-1939*, España, Gustavo Gili, 1978, p.153. Cabe señalar que dentro de los dibujantes se engloba a caricaturistas y dibujantes de cómic, por igual.

postura y dio las últimas noticias sobre los avances que sus tropas realizaban en el campo enemigo. Entre los elementos que utilizaron estos diarios se encontró la caricatura, a través de la cual se puede conocer el desarrollo de la guerra al tiempo que se aprecian las características que ésta guarda artísticamente.

La caricatura no fue exclusiva de estos diarios, ni mucho menos tomó partido hasta que se inicia el conflicto. De hecho al estallar la guerra las revistas ya tienen una postura política definida; con ello el arte y la cultura se enlazan al clima político del momento. Sobre esto Viñuales manifiesta que “si durante la República el arte y la vida cultural en general realizaron un esfuerzo considerable y alcanzaron hitos de vitalidad, dedicación y comunicación desconocidos hasta entonces en nuestro país, la guerra civil no interrumpió esta eclosión, sino que la aumentó hasta cierto punto. Este punto se concretó en el sentido de que terminó con el debate realismo-surrealismo, compromiso social-solamente estético, inclinándose ahora decididamente a favor del arte compromiso”³³. Por tanto, la caricatura no escapó a este compromiso y prueba de ello son la infinidad de imágenes que se han conservado y que demuestran la importancia que ésta tuvo durante el conflicto.

De este modo, tenemos que durante la República las caricaturas que aparecen en los diarios hacen hincapié en los políticos del momento. De igual forma, llaman la atención sobre las elecciones criticando a los derechistas o izquierdistas según la postura del dibujante en algunos otros casos intenta ser imparcial, sin lograrlo del todo. Un ejemplo de esto lo encontramos en *El primer gobierno de la República*³⁴, de Bagaría (imagen 1). En la imagen aparecen Lerroux, Domingo, Azaña, Maura, De los Ríos, D'Olwer, Alcalá-Zamora, Largo, Casares Quiroga, Albornoz, Martínez Barrio y Prieto. Acompañando a la imagen aparece la frase: *Como puede comprobarse, de aquí salieron estrellas y estrellados.*

³³ Viñuales, Op cit, p.101.

En cuanto al dibujo, maneja una línea sencilla que se hace evidente al presentar a los personajes como angelitos y en diferentes posturas, sin tomar partido por ninguno de ellos. No obstante, si hay una crítica a la política que se estaba siguiendo, pues se señala que en el afán de democratizar a España, se permitió la participación de las diferentes corrientes políticas, incluso las contrarias a la República. Con ello, Bagaría señala que la inestabilidad del gobierno es resultado de la organización de la República.

Como se señaló en los párrafos anteriores algunas publicaciones se distinguieron por su ataque abierto hacia la República. Una de éstas fue *Gracia y Justicia* de la que Alonso de Martín dice: “la revista tomó una expresa postura de derecha, desde la cual los escritores y dibujantes dirigen sus ataques contra socialistas, republicanos de izquierda, comunistas, catalanistas, etcétera, a los que hacen víctimas de una sátira sangrienta que con frecuencia ataca no sólo la personalidad política, sino también la vida privada de aquellos a quienes la revista o sus patrones consideran enemigos”³⁵. Pero los ataques de la revista no se limitaron a los personajes republicanos de izquierda, también hizo hincapié en la inestabilidad del país.

Un ejemplo de crítica aparecido en *Gracia y Justicia* se debe a la mano de Lasauaga, la imagen se titula *Escuchen, que están trinando (imagen 2)*³⁶. En ella se ve a dos cuervos, platicando alegremente, sobre las ramas de un árbol. El dibujo es sencillo, pues se limita a unas cuantas líneas y un fondo completamente negro, que sirve para resaltar las figuras de los cuervos. La imagen se complementa con el siguiente texto:

- ¿Y qué has visto en tu primer vuelo?
- Pues, nada...Estacazos en Madrid, trancazos en Barcelona, más trancazos en Lérida, trancazos....
- No sigas. Ya veo que hay “tranca-lidad” en toda España.

³⁴ *El Sol*, Madrid, catorce de abril de 1936.

³⁵ Martín, *Op cit.*, p.137.

³⁶ *Gracia y justicia*, Madrid, 1935. La imagen se tomó de Gibelli, *Crónica de la Guerra*, *Op cit*, fascículo 4, p. 94..

La imagen se burla de la situación que estaba viviendo la República; pues, a partir de julio de 1931 se inicia, con la declaración de huelga de los empleados telefónicos³⁷, una serie de movilizaciones obreras que se hacen permanentes, durante la República, dejando al descubierto una enorme tensión social.

Los temas principales en la República fueron la situación social y el ataque contra los personajes de la política. Con el estallido de la violencia la caricatura tomó rumbos diversos, aunque tomando partido por los nacionalistas o por los republicanos. De esta forma los simpatizantes de la República denunciaron la intervención de Alemania e Italia en favor de Franco, el apoyo de la iglesia a los nacionalistas; pero, al mismo tiempo, se hizo hincapié en el heroísmo del pueblo español y la ayuda recibida por parte del exterior. Por su parte las imágenes que simpatizaron con los franquistas denunciaron el peligro y ambición del comunismo; así, como la inútil resistencia de las filas rojas, cuando su derrota era evidente. Aunque estos no fueron los únicos temas que abordaron las caricaturas, sí fueron los más constantes.

En cuanto a la participación de Italia y Alemania se hizo evidente desde el inicio de la guerra, aunque el primero en comprometerse abiertamente con la lucha fue Italia³⁸, mientras que Alemania decidió participar hasta que ya estaba en marcha el movimiento. De tal forma, Roma y Berlín veían con buenos ojos que en España se instalara un régimen con el que simpatizaban, pues ello les garantizaba cierto poder estratégico en la región. La República por su parte buscó el apoyo de Inglaterra y Francia, pero sólo consiguió que el presidente del consejo francés propusiera el “no-inmiscuirse en los asuntos interiores de España, proposición

³⁷ Ver Gabriel Jackson, *Entre la reforma y la revolución, 1931-1939*, Barcelona, Crítica, 1980, 432p. En especial se puede ver el apartado *Cuestiones políticas de la era republicana*, pp.59-120; Pierre Broué y Émile Témime, *La revolución y la guerra de España*, México, FCE, 1979. En el volumen uno, capítulo II, *Movimiento obrero*, pp.52-74, hace un recuento de los problemas que tuvo que enfrentar la República.

³⁸ Cfr. Jackson, *La República española y la guerra civil (1931-1939)*, *Op cit*, pp. 226-237; Broué, *Op cit*, Vol. II, Cap. II, pp. 35-61.

que debía someterse a todas las grandes potencias, así como a las pequeñas potencias directamente interesadas”³⁹. Sin embargo, la política de no-inmiscuirse, que posteriormente se conoció como el Comité de no Intervención, demostró su ineficacia desde el primer momento, lo que se reflejó en las imágenes.

El treinta y uno de noviembre de 1936, el *ABC* de Madrid publicó la caricatura titulada *¡Cómo está el pacto!* (imagen 3). Aníbal Tejada, a quien pertenecen la mayoría de las caricaturas publicadas en este diario, firma la imagen de una niña que con fuerza agita una escoba para deshacerse de las ratas que la amenazan. Lleva sobre su cuerpo la palabra España y en su rostro se nota la desesperación, ante el empuje de las ratas. Al mismo tiempo en sus piernas se refleja el debilitamiento, por la lucha sostenida.

Al fondo se ve a dos mujeres, presenciando horrorizadas la escena al tiempo que gritan *¡Pobres animales!*. La de la izquierda, gorda y portando el gorro frigio simboliza a Francia; la de la derecha, más alta que la anterior y extremadamente delgada representa a Inglaterra. Ambas se encuentran resguardándose de las ratas sobre una mesa que tiene inscrita la frase *No Intervención*. En cuanto a los roedores tenemos que dos de ellos son identificados con Alemania a través de la svástica que llevan en su cuerpo; una más, que ha caído ante el embate de la escoba, porta las flechas y el yugo que la identifican con el ejército nacionalista español. Como pie de imagen tenemos *La pequeña.- ¡Si no me ayudáis, nos comerán las ratas!*. De esta suerte, el caricaturista denuncia que, en caso de que Francia e Inglaterra no intervinieran, éstas serían las próximas víctimas. Al mismo tiempo, el sentimentalismo que manifiesta hacia las ratas, las hace participes del ataque que está sufriendo España.

Es importante resaltar que Aníbal Tejada identificaba tanto a Italia como a Alemania con la svástica, a pesar de que ésta no fue un símbolo del fascismo. Se podría pensar que no

³⁹ Broué, *Ibidem*, p.20.

hay error, pues no hay otro elemento que permita identificar a una de las ratas con el fascismo. No obstante, en la caricatura publicada, sin título, el diecisiete de noviembre de 1936 (imagen 4), queda claro que la svástica servía a Aníbal Tejada para simbolizar tanto a Alemania como a Italia. De esta manera la svástica sirve para identificar a las potencias que apoyaban a Franco y por lo tanto al enemigo. Aunque cabe señalar que el mismo dibujante utilizó por separado los símbolos que identificaban a cada una de estas fuerzas⁴⁰.

En esta última caricatura se ve a dos aviones caza⁴¹ atacando la ciudad de Madrid, de la que se desprenden grandes columnas de humo. El avión de la izquierda tiene el rostro de Mussolini y simboliza al fascismo, el de la derecha simboliza al nazismo y tiene el rostro de Hitler. De la boca de estos personajes salen las bombas que caen sobre la ciudad y que se explica con el siguiente pie: "*A pesar de la baba criminal de los apaches de la noche Madrid es imperecedero*". La caricatura refleja la situación del momento, pues en efecto la intervención de Alemania e Italia se había hecho completamente abierta. Ahora bien, es importante señalar que en las alas de ambos aviones se ve la svástica, con lo que queda claro que Aníbal Tejada unifica a ambos países bajo el mismo símbolo.

La intervención extranjera en favor de los nacionalistas pronto fue vista como una ambición particular hacia el territorio español. Un ejemplo de ello fue la caricatura *El hueso de la discordia*, que apareció en el *ABC* de Madrid del doce de enero de 1937 (imagen 5). En ella aparecen tres perros, los dos del primer plano simbolizan a Mussolini y a Hitler, para que no quede duda el caricaturista les pone el nombre. El tercero tiene un aspecto más feroz y sujeta

⁴⁰ Vid imagen 8.

⁴¹ Estos aparatos procedían de Italia y Alemania y se caracterizaban por vuelo a ras de suelo, que les permitía bombardear y ametrallar poblados. El mismo tipo de aviones fue utilizado por los republicanos, aunque de procedencia rusa; ello demuestra que la guerra de España sirvió de campo experimental a las grandes potencias que se enfrentarían en la Segunda Guerra Mundial.

en el hocico un hueso que tiene inscrita la frase *oro español*, sobre él aparece un signo de interrogación.

La imagen es acompañada por la siguiente nota: *Camarada censor: ruego deje pasar este comentario gráfico, pues aunque hay tabú, verá que mi diplomacia no quiere poner nombre al perrito del hueso*. La nota es interesante, pues es claro que el perro, un bulldog inglés, representa a Inglaterra. Con ello el caricaturista deja ver que dicho país podía salvar a España de la ambición de Italia y Alemania; pero al mismo tiempo, al desprotegerla la dejaba a merced de sus fauces.

Debe señalarse que aunque el hueso dice *oro español* al momento de estallar la Guerra Civil la Madre Patria no contaba con una economía estable que pudiera simbolizar un gran botín para Italia y Alemania. Sin embargo, sí era importante como punto estratégico para establecer un control económico y comercial sobre el Mediterráneo.

En las imágenes siguieron desfilando las denuncias en contra de la participación de Italia y Alemania en el conflicto, al tiempo que fueron evidenciando la intervención de Francia e Inglaterra a través del Comité de No-Intervención, pues éste sirvió para bloquear la capacidad de España de adquirir armas, mientras se permitía la libre participación de los dos primeros países⁴². Con ello, al hacerse evidente la derrota de la República se critica la intervención de los cuatro países. Una imagen en este sentido apareció en el *ABC* de Madrid el veinte de julio de 1938 (imagen 6), sin título, pero con la frase *En toda la cresta, o sálvese el que pueda*. En ésta se ve a Hitler, Mussolini y otras dos figuras que representan a Francia e Inglaterra, frente a ello se encuentra un letrero de *No-Intervención*. En la imagen se ve el momento en que son aporreados por un mazo que lleva inscrita la frase *Discurso del*

⁴² Ver José Antonio Matesanz, *Las raíces del exilio. México ante la Guerra Civil Española 1936-1939*, México, UNAM-COLMEX, 1999, 490p. En especial el capítulo cinco: *Armas para la República española*, pp.107-176, en el que se detalla la forma en que se abasteció de armas a la República.

presidente Azaña, en el rostro de los aporreados se nota la sorpresa del golpe. Del personaje que maneja el mazo sólo se alcanza a ver la mano, pero aparece un globo que dice: “*Parece que el único que no tiene derecho a intervenir en la guerra española es el Gobierno español*”.

La imagen tiene su origen en un discurso que el presidente Manuel Azaña pronunció dos días antes, el dieciocho de julio de 1938, en el ayuntamiento de Barcelona, en el que señala que *la guerra está agotada*, pero el perdedor no era el gobierno republicano sino toda España y así, en cierto momento del discurso, llega a sintetizar:

Ha influido, sin duda, en nuestra formación política, y sería demasiado que fuésemos a cometer, a estas alturas, un dislate todavía más grande. Yo, por mi parte, declaro que no podría colaborar con ningún Gobierno que aspirase a convertir la guerra española en una guerra general. En esa tesis que anda por el exterior se dice que es imprescindible el deber de limitar la guerra de España. Ya hemos tenido ocasión de decir por nuestra parte que limitar la guerra de España es obligación de los demás. Nosotros no tenemos medios de que dejen de desembarcar toneladas de material y miles y miles de hombres en las costas de España. Esa obra incumbe a los demás. La República española ha sufrido sacrificios inmensos en su interés, y de aquella política, como de aquella tesis, ha surgido la política de no intervención y ese Comité que la Historia juzgará.

Pero, por nuestra parte, tenemos derecho a decir que, por lo realizado, parece que el único que no tenía derecho a intervenir en la guerra española era el Gobierno español⁴³.

Este fragmento es elocuente, pues sin decir los nombres de los países que intervienen directamente crítica su proceder. Pero Azaña no se limita a denunciar su participación, pues en otros párrafos señala con todas sus letras las ambiciones que éstos tenían puestos en España, lo que según el presidente les llevó a comprometerse mucho más de lo que querían. En su discurso no deja de reconocer la resistencia de las tropas republicanas, a las que felicita y rinde honores.

A la denuncia de la intervención de las fuerzas exteriores se debe sumar la del interior, representada por la iglesia. Las diferencias entre ésta y la República se dan a partir de la promulgación de la Constitución republicana de 1931, pues a través de ella se establece la separación entre la iglesia y el Estado además de retirar los privilegios de los que la iglesia había gozado por años. Todo ello llevó a la iglesia a tomar partido por los nacionalistas y a

calificar a los republicanos como *el demonio en pleno libertinaje*⁴⁴. La crítica hecha por los nacionalistas no preocupó a los republicanos quienes con anterioridad habían buscado establecer la diferencia entre la fe y la política⁴⁵, por ello en las imágenes es más común encontrar un ataque a la iglesia como institución que como dogma de fe.

Una primera imagen que destaca por la sencillez de dibujo y, a la vez, su fuerte crítica, fue la aparecida en *L'Esquella de la Torratxa*, el veintiuno de agosto de 1936 (imagen 7), con el título *Sota el Signe de la Crua*, firmada por Tisner, Aveli lí Artís Gener, que al final de la guerra pasó a México, donde destacará como acuarelista. En cuanto al contenido tenemos una enorme cruz ocupando la mayor parte del espacio, como representación del poder de la iglesia. Del lado izquierdo se ve a un cura apuntando con un rifle y recargándose en uno de los apoyos de la cruz. Detrás de él se ve a un militar y a otro cura, que se protege tras la cruz. Del otro, sólo se alcanza a ver el cañón del rifle, que hace suponer la presencia de otro cura.

El dibujo es sencillo, pues se ve la utilización de una línea definida, a la vez que se usan achurados para dar el efecto de luz y sombra. El mensaje de la imagen es claro, la iglesia se ocultaba tras la fe para atacar a la República. Con ello, el caricaturista alude a la iglesia como una institución aliada de los nacionalistas, simbolizado por el militar, que bien puede ser un general, en contra del pueblo español⁴⁶.

Cabe hacer notar que la imagen únicamente se centra en la religión, sin incluir a las otras fuerzas participantes, lo que cambió con el transcurso de la lucha, pues poco después la iglesia aparece al lado del fascismo y el nazismo. Un ejemplo de la unificación de estos tres

⁴³ Manuel Azaña, *Discurso*, en: *ABC*, Madrid, 19 de julio de 1938.

⁴⁴ *Madrid, bajo el fantasma rojo* en: *ABC*, Sevilla, 4 de noviembre de 1936.

⁴⁵ Esta separación se hace evidente con la aprobación del artículo 26 constitucional, que afectaba los intereses del clero. Ver Jackson, *Op cit.*, Capítulo III, *La redacción de una constitución*, pp.58-67.

⁴⁶ José Chao Rego, *La iglesia en el franquismo*, introducción de Casiano Floristan, Madrid, Felmar, 1976, 557p. (punto crítico 13). A pesar del tiempo que ha transcurrido desde su publicación, sigue siendo una obra válida, pues estudia la relación que guardó la iglesia con el franquismo desde 1936 hasta 1975. A ello hay que aumentar que se dedica una buena parte a la ideología que rigió a dicha institución; así, como la manera en que se fue transformando.

elementos apareció en *ABC* de Madrid el cinco de noviembre de 1936 (imagen 8). La imagen está firmada por Anibal Tejada y se titula *Nota del Domingo*.

En cuanto al contenido vemos a una figura de obispo con el rostro deforme, orejas alargadas. Extiende los brazos a manera de repartir bendiciones, pero en lugar de manos tiene garras. En la palma de la izquierda se ve la svástica, mientras con la derecha sacude el hisopo, que en lugar de agua arroja bombas sobre una ciudad, de la que se desprenden columnas de humo. Por las notas de la prensa se puede inferir que la ciudad es Madrid, pues por estas fechas estaba siendo atacada. A lo anterior debe sumarse el hacha y atado de leños que porta sobre el pecho, en lugar de crucifijo, y que simbolizan al fascismo.

De esta manera, el caricaturista a través de una sola imagen unifica diversos elementos que tienen un solo fin: la derrota de la República. Pero no sólo la República denunció la intervención de grupos ajenos al conflicto, también los nacionalistas hicieron hincapié en este punto, pero centraron sus ataques en el comunismo.

El veinte de noviembre de 1936 el *ABC* de Sevilla publicó una caricatura de López Ruiz, sin título (imagen 9), en la que se deja al descubierto la ambición de Rusia sobre España. En cuanto al contenido de la imagen tenemos un mapa de Europa sobre el que se ve a un legionario ruso sosteniendo una hoz, al tiempo que se dirige hacia España. En su camino se interponen unas hiedras entre las cuales se puede distinguir la svástica y el atado de troncos con el hacha. Estos elementos se complementan con el pie de imagen que dice: *“Estas enredaderas que han crecido en el camino me van a impedir recoger la cosecha que sembré en España”*. Por tanto para el caricaturista lo que Rusia pretendía era la expansión del comunismo a través de la República. Con lo que Alemania e Italia aparecen como elementos protectores de España.

Igualmente deben aumentarse las influencias de otras manifestaciones artísticas como el cartel. Entre los personajes que más utilizaron la propaganda como elemento de atracción política se encontró: Lenin, Stalin, Hitler y Mussolini⁴⁷. El arte utilizado por éstos sirvió como modelo tanto a republicanos como nacionalistas. Pero, sin duda, lo importante para la caricatura antes mencionada era realizar un ataque. Con el mismo tipo de dibujo se continuó denunciando la intervención del oso ruso⁴⁸ en favor de la República, pero con el transcurso del tiempo, se comenzó a propagar la derrota del comunismo.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos el seis de marzo de 1937 en el *ABC* de Sevilla. La caricatura apareció con el título *Cómo se reduce un programa* (imagen 10). El mensaje de ésta está dado en cinco partes escalonadas, en la primera se ve a un miliciano ruso sosteniendo con la mano derecha la bandera comunista, mientras levanta el brazo izquierdo y corre para conquistar el mundo, al tiempo que grita: *El mundo es nuestro*. En la segunda se limita su ambición a Europa, aparece el mismo personaje, pero en diferente posición. Ahora el pie de la imagen dice: *¡Europa es nuestra!*

Para la tercera etapa el personaje se conforma con dominar España, lo que se refuerza con el grito: *¡España es nuestra!*. En el cuarto cartucho su ambición se reduce a Cataluña y finalmente se ve al mismo personaje nadando desesperadamente con dirección a Rusia y diciendo: *¡Atiza! Vale más volver a Rusia: ¡a lo mejor me quedo sin ella!*. El mensaje es claro, se señala el fracaso del comunismo; lo que se refleja en la bandera que porta el personaje, pues al tiempo que se reduce el territorio que intenta dominar, también se reduce ésta, culminando en la última parte en un banderín que sujeta con la boca mientras nada hacia Rusia. De igual forma debe señalarse que la imagen procede de un medio italiano, *Guerin Meschino*, al que el

⁴⁷ Ver. Jonh Barnicoat, *Los carteles: su historia y lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 280p.; y *Buiding the collective: soviet graphic design, 1917-1937*, New York, Princeton Architectural, 1996, 186p. Una constante en las imágenes españolas fue la utilización de banderas, que se encuentran frecuentemente en los carteles rusos.

ABC de Sevilla da crédito en la caricatura. Ello demuestra que al apoyo militar italiano se sumaba el ideológico a través de la prensa.

Otro tema que estuvo presente en las caricaturas nacionalistas, aunque en menor medida, fue la religión; y manifestándose, sobre todo, en la última etapa de la guerra cuando se acusó a los republicanos de tratar de protegerse tras ésta. Un ejemplo de ello apareció el diez de diciembre de 1938 (imagen 11). La escena se ubica en un hospital, pues al fondo se ve una puerta y a un hombre que carga una camilla. En el primer plano se ve a una enfermera y a un médico sosteniendo el siguiente diálogo:

- Hoy trajeron al Comandante Rojo, Evaristo, ¿Le habéis operado ya?
- ¡Qué va! Si dice que no quiere curas.

La crítica se da a través de un chiste, a la vez que se complementa con un artículo publicado el mismo día, en el que Juan de Cardosa dice: “Es ahora, vencidos en los campos de batalla, y sin esperanzas de contener el avance de nuestros soldados, cuando agregan a esa derrota física la derrota moral”⁴⁹. De este modo, a partir de este momento la prensa nacionalista se dedica a ensalzar su triunfo y señalar la absurda resistencia de los rojos.

Un ejemplo de la resistencia del ejército republicano apareció el diecinueve de enero de 1939, bajo el título *La consigna de Negrín* (imagen 12). En ésta se ve, en una especie de roca aunque también puede tratarse del territorio español, a José Negrín cargando en sus hombros a José Stalin. Éste último viste ropa militar, con la mano izquierda apoyada en la cintura, mientras con la derecha se protege la vista para ver a lo lejos. Por su parte Negrín viste de civil, suda por el esfuerzo realizado y, por la posición de las piernas, se ve que está próximo a derrumbarse. Ésta se complementa con la consigna: *¡Resistir! ¡Resistir!*

⁴⁸ En ocasiones Rusia era simbolizada con un oso, el cual solía ocasionar destrozos en territorio español.

⁴⁹ Juan de Cardosa, *Otra burda mixtificación de los rojos. ¡Ahora resulta que son religiosos y clementes...!*, en: *ABC*, Sevilla, 10 de diciembre de 1938.

La imagen resulta significativa, pues a pesar de la pujanza de las tropas rojas en algunos puntos, lo cierto era que el ejército republicano se encontraba en retirada. De hecho, se hablaba ya de la rendición de la República. De tal forma, en los días siguientes desfilaron en el *ABC* de Madrid los llamados a la resistencia⁵⁰, mientras los nacionalistas festejaban la derrota del enemigo a través del *ABC* de Sevilla⁵¹. Finalmente las tropas republicanas se vieron obligadas a abandonar el país e iniciar un exilio que para algunos nunca tuvo fin. Entre estas tropas, como activistas directos o bien como meros simpatizantes, se encontró un grupo grande de artistas y entre ellos algunos caricaturistas, que se vieron obligados a continuar con su labor en otros países y entre éstos se encontró México.

No se puede cerrar este apartado sin hacer referencia a la presencia de México en la caricatura republicana, durante el desarrollo de la guerra. Un ejemplo de ello se encuentra en *La Vanguardia* de Barcelona, el ocho de abril de 1937, que publica la caricatura *Dos corazones* (imagen 13), de Bagaría, a manera de agradecimiento por la ayuda prestada⁵². Como figura principal aparece Lázaro Cárdenas, portando sombrero de charro y sosteniendo con la mano derecha una diminuta figura que representa a Franco. Sobre el pecho se observan los nopales del escudo nacional, pero en lugar del águila aparece un corazón. La imagen se complementa con la nota: *Cárdenas a Franco. - Yo ayudo a España, tú la asesinas*. El dibujo

⁵⁰ Entre estas están: *Los soldados españoles defienden heroicamente las líneas catalanas contra los furiosos ataques del ejército invasor*, del quince de enero de 1939; *Las fuerzas que defienden la independencia de España siguen oponiendo tenaz resistencia a los ataques de los invasores en Cataluña*, del 20 de enero de 1939; *España en pie en tanto quede en nuestro suelo un soldado invasor*, del 18 de enero de 1939; *El ejército de la República sigue oponiendo su heroica resistencia a las huestes invasoras*, del 24 de enero de 1936; *Continúan las duras batallas en los frentes de Cataluña*. *El ejército invasor encuentra la heroica resistencia de las fuerzas españolas*, del 25 de enero de 1939; *Los soldados españoles resisten con heroísmo los ataques del enemigo en Cataluña*, del 1 de febrero de 1939, etcétera.

⁵¹ *El ejército de España avanza triunfalmente en la reconquista de la provincia de Barcelona*, del 18 de enero de 1935; *El ejército de España avanza arrolladoramente hacia Barcelona. Y las naciones más remisas en reconocer el Movimiento Nacional rehusan ya todo apoyo a las hordas rojas*, del 20 de enero de 1939; *Ante el avance irresistible de las tropas libertadoras, la horda soviética y sus dirigentes buscan en la huida la impunidad de sus crímenes; Barcelona, liberada, desde el mediodía de ayer, por el ejército español*, del 22 de enero de 1939; *Una nueva y tremenda derrota de los rojos en los linderos de la provincia de Gerona*, del 1 de febrero de 1939; *El derrumbamiento rojo, a través de los emisores franceses*, del 7 de febrero de 1939; *El frente rojo de Cataluña está a punto de total derrumbamiento*, del 9 de febrero de 1939; etcétera.

se reduce a unas cuantas líneas y a pocos achurados que sirven para dar volumen. Aunque en *Dos Corazones* no hay una connotación religiosa, en la presencia del corazón, sí hay una alusión a un acto de humanidad y agradecimiento de España hacia México, por la ayuda prestada, particularmente el envío de armas en agosto de 1936⁵². De igual manera, el tamaño con que se presenta a Franco puede responder a que aún se tenía la esperanza de derrotarlo; lo que sería más fácil si los demás países, puede suponerse que Inglaterra y Francia, apoyaban al gobierno republicano, como lo estaba haciendo México.

La presencia de México no se limitó al agradecimiento de la prensa o reconocimiento en mítines republicanos; también se publicaron trabajos procedentes del país. Uno de ellos apareció con el título de *La vuelta de Don Quijote* (imagen 14) en el *ABC* de Madrid, el 18 de diciembre de 1937. La escena se desarrolla en un lugar desértico, donde cabalgan El Quijote y su inseparable escudero Sancho Panza. Éstos sostienen el siguiente diálogo:

Don Quijote.- ¡Cállate, Sancho. Tú siempre discutiéndome, te repito que estamos en España.
Sancho Panza.- ¿Pero no oye vuesa merced que todos hablan en italiano?.

La imagen está encaminada a criticar la participación de las tropas italianas en el conflicto español, para ello se vale del quijote, un símbolo español por antonomasia, que posteriormente identificó al exilio. En cuanto a los créditos éstos se otorgan al periódico *El Nacional*, desafortunadamente carecen de firma, por lo que se desconoce su autor, pero se puede precisar que fue publicada en México el 13 de noviembre de 1937. De igual manera queda claro que la relación entre la caricatura mexicana y la española, que apoyaba a la República, se trasladó a suelo mexicano, donde cada uno trató de mantener su identidad.

⁵² *Vid Supra*, nota 42.

⁵³ *Vid.* Matesanz, *Op cit*, pp.107-176.

UNA LUCHA, UN ESTILO

Al momento de estallar la Guerra Civil, España contaba con una larga tradición en cuanto a la prensa ilustrada se refiere⁵⁴, en que la caricatura había jugado un papel importante. Así, a finales del XIX ésta contaba con características específicas que el siglo XX trataba de romper. Sobre la caricatura que se desarrolla en la última etapa del XIX Francos Fontbona dice: “El siglo XIX tardío divulgó un tipo de caricatura muy característico. Se trataba de una simple exageración de los rasgos fisonómicos de los personajes sin salirse nunca de los límites que enmarcan al realismo”⁵⁵. En cuanto a las características del dibujo se apegaban al academicismo, lo que comienza a cambiar a principios de siglo. Por ello, algunos caricaturistas comienzan a simplificar su dibujo a través de la disminución de la línea.

Por tanto se puede decir que al iniciar el siglo XX aún perdura en la caricatura lo que Gombrich llama retrato caricaturesco, que “ofrece de una fisonomía una interpretación que nunca podremos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujado”⁵⁶. La importancia de presentar estos rasgos fisonómicos no varió, lo que se modificó fue la forma de mostrarlos. De este modo, al establecerse la República se encontraban conviviendo una caricatura tradicionalista y una influida por los movimientos de vanguardia, ésta última toma dos caminos; por un lado tenemos la que maneja una línea suelta y definida que se vincula al art decó, y algunas con cierta influencia de George Grosz; por otro, tenemos un dibujo que igualmente concede importancia a la línea, pero ésta se encuentra más cercana a la escuela de París y en específico a Pablo Picasso y Joan Miró.

⁵⁴ Vid *Supra*, nota 31.

⁵⁵ Francos Fontbona, *La ilustración gráfica, las técnicas fotomecánicas*, en: *SUMMA ARTIS. Historia general del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, vol. XXXII, p.463.

⁵⁶ Erms Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.298.

Ahora bien el número existente de caricaturistas durante esta época es difícil de precisar por lo que sólo me referiré a unos cuantos casos. La selección no debe ser considerada en ningún momento como una intención de jerarquizar su importancia, más bien responde a la facilidad de acceder a su obra, destacándose que algunos de ellos llegaron a territorio mexicano, lo que sin duda resulta significativo, pues se puede conocer lo que estaban realizando antes de llegar al país.

Un primer caricaturista que se vinculó a esta nueva forma de hacer caricatura fue Luis Bagaría, quien publicó en la sección Noticias de última hora de *El Sol*, de Madrid, el treinta de abril de 1936, la caricatura titulada *Azaña quiere la presidencia* (imagen 15). En la imagen se ve como única figura a Manuel Azaña a manera de angelito⁵⁷, que revolotea por los aires. Unas cuantas líneas onduladas, que comparten espacio con la imagen, dan la idea de una nube. El ombligo del personaje aparece representado por una flor, y una más se desprende de su espalda.

En cuanto a las líneas se puede decir que son firmes, definidas, aunque gruesas y se caracterizan por su ondulación. Éstas se reducen a un mínimo, que sin embargo dan una idea clara del personaje representado. El pie de imagen dice: *“parece que sólo hay dos caminos, como en el Tenorio: Arráncame el corazón – o ámame, porque te adoro, o bien Manuel Azaña o Azaña (don Manuel)”*. El mensaje era claro el presidente tenía que ser Azaña.

Al desencadenarse la guerra Bagaría conservó su estilo y aún, se puede decir, que lo perfeccionó. Un ejemplo de esta nueva etapa apareció el cuatro de noviembre de 1937, en *La Vanguardia*, bajo el título *El gran pedante* (imagen 16). En ella se ve a Mussolini, quien con la mano derecha levantada advierte: *“Exijo que las palabras que yo pronuncie no las discuta nadie. Si digo que yo no tengo “voluntarios” en España, es verdad, y punto en boca de todo el*

⁵⁷ En diferentes ocasiones Bagaría recurrió a esta forma de representación, *Vid* imagen 1.

mundo". Debe llamarse la atención sobre la exageración del cuerpo, que hacen pensar en un pretencioso caminar, lo que se refuerza con el gorro que porta el personaje y del que se desprenden unas especies de plumas, que recuerdan a un pavo real. Al mismo tiempo, la exageración del pecho simboliza la arrogancia del personaje, que se refuerza con el texto.

Como paisaje de fondo se ven unas líneas que simbolizan árboles y en la parte superior se encuentra una nube, de la que se desprenden gotas de lluvia, que sólo caen sobre Mussolini. El número de líneas es reducido, pues la mayoría de ellas son bastante prolongadas y delgadas. Cabe señalar que las manos no corresponden al mismo tipo de dibujo, pues la de la derecha es una mano más en forma y con los límites de los dedos redondeados. La de la izquierda es esquemática, y muy similar a la de la caricatura comentada anteriormente, cuyos dedos terminan en punta, lo que parece una particularidad en Bagaría. Con ello se pueden distinguir las modificaciones que estaba experimentando el dibujo de este caricaturista.

Otro personaje que se distinguió por la simplificación de la línea fue Francisco Rivero Gil, el cual llegó a territorio mexicano, en donde continuó su carrera de pintor iniciada en España. De este personaje se puede decir que se recuerda más su paso por la pintura que por la caricatura. No obstante, a este terreno consagró buenos trabajos, uno de ellos se publicó en *La Batalla*, de Barcelona bajo el título *Candidez* (imagen 17), en septiembre de 1936. Como figura principal aparece una paloma de gran tamaño que lleva en el pico una rama de laurel. Al fondo, del lado derecho, un avión que acaba de soltar una bomba, provocando una explosión. Resulta interesante que el humo y polvo levantado por el estallido aparezca como un sol que emerge del horizonte, con lo que se anuncia que un nuevo día depara una nueva lucha. En la parte inferior, del lado izquierdo y en segundo plano se ve a un personaje con bigote, gordo y sujetando entre sus manos un rifle, símbolo, a no dudarlo, de los nacionalistas, pues sobre la

cabeza lleva una especie de corona. La imagen se complementa con el pie: *La paloma de la paz: -¡Cómo me quieren! Se matan por mi...*

En cuanto a la línea tenemos que ésta es firme y suelta a la vez, pues a pesar de las pocas líneas utilizadas la imagen no pierde su riqueza. A lo anterior debe sumarse la utilización de elementos simbólicos que enriquecen el contenido y establecen la dirección de la crítica. Así, vemos cómo atribuye a la paloma de la paz el significado de la guerra, con ello daba a entender que al permitirse el conflicto de España, se conservaría la paz mundial.

Con la misma sencillez de línea realiza la imagen *Cristianismo fascista* (imagen18), en *Adelante* de Valencia, el 25 de diciembre de 1937, en la que el ataque es directo en contra de la religión. En primer plano dos figuras sostienen este diálogo:

- Murió Cristianamente.
- Ya sé. Fusilado.

El personaje de la derecha por su sombrero, traje y moño, puede catalogarse como de clase media o intelectual, pues no porta elementos que lo identifiquen como campesino u obrero. Con ello Francisco Rivero Gil está contraponiendo el contexto urbano y el rural, partidario el primero de la República; mientras el segundo, simbolizado por el tradicionalismo religioso, se inclinaba a favor de los nacionalistas.

La figura de la izquierda porta una capa que apenas deja al descubierto su rostro. Ésta es una beata, la forma en que está sumida la zona de la boca indica que carece de dentadura; conserva las manos cruzadas, al tiempo que sostiene una vela. Este último elemento, si bien tiene un carácter devocionario por la postura y el lugar en que se encuentra, puede aludir a un faló. En la mano derecha se alcanza a ver una mancha, que representa un estigma y, por lo tanto, refuerza el rasgo devoto de la figura.

En un segundo plano se ve una iglesia frente a la cual camina otra beata con capa. Como elemento destacable aparece la svástica en lugar de la cruz, sobre el mismo techo se ve

a un vigía, con un rifle entre sus manos. Al fondo se alcanza a distinguir la torre de una iglesia, rematada igualmente con una svástica. En cuanto a la crítica, está va encaminada a denunciar el apoyo de la iglesia a los nacionalistas. Destacable resulta, de igual manera, la unificación del nazismo con el catolicismo.

Sin duda resuelta significativo que utilice la svástica, como lo hizo Aníbal Tejada, para identificar al fascismo. Con ello, se puede decir que no fue exclusivo de un solo artista el unificar tanto al fascismo como al nazismo bajo los mismos símbolos.

Toca el turno de hablar de la caricatura que se caracterizó por la deformación e incluso cercana a Pablo Picasso y Joan Miró, por el tipo de dibujo que utilizó. Un ejemplo de esta forma de caricatura apareció con el título *Ellos* (imagen 19), en *Trebell*, de Barcelona. La imagen es de Ernest Guasp⁵⁸, que llegó exiliado a México, donde se estableció y continuó su carrera como caricaturista. En la imagen aparecen, como figuras principales, dos militares. El de la derecha porta una túnica y sobre la espalda un rifle, su rostro es deforme, resaltando sus labios y ojos blancos, sobre la cabeza porta un turbante, que lo identifica como Moro.

La figura de la izquierda se encuentra de frente y vistiendo, igualmente, de túnica. Sobre su pecho se cruzan unas tiras, que sujetan los implementos militares que porta sobre el cinturón. Éste al igual que el anterior porta un rifle sobre su espalda. El rostro de este personaje es más esquemático que el anterior, pues se reduce a unas cuantas líneas y a un manchón negro que representa un ojo. Parte del rostro está cubierto con el casco que se encuentra inclinado hacia la izquierda. Sobre éste se ve un escudo con la svástica, que identifica al personaje como miliciano alemán.

⁵⁸ A este personaje se le rindió un homenaje del 22 de noviembre al 10 de diciembre del 2001, en la Sala Municipal D'Exposicions D'Alzira, de la que se publicó el catálogo: *Ernest Guasp 1901-1984*, España, CAM-Universidad Politécnica de Valencia-Levante, 2001, p.v

Como complemento de la imagen aparece una línea ondulada que representa una nube. Sobre la parte superior derecha se ve un sol con rostro y rayos. En el lado opuesto aparece un avión, formado por tres óvalos y un rectángulo. Destacable resulta que los pies de ambos personajes aparezcan de costado, a pesar de que uno se encuentra de frente y otro de tres cuartos. La imagen es acompañada del siguiente diálogo:

- ¿Tú eres voluntario...?
- Yo, no; ¿y tú...?
- Yo creo que soy "simbólico".

De este modo, la imagen denuncia la intervención de tropas extranjeras en favor de los nacionalistas. En cuanto al dibujo tenemos la búsqueda de un estilo, que el caricaturista continuó en territorio mexicano y que, incluso, perfeccionó.

Un caricaturista que se caracterizó por su posición nacionalista fue López Ruiz, que dibujó para el *ABC*, de Sevilla. Una de sus imágenes apareció bajo el título *Comentando la prensa* (imagen 20). En ella se ve a un hombre en estado de ebriedad que se acerca tambaleando a una escalera; viste traje, aunque completamente desaliñado. Para dar la textura del traje utilizó achurados; en cambio, la corbata es moteada. El pantalón está a punto de caer, ante el impulso del estómago y por la presencia del lado izquierdo de un paraguas con mango de pato; mientras que del lado derecho se alcanza a ver la cabeza de un pescado. A la presencia de estos elementos, que hacen risible a la figura, debe aumentarse la botella que lleva en la bolsa derecha del saco y el hecho de que sólo lleve un zapato. En cuanto a su rostro tenemos que va cerrando los ojos, la nariz es puntiaguda, porta barba y bigote. A ello hay que aumentar el avanzado estado de calvicie, pues en la parte superior de la cabeza sólo se alcanzan a distinguir tres cabellos.

En la parte superior de la escalera se ve medio cuerpo de una mujer, que con la mano derecha sujeta una escoba, mientras apoya la izquierda en la cintura. La falda está dada por

medio de un achurado, al encontrarse la figura en alto deja al descubierto las piernas de la mujer y parte del fondo. Ambas figuras sostienen el siguiente diálogo:

La mujer, desde arriba.- ¡Te voy a hacer Miaja! ¡condenao!.

El Marido (Reflexivo).- ¿Miaja, condenao...? Eso no es por mi; es que mi señora estará comentando la prensa.

En cuanto al lugar en que se desarrolla la historia se puede suponer que se trata de una vecindad. En la planta baja se ve ropa tendida en el patio, al fondo una puerta entreabierta, con el letrero *varveria* sobre el quicio de la puerta, desde donde una mujer contempla la escena. En la parte superior, otras dos piezas; la de la izquierda con las puertas abiertas de par en par, la de la derecha también, pero con una cortina que se agita con el viento. Cabe destacar que en los postes que sostienen el pasamanos de la escalera se utilizan líneas onduladas para dar la idea de que éstos son de madera.

La escalera busca dar la idea de desgaste por el constante uso. A ello hay que aumentar que la pared de la derecha se encuentra escarapelada, de manera muy esquemática, dejando al descubierto los tabiques. Un último elemento que llama la atención es la presencia, en la parte inferior izquierda, de un gato espantado ante la escena que se está desarrollando.

Finalmente se puede afirmar que España no fue ajena a las vanguardias, pues en las imágenes se encuentra presente la búsqueda de renovación. A ello, posteriormente, se sumó la experiencia de la guerra y finalmente, la vida en el exilio; que crea un arte español, dentro y fuera del territorio, el que aún están por definirse sus características específicas. De esta forma, el final de la lucha no dio fin a la confrontación que se estaba dando en el arte, ni tampoco eliminó la búsqueda de renovación.

CAPÍTULO II

CARACTERÍSTICAS DE LA CARICATURA MEXICANA

Al emprender el estudio de la caricatura se puede conocer la relación que ésta guarda con el arte de la época y la situación política que permea al desarrollarse o que le da origen. Cabe recordar que en México se estaba dando una renovación en el arte desde principios de siglo, que buscaba la abolición de la enseñanza académica que culmina con el movimiento muralista. A este movimiento de renovación no fue ajena la caricatura, pues los jóvenes que cobraron importancia a partir de 1910 fueron introduciendo cambios, que marcarían un nuevo rumbo.

Para inicios de la segunda década se da una simplificación en la línea, de la que Salvador Pruneda dice: "Algunas revistas europeas cayeron en manos de la nueva generación de artistas mexicanos y estudiantes de la Academia de San Carlos y se inició en México la renovación de la técnica. Cabral, uno de los más inteligentes artistas mexicanos, debe de haberse inspirado en los trabajos de Gulbrauson, caricaturista alemán, genial en su línea simple y expresiva; y con los conocimientos que había adquirido en la Academia de San Carlos, se lanzó, modificando su técnica, a una producción que revolucionó la caricatura, y fue el éxito del semanario *Multicolor*"⁵⁹. Por tanto, para Pruneda, las variaciones entre una época y otra, son producto de la influencia del exterior y las enseñanzas de la Academia.

Cabe señalar que la idea de que Cabral fue el introductor de la nueva técnica en la caricatura, se ha vuelto lugar común; lo que ha llevado a mitificar su figura. Sin hacer de lado la importancia que tiene Cabral dentro de la caricatura mexicana debe señalarse que las variaciones respondían a las inquietudes de diversos caricaturistas y a la misma modernización de los medios de comunicación. Teorizando sobre la significación de un cambio, aunque sin referirse a la caricatura, Adolfo Sánchez Vázquez dice:

⁵⁹ Salvador Pruneda, *La caricatura*, México, s/e, 1973, p.40

es una creación individual; a veces requiere el esfuerzo creador sucesivo de muchos creadores o incluso de varias generaciones, aunque ciertamente el peso decisivo de la creación de esta lengua recaiga sobre unos pocos. Las obras de arte que se inscriben en este proceso de fundación de una nueva lengua artística no siempre son reconocidas y apreciadas, mientras no lo ha sido la lengua o el estilo que están contribuyendo a instaurar. Otra cosa sucede cuando la lengua o el estilo ya es reconocido y apreciado; la obra de arte es reconocida y comprendida en cuanto usa esa lengua⁶⁰

En la actualidad se reconoce a Cabral como el creador de un dibujo que rompió con el que había imperado a finales del siglo XIX. Este rompimiento se enmarca dentro de las corrientes que pululaban por Europa, entre ellas la del *Art Nouveau*⁶¹. Pero fue hasta la década de los veinte, con el *Art Deco*, que los caricaturistas perfeccionaron la simplificación de la línea.

En cuanto al *Art Nouveau*, que en el mundo hispanoamericano se conoció como Modernismo, y del que Julio Ruelas tomó elementos para desarrollar su obra, atrajo a algunos otros jóvenes que se habían formado en la Academia. De igual forma la obra de Ruelas, realizada para la *Revista Moderna*, dibujos y viñetas, sirvió de inspiración a los jóvenes, que si bien realizaron dibujos con esta técnica fue más por experimentar, que por reconocer en Ruelas un maestro.

En 1911 Cabral realiza para *La Risa* la imagen titulada *¡Jué muy triste aquello!* (imagen 21). En dicha imagen se acerca al dibujo practicado por Ruelas en *Revista Moderna*, pero se aleja del simbolismo pictórico para acercarse a la crítica social. De igual forma, en cuanto al dibujo, reduce los achurados, sin llegar a la simplificación de líneas que lo caracterizó en años posteriores.

En el primer plano se ve a un hombre de bruceas, posiblemente muerto, sobre un tronco seco, que a la vez sirve de medio marco a la escena. De rodillas, sobre el mismo tronco se encuentra una mujer, que no tiene nada que ver con las mujeres perversas y torturadoras que dibujaba Ruelas. Aunque Cabral presenta a una mujer que sufre, este sufrimiento es ocasionado por la muerte de un ser humano y, por la desolación. Este último punto se hace evidente en el dibujo de fondo, en el que se ve un campo desprovisto de vegetación y en el que se ve un cuerpo sobre el que vuela un ave de

⁶⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, *La pintura como lenguaje*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1974, pp.40-41.

rapaña. Así, mediante este dibujo Cabral hace referencia a la pobreza del campo mexicano y a los estragos de la Revolución. Es decir, se acerca al dibujo de Ruelas, pero alejado completamente del sentido que guardaba su obra. Con ello Cabral no busca ser entendido por unos cuantos iniciados; por el contrario a través de un contenido sencillo intenta llegar a más gente.

En cuanto a las razones por las que se acerca a la técnica de Ruelas, más que una influencia se puede decir que es una experimentación propia de la juventud, pues ésta no perdura en sus trabajos posteriores. De hecho Salvador Pruneda, quien también se inició como caricaturista durante el porfiriato, relató lo siguiente al conocer a Ernesto García Cabral:

...desde entonces fuimos grandes amigos. Admirábamos y estudiábamos los dibujos de Ruelas, que era el maestro recién llegado de Europa. Todas las nuevas técnicas nos encantaban; admirábamos a Torres Palomar haciendo sus calogramas con líneas simples transformando totalmente los dibujos complicados de los famosos monogramas recargados de adornitos y la primera caricatura que hizo de Lyda Borelli, siguiendo la técnica de Wilk, caricaturista inglés. Nos fascinaban estos trabajos porque queríamos ser caricaturistas. Corrían los años de 1908 y 1909 y Cabral colaboraba en revistas y periódicos siguiendo el movimiento artístico del momento, pero en donde surgió imponente, fue cuando volcó en su obra todo lo que había estudiado en San Carlos, haciendo de sus caricaturas verdaderas obras de arte⁶²

La anterior aseveración resulta contradictoria si tomamos en cuenta que Pruneda se distinguió por la crítica a los que habían estudiado en la Academia, llegando a decir: "de los artistas y caricaturistas independientes nunca podrá decirse que hayan necesitado de una ayuda oficial para cumplir con su misión"⁶³. De igual manera, su relato es impreciso, pues Julio Ruelas había muerto de tuberculosis el 16 de septiembre de 1907, en París. Lo que no impidió que conocieran su trabajo. Fueron importantes, en esta búsqueda de renovación, las publicaciones de principios de siglo XX, de las que el mismo Salvador Pruneda dice:

⁶¹ Ver Giovanni Fanelli, *El diseño art Nouveau*, vers. castellana de Mariuccia Galfetti, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 336p. Para el caso específico de México se puede ver Francisco de la Maza, *Del neoclásico al art nouveau y Primer viaje a Europa*, México, SEP, 1974, 191p.

⁶² Salvador Pruneda, *Ernesto García Cabral*, en: *Las décadas del Chango, op cit.*, pp.41-42

⁶³ Pruneda, *La caricatura como arma política, Op cit.*, p.349.

En los primeros años de este siglo se editaban algunas revistas, copias de europeas, destinadas a complacer a esa sociedad tan conocida por nosotros que se formó en derredor del dictador Porfirio Díaz; revistas en las que preferentemente se publicaban sucesos y acontecimientos de las grandes naciones del Viejo Mundo. Los modos y costumbres de ese pequeño grupo aristocrático eran calcadas de Francia, Alemania, Inglaterra, Rusia, etc., etc.⁶⁴

Aunque no menciona el título de las revistas puede intuirse que está hablando de *El Mundo Ilustrado* y *Revista de Revistas*; a través de las cuales se manifestaron elementos propios de las vanguardias, destacando la importancia de la línea, que se presentaba en ilustraciones y fotografías.

Pero no sólo Cabral y Pruneda fueron atraídos por el deseo de experimentar la técnica de Ruelas, pues Atenedoro Pérez y Soto, que se inicia como caricaturista en 1910, realiza la imagen titulada *Galeano*, para la revista *Multicolor* (imagen 22). En ésta sí aplica el dibujo de Ruelas a la caricatura, pues vemos en el personaje una representación cómica. En el rostro se hace un juego de luz y sombra por medio de los achurados del lado izquierdo. El cuerpo está contraído y porta vestimenta festiva: gorra tipo español, bufanda; chaqueta a rayas, en cuyas bolsas oculta las manos; zapatos; pantalones con decorados que, a pesar de estar en blanco y negro, buscan dar la idea de colorido. Destacable resultan las ramas secas que brotan en la parte posterior y forman un marco del que parece salir la figura.

La necesidad de experimentar los lleva a simplificar aún más las líneas, hasta darle una nueva presentación a la caricatura que fue la principal atracción del *Multicolor*. Ésta publicación aparece en 1911 teniendo como caricaturistas principales a García Cabral y Santiago R. de la Vega. Aunque no fue una característica que se repitió permanentemente, en las imágenes fue claro que se redujo la utilización de los achurados para dar volumen y profundidad a las caricaturas. Con ello no quiero decir que las caricaturas se hicieran en un solo plano, no ahora la profundidad se da con unas cuantas líneas, con lo que aplican sus conocimientos adquiridos en la Academia de San Carlos.

Un ejemplo sobre este tipo de caricatura lo encontramos en la imagen que aparece en el *Multicolor* (imagen 23), el 21 de septiembre de 1911, firmada por García Cabral; en ella se ve a

⁶⁴ Salvador Pruneda, *La caricatura*, México, s/e, 1975, p. 34.

Francisco I. Madero como afilador. Viste ropas sencillas y gorra; sin afeitado, que grita por la calle; con las manos empuja el afilador mientras dirige la mirada hacia el lado derecho; desde éste es contemplado por una señora que vende fruta y en cuyo rostro se ve un semblante de sorpresa, compartida por el perro, que en diversas ocasiones apareció en las caricaturas de Cabral, que ha despertado ante los gritos del afilador.

En la misma banqueta se encuentra un *peladito*, que simboliza al pueblo que observa divertido la escena; viste sombrero ancho, gabán y huaraches; dirige la mirada hacia Madero. Unas líneas rectas que simbolizan la banqueta, la puerta y la ventana, dan profundidad a la obra. A lo anterior se agregan dos puntos que llaman la atención, primero Cabral no utiliza los achurados para dar profundidad y, segundo, la desproporción que existe entre las manos y los pies con el resto del cuerpo. Debo aclarar que el último punto fue una característica que Cabral compartió con otros caricaturistas del momento.

Con la llegada de Victoriano Huerta al poder se da la salida de algunos caricaturistas del país, entre ellos Ernesto García Cabral y Atenedoro Pérez y Soto, por lo que la producción se reduce, pero no desaparece. De hecho la caricatura tomó dos rumbos que se unieron en la segunda década del siglo veinte. Así, por un lado, tenemos a los caricaturistas que salen del país a estudiar o por problemas políticos; por otro, tenemos a los que permanecen en el país trabajando en las publicaciones que surgen durante la Revolución. Debe señalarse que los diarios que surgen durante la revolución mexicana siguen utilizando la caricatura, en la que se hace presente la simplificación de la línea, que se había manifestado en la primera década del siglo XX.

Así, José Clemente Orozco publicó en *La Vanguardia*, el 2 de mayo de 1915, *Gloria a la revolución* (imagen 24). En la izquierda se ve el cuerpo de una mujer, que representa a la revolución; aunque la imagen parece estar parada sólidamente, lo cierto es que su cuerpo se está desmembrando. Así, su rostro se ha deformado y parece evaporarse a través de las líneas onduladas

que salen del lado izquierdo. Llama la atención la mano izquierda, descarnada, que se ha desprendido y está a punto de tocar el suelo.

Acompañando la imagen femenina aparece a la derecha un niño vestido de revolucionario, que brinca alegremente alrededor de la mujer. Lleva una canana en la cintura; un pañuelo alrededor del cuello; sombrero redondo, con varias líneas al centro, aludiendo a un grado militar; y levantando con la mano derecha una corneta. Es evidente que para Orozco la revolución está en un proceso de descomposición, por la actitud infantil de sus dirigentes. Esta crítica se refuerza con la utilización de pocas líneas, aunque gruesas, que dotan a la imagen de un carácter grotesco. Así, a pesar de que en Orozco se sigue haciendo presente la simplificación de la imagen, la dota de particularidades propias que se hacen presentes en diferentes publicaciones de la época.

Si para 1918 se continúan realizando imágenes con pocas líneas, los temas reflejan una nueva situación social. Un ejemplo de ello aparece sin título en *ABC*, el 15 de enero de 1918, con firma ilegible (imagen 25). En primer plano se ve a un flaco equino desfallecido ante el peso de tres enormes bultos con las leyendas *contribuciones*, *cargas* e *impuestos*; con ello, el animal estaría simbolizando al pueblo. Intentando levantar al asno se encuentra una figura masculina que del lado derecho del cuerpo viste de traje y cuya mano levanta el palo con que golpea al animal. La parte izquierda del personaje aparece con vestimenta de militar; mientras que los rasgos toscos de la cara y el sombrero aluden al campesino.

Como único testigo de la escena se halla un perro, muy similar a los realizados por Ernesto García Cabral en *Multicolor*⁶⁵, que con las orejas levantadas muestra su sorpresa. Como complemento de la imagen se ven dos postes que no están conectados entre sí; dos líneas onduladas dan la idea del viento que corre entre los cerros, acentuando la desolación de la imagen.

⁶⁵ Ver imagen 23

A través de esta imagen se alude a que una vez terminada la lucha armada, tenía que recuperarse la economía del país. De igual manera, los sectores participantes en el movimiento, simbolizados en la figura que intenta levantar al burro, tenían que incorporarse al nuevo ámbito social. Resulta significativo que no se incluya a la mujer dentro de esta reconstrucción posrevolucionaria.

Lo cierto fue que mientras el país siguió con su inestabilidad, la caricatura mantuvo sus características. Así el 24 de marzo de 1920 *Excelsior* publicó la imagen titulada *Está cansado* (imagen 26). En ella se ve una figura masculina, que representa al pueblo, acostado en su cama a pesar de estar despierto. La pobreza y desgaste físico de éste se manifiestan en la cobija remendada que lo cubre; así, como en la angustia que se refleja en su rostro y la mano apoyada en la cabecera. Tratando de levantarlo se encuentra una soldadera con su falda amplia; su canana, cruzada sobre el pecho; y un sombrero, con la inscripción no muy clara de Revolución; cerca de la inscripción aparece un banderín con una calavera. A los anteriores elementos debe sumarse la cara y manos descarnadas que aluden a la muerte que provoca la guerra, lo que se refuerza con el diálogo:

Ella.- ¡Andale, Alzate!

Pueblo.- "Tate silencio, no me quiero levantar".

A través de la simplificación de líneas con que se encuentra resuelta la caricatura se hace referencia a que el pueblo está cansado por las luchas pasadas y no se levantaría en las elecciones de 1920.

La simplificación de los dibujos se continuó durante la década del veinte y un ejemplo de ello es *La bolsa judicial* publicada, sin firma, en *Tu Tan Kamen*, el 14 de noviembre de 1924 (imagen 27). Ésta aparece con el pie *Cómo se cotizan las fallas*. Así, se representa a un juez como balanza. Su rostro es esquemático, con los ojos vendados y unas cuantas líneas simbolizan su calvicie. Con la mano izquierda levanta la balanza en que se encuentra unos documentos con la inscripción *Fallo en el juicio X*. Del lado derecho se encuentran unos documentos similares, pero

señalados con una flecha y la cantidad de mil pesos, lo que sin duda ha hecho que la balanza se incline a su favor. Ello se complementa con la pregunta que aparece arriba del personaje: ¿Quién da más?. Es decir, denuncia la corrupción en la justicia posrevolucionaria.

Pero no sólo en la caricatura se manifestó esta tendencia a la simplificación; también, tuvo gran importancia en la arquitectura⁶⁶. Una revista que se preocupó por la propagación de la nueva tendencia arquitectónica fue *Cemento*⁶⁷. Así, las portadas, que aparecían en color, se encuentran enmarcadas dentro de este estilo. En cuanto a los dibujos del interior, aunque se utilizan más los achurados se da importancia a la definición de la línea. Tanto los dibujos de la portada como los del interior fueron realizados por Jorge González Camarena. En cuanto al contenido de la publicación, los artículos se encaminaban a dar consejos de construcción, preferenciando la técnica sencilla.

Aunque *Cemento* preferencia a la arquitectura en octubre de 1928 se publicó el artículo titulado *La sencillez en el Arte Moderno*, en el que Jesús Bracho marca en principio la diferencia entre el arte del siglo XIX y el que se desarrolla en la segunda década del Siglo XX, al decir: "la simplicidad es la maravillosa tendencia del arte moderno. Antiguamente el artista se preocupaba demasiado en la correspondencia casi exacta entre su obra y la naturaleza, no tomaba el modelo como un medio, sino como un fin. Actualmente el artista ya no se debe ocupar de la identidad entre su obra y el modelo, por que la fotografía la obtiene de una manera perfecta"⁶⁸. De acuerdo con esta nota la "modernidad" o adelantos tecnológicos liberaron a la pintura de la sujeción en que se encontraba.

Para Jesús Bracho la variación en el arte no se debe sólo al avance tecnológico, sino que también es importante la nueva visión de la época:

⁶⁶ Sobre este punto es interesante el estudio de Enrique X. de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*, México, UNAM, 1990, 184p. Cfr. Xavier Esqueda, *El art deco retrato de una época*, México, UNAM-Centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1986, p.15.

⁶⁷ A esta revista, pero en estricto sentido arquitectónico, se dedica un espacio en De Anda, *Op cit.*, pp. 127-156.

⁶⁸ Jesús Bracho, *La sencillez en el Arte Moderno*, en: *Cemento*, México D.F., Compañía de cemento Portland, núm. 25, octubre de 1928, p. 16. Parte de este artículo fue utilizado por Xavier Esqueda.

Hoy día no se puede hacer, ya nada, en el terreno del arte, con el lujo de detalles con que se hacían antiguamente, porque desarmonizaría con el sentido de la época, y siendo el arte representación de la armonía universal, resulta naturalmente que esa clase de obras en nuestro siglo constituiría una falta total de adaptación con nuestro modo de sentir.....en la actualidad todos los artistas realizan grandes esfuerzos para llegar al más alto grado de simplificación, porque han comprendido que con la sencillez de línea, de color y de forma se hace arte sincero y espontáneo que responde con mucha más intensidad a nuestra receptividad emotiva

Y finaliza haciendo el siguiente señalamiento:

En resumen: armonía de líneas, de color y de forma unido a la simplicidad constituyen actualmente un arte genuino de nuestra época, un arte nuevo, que no es producto de una evolución lenta, puesto que el arte de la segunda mitad del siglo pasado fue desastroso, excluyendo la literatura y la música, que tuvieron representantes geniales, pero en las tres restantes fue un verdadero fracaso, por el exagerado abuso del detalle, no habiendo producido más que un arte raquítico y de mal gusto.

La simplicidad nos ha dado en este siglo un arte verdaderamente maravilloso⁶⁹

El llamado va encaminado a romper completamente con el arte del siglo XIX y a reconocer la nueva tendencia, producto de la época y al que "todos los artistas" se estaban uniendo. Cabe aclarar que en dicha argumentación hay resabios del tradicionalismo del siglo XIX, pues menciona como artes a la música y la literatura a las que se tienen que sumar "las tres restantes artes", que debemos suponer son la escultura, la arquitectura y la pintura. Pero no concede lugar a otras manifestaciones, como podría ser la fotografía, el cartel, la caricatura, etcétera.

Lo cierto es que en los años posteriores a la revolución llamaron la atención otras manifestaciones artísticas y entre ellas la caricatura. En 1925 Antonio Caso le dedica unas líneas a dicho tema en el libro *Principios de estética*⁷⁰. A éste se sumará el artículo *La caricatura*⁷¹, de Samuel Ramos, de 1926.

De esta manera los años veinte y treinta son decisivos para la caricatura; pues, por un lado, se habla de ella en el terreno de las artes y, por el otro, se vincula al nuevo estilo a través de la simplificación de las líneas. Así, al iniciarse la Guerra Civil Española, cada uno de los diarios mexicanos tenía un estilo bien definido, representado por su caricaturista principal, a cuyo estilo se

⁶⁹ *Ibidem*, p. 16 y 36. Con anterioridad la revista *Forma* había hecho hincapié en la simplificación. Ver *Asimilando*, en: *Forma, Revista de artes plásticas. Pintura, grabado, escultura, arquitectura. Expresiones populares*, México, núm.2, Noviembre-Diciembre de 1926, p. 9 y *Consideraciones sobre arquitectura moderna. El hastio de la curva*, *Ibidem*, núm. 3, Enero-Febrero de 1927, pp.41-44.

⁷⁰ Antonio Caso, *Principios de estética*, México, Secretaría de Educación, 1925, pp. 166-170

⁷¹ Samuel Ramos, *La caricatura*, en: *Forma*, Op cit., Octubre de 1926.

ceñían los demás. De igual forma tenían una postura política clara de la que hablaré más adelante, por el momento me interesa hacer mención del estilo que manejaban el *Nacional*, *Excélsior* y *El Tornillo*.

Como señalé con anterioridad en *El Nacional* fungía como caricaturista oficial Salvador Pruneda, con la colaboración de Armando Mier Bismark y Salas. El estilo de dibujo que se realizaba en esta época en el periódico era lo que Ernts Gombrich llama retrato caricaturesco⁷² que aparecía bajo el título de *Cartón del Día* o *Gente de Casa*. En éste, aunque se maneja la deformación, la imagen está destinada a rendir un homenaje a los aparecidos bajo el título de *Gente de Casa*, pues esta sección tenía como finalidad dar a conocer al público a los diferentes miembros que participaban en la elaboración del periódico ya fueran técnicos, redactores, fotógrafos, etcétera. En algunos otros casos aparecían bajo este título personajes de la cultura o la política que se encontraban en México, es decir se utilizaba el periódico como una tribuna para dar la bienvenida a los visitantes que llegaban a suelo mexicano. La mayoría de los veces prestaban especial atención al rostro, el cual era deformado sin llegar a agredir al personaje, pues el pie de la imagen se concretaba a señalar el nombre, origen y cargo que ocupaba.

En cuanto a las caricaturas que aparecían bajo el título de *Cartón del Día* se puede decir que no variaban mucho de las de *Gente de Casa*, pues en ellas se colocaba al personaje del que se hablaba en alguna escena que daba origen a la imagen. Así, la mayoría de las veces sólo se trataba de ilustrar la nota, pues el personaje dibujado era acompañado por el pie que indicaba su nombre y el motivo por el que aparecía caricaturizado. Sin embargo en algunas ocasiones sí hay crítica o burla hacia el personaje representado o como en el caso de la Guerra Civil Española, de la que hablaré en el próximo apartado, en donde la postura antifranquista fue clara y contundente.

⁷² Ernt Gombrich, *La máscara y la cara*, en: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983, p.52

En cuanto a las características del dibujo se utilizan pocas líneas y se da especial atención al rostro, las líneas para los contornos son gruesas y en ocasiones se recurre a los achurados para dar volumen. Cabe señalar que aunque Pruneda era el titular del diario cuando éste se ausentaba tanto Bismark como Salas respetaban el tipo de dibujo que éste realizaba.

En el caso de *Excélsior* tenemos que aparecían bajo el título de *Caricaturas de Excélsior* el dibujante principal era Ernesto García Cabral, que pocas veces, durante su permanencia en dicho diario, se ausentó de él. Una característica de las caricaturas que aparecían en *Excélsior* en estos años es la sencillez del dibujo y el alejamiento de los temas políticos. En las imágenes se utilizan pocas líneas y en ocasiones se utiliza tinta para dar volumen y marcar contrastes, con ello la utilización de achurados se reduce. En ocasiones las líneas utilizadas parecen estar realizadas de manera más rápida, por lo que en el dibujo no se ven líneas definidas y dan la idea de un boceto.

En las ocasiones que Cabral se ausentaba de las páginas de *Excélsior*, se encargaban de las imágenes Guerrero Edwards o Jorge Puga. La mayoría de los casos trataban de imitar el dibujo de Cabral lo que en ocasiones reducía la calidad de éste. En el caso particular de Guerrero Edward prefería la utilización de líneas definidas y la utilización de tinta para ocasionar contrastes o definir elementos como el cabello o la ropa. En cuanto a sus personajes la mayoría estaban cercanos al terreno de la historieta, que fue donde se inició. Con respecto a Puga se puede decir que su trabajo no tuvo características definidas y en ocasiones desentona con la calidad dibujística de Cabral.

Toca el turno de hablar de *El Tornillo*, que se publicó semanalmente desde su aparición en septiembre de 1933. De dicha publicación fue director, hasta su desaparición en diciembre de 1939, Rodríguez de la Vega. Desde el primer momento *El Tornillo* asume una postura crítica contra el gobierno, que se recrudece con la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia, pues la publicación consideró que éste era manejado por Plutarco Elías Calles. Sus colaboradores, con excepción de Carlos Inclán Herrera que firmaba simplemente como Inclán están sin identificar. Las firmas que

aparecen son: Escalpeló, Ebes, Caramelo, Hoz, Benito, Francis, López Ramos, R., Moreno, m, De la Mora, Hdz., OSANDI y Reyes. No obstante, se observa que el manejo de las líneas y la manera de resolver el tema es común en algunas firmas, por lo que tal vez se trate de un mismo caricaturista. En estas imágenes a diferencia de las elaboradas en *Excélsior* y *El Nacional*, la crítica sí se da de manera abierta y en la mayoría de los casos entendible sin el pie de imagen.

Finalmente se puede decir que el dibujo sencillo se había difundido en los diferentes diarios, pero en cada uno se le daba una técnica particular. A lo que se sumaba la postura política que le imprimía un sello peculiar, de lo que hablaré en el siguiente apartado.

POSICIÓN DE LOS CARICATURISTAS ANTE LA GUERRA

La prensa mexicana inició el año de 1936 con una especial atención hacia España, pues los diarios parecían olfatear el problema que se desencadenaría en los meses siguientes, por ello estaban pendientes de cada movimiento que se daba. Así, desde los primeros días del año se anuncia la agitación que se está viviendo en España, principalmente en el sector obrero. Los conflictos fueron tomando proporciones cada vez mayores, hasta desencadenar en huelgas que se extendieron por diferentes zonas del país.

La situación en España llevó a *El Nacional* a establecer a partir de abril la columna *España al Día* a través de la cual se informaban los acontecimientos más recientes suscitados en este país. Por su parte el *Excélsior* siguió los acontecimientos en una serie de artículos que hacían pensar en una España en crisis y sin indicios de solución, de hecho a la distancia parece que no había otro camino que la guerra. Así, desde este momento se definió la postura de las publicaciones, pues *El Nacional* se inclinó en todo momento por la República; por su parte, *Excélsior* defendió a los nacionalistas, al igual que *El Tornillo* y *Novedades*.

Al poco tiempo de iniciadas las huelgas la prensa reportó las primeras víctimas y la crisis interna del gobierno republicano, que en un intento desesperado por mantener el orden anunció que reorganizaría el gabinete⁷³. El anuncio no tuvo efecto y el desorden siguió siendo tema de las publicaciones en México.

Cabe recordar que al tiempo que se agudizaba el problema en España, México enfrentaba problemas en el sector obrero y específicamente con el electricista, que amenazaba con suspender el servicio si no se cumplían sus demandas. Mientras México enfrentaba el problema electricista, en España se dio el asesinato de Calvo Sotelo⁷⁴, que agudizó el conflicto. Para el diecisiete de julio de 1936 *El Nacional* declaró “El gobierno español domina en absoluto la situación”. En otro apartado señalaba “Zaragoza es entregada a los leales. Se considera cuestión de horas la caída de esta plaza española”. Por su parte *Excélsior* se limitó a decir “Están llenas de derechistas las cárceles”.

Al siguiente día México se despertó con el paro de electricistas y con la suspensión de periódicos, a excepción de *Excélsior* que se despachó con la cuchara grande, al conseguir una planta eléctrica que le permitió mantener funcionando las rotativas. Así, el dieciocho de julio anunció “hablan de una grave revuelta en España: el país está incomunicado”. Para el diecinueve se hizo evidente la posición que mantendría durante toda la guerra al decir “dominan los soldados españoles rebeldes todo el extenso territorio de Marruecos”. Esta posición continuó durante toda la semana y se recrudeció al solucionarse la huelga de electricistas, pues *El Nacional* reapareció como defensor de la República.

La importancia de la prensa escrita ha sido estudiada por José Matesanz que dice:

se inició así en la prensa mexicana una guerra de tinta y papel que habría de abarcar campos variados. Cada periódico respondió al conflicto de acuerdo con sus propios intereses, gustos, simpatías y complicidades. Las noticias mismas sobre España provienen de fuentes variadas. *Excélsior* utiliza preponderantemente los servicios de la *Associated Press*, *El Nacional* los de *Havas Anta* y *Transocean*. Pero las diferencias no se

⁷³ *El gabinete español será reorganizado*, en: *El Nacional*, México, D.F., sábado 13 de julio de 1936, p.2.

⁷⁴ *Excélsior* anunció el suceso bajo el título de *Calvo Sotelo asesinado en forma cruel*, p. 1. Por su parte *El Nacional* publicó *El monarquista Calvo Sotelo, asesinado en Madrid. Procede con gran energía el gobierno. El suceso ha conmovido a todo el país*, p. 2. Ambas notas aparecieron el catorce de julio de 1936.

límitan a los cables que se reciben y se imprimen; abarcan en general el tipo de información que se maneja, y también las formas de manipulación propagandística que utilizan ambos periódicos⁷⁵.

Entre los campos que abarca la guerra, de la que habla Matesanz podemos situar a la caricatura, que si bien no ha sido considerada en los estudios sobre el papel de México en la Guerra Civil Española, es evidente que ocupó un papel importante dentro de la prensa.

Debe señalarse que en algunos casos, como *Excélsior*, la caricatura se ocupó pocas veces de la guerra; lo cual, no quiere decir que ésta no tuviera importancia, más bien deja ver la postura antibeligerante del dibujante, en este caso de García Cabral⁷⁶. A continuación haré una revisión de la postura que reflejan las imágenes, sobre la Guerra Civil Española, que aparecieron en *Excélsior*, *El Nacional* y *El Tornillo*, a las que aumentaré el *Novedades*, que aunque no publicó caricaturas hizo evidente su posición franquista a través de las letras y una historieta.

Como he señalado *Excélsior* se caracterizó, en sus escritos, por su postura antirrepublicana, lo que no se hizo evidente de la misma forma en las imágenes. De hecho, éstas aparecieron de manera esporádica. En ellas encontramos un rechazo del dibujante hacia la guerra, cabe aclarar que las pocas imágenes que aparecieron sobre el tema fueron realizadas por García Cabral, que prefirió resolver el problema de la imagen con un chiste⁷⁷. Con ello, hizo claro su rechazo a la guerra, a la que prefería no dedicarle tiempo, pero en cambio sí se lo dedicó a rechazar el comunismo, a la pintura abstracta y, posteriormente, aunque en menor medida, a la llegada de los exiliados españoles.

La primera imagen de Cabral que he encontrado sobre el problema de España, *Cuestión de Monedas* (imagen 28), está compuesta de tres planos, en el primero vemos a dos individuos platicando en una acera; el de la derecha viste de frac, sombrero, lentes y sujeta con la mano

⁷⁵ José Antonio Matesanz, *Las raíces del exilio. México ante la Guerra Civil Española, 1936-1939*, México, El Colegio de México-UNAM, 1999, p.44.

⁷⁶ Con esta postura coincide Guillermo Fabela Quiñones, *Op cit.*, p.14. La razón por la que no se habla de este tema, es que es considerado por los caricaturistas contemporáneos como el artista del siglo XX.

izquierda un bastón; con el brazo derecho sujeta un paquete y dirige la mirada hacia el otro personaje; el individuo de la izquierda viste de traje y está a punto de cruzar la calle; tiene un cuello exagerado y porta sombrero de lado; sin embargo, el interés principal se encuentra en el rostro. Así, la cara tiende a la cuadratura, pero el pelo que deja al descubierto el sombrero recuerda el corte de Hitler, a ello hay que sumar el bigote diminuto que porta el personaje.

En el plano del fondo vemos una construcción que ubica la acción dentro de una ciudad, realizada con unas cuantas líneas que indican que la acción se desarrolla en una esquina y la serie de ventanales indica que se trata de una construcción de más de un nivel. Con ello establece la profundidad de la obra.

En el plano del centro se ve el rechazo del caricaturista a la guerra, pues en el extremo derecho se alcanzan a ver las ruinas de una construcción, producto de la lucha. Como efecto de ésta se da la emigración de los habitantes, lo que se observa en el extremo izquierdo. En éste vemos un carro que se aleja de la zona destruida, sobre el toldo se apilan las pertenencias y se alcanza a distinguir la figura de una persona. Detrás del carro se ve a unos personajes de extracción humilde, que cargan sus pertenencias sobre las espaldas y los acompaña un perro. En los últimos personajes se encuentra presente la Revolución, a la que fue contrario Cabral, pues estos personajes portan sombrero ancho, lo que los identificaría como mexicanos, a ello hay que sumar la presencia del perro, que fue un elemento constante en las caricaturas que Cabral realizó durante la Revolución.

Ahora bien, Cabral está llamando la atención sobre la destrucción que provocan las guerras a lo que se debe sumar el pie de la imagen:

- Parece que Franco se está poniendo demasiado duro y que de esta nadie nos libra.
- Lo malo no está en eso, paisano, sino en que se ponga a pesetas la libra y el franco, y entonces sí que nos quedaremos sin un duro.

⁷⁷ Ver *Nuestros turistas*, sábado 2 de enero de 1937; *Pretextos*, 25 de agosto de 1937, p. 5; *La lucha en Europa*, 21 de mayo de 1938, p.5. Todas aparecieron en *Excelsior*. Cabe señalar que no todos los pies de imagen eran realizados por los dibujantes, por lo que tal vez Cabral sólo ilustra los chistes.

En este juego de palabras no sólo se refiere a España, también se involucra a Inglaterra y Francia, a lo que se puede sumar el personaje, que está a punto de cruzar la calle, que recuerda a Hitler, con lo que tenemos la presencia de Alemania. Con ello el caricaturista denuncia que la intervención de estos países⁷⁸, llevaría a crecer el conflicto, siendo la población civil la principal afectada. El juego de palabras parece esclarecer la imagen, pues al mencionar que Franco se está poniendo demasiado duro, alude a la negativa de Francia a intervenir en la confrontación del mismo modo que Inglaterra. A lo anterior responde el personaje que se asemeja a Hitler, pues lleva la boca abierta y al alejarse pone fin al diálogo. En su contestación tenemos que si Francia e Inglaterra intervenían a favor de la República, ésta podía hacer frente a los nacionalistas y, con ello, poner freno a las ambiciones extranjeras.

Debe señalarse que para estas fechas había una total confusión en la prensa, pues tanto *El Nacional* como *Excélsior* daban como triunfador, en las diferentes batallas, al bando que apoyaban⁷⁹. El primero anunciaba “los fascistas iberos pierden terreno”. “Italia ayuda a los fascistas de España”. “Fuerte castigo de los Monarquistas. Los insurrectos están recibiendo un fuerte castigo de parte de los aviadores del gobierno español”⁸⁰. Por su parte *Excélsior* señalaba “En dos reñidas batallas los fascistas salen victoriosos”. “Italia y Francia en el conflicto armado de España. La principal resistencia del gobierno de España se concentra en Guadarrama”⁸¹. En cuanto a la caricatura tenemos que el dibujante estaba al tanto de la situación, pero a diferencia de la confusión que se maneja en las letras Cabral prefiere dejar claro el daño que ocasionaría la guerra si intervenían más países.

⁷⁸ Sobre este punto se puede consultar el estudio de Dolores Ibárruri, *et al.*, *Guerra y revolución en España, 1936-1939*, Moscú, Progreso, 1977, 343p.; Manuel Azaña, *Causas de la guerra de España*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997, pp.33-44; y Gabriel Jackson, *La República española y la Guerra Civil (1931-1939)*, Barcelona, Orbis, 1985, pp.226-237.

⁷⁹ Matesanz, *Op cit.*, p.40.

⁸⁰ *El Nacional*, México D.F., viernes 31 de julio de 1936, p.1.

Posterior a esta imagen García Cabral elabora otras caricaturas⁸² alusivas a la Guerra Civil Española, pero ya no presentan la riqueza que encontramos en *Cuestión de monedas*. No obstante, el tópico sigue siendo la destrucción que provocan las luchas armadas. Por tanto, se puede decir que políticamente Cabral se mantuvo al margen y las ocasiones que trata el tema es para señalar la destrucción que conllevan las guerras, pero sin tomar partido por alguna de las facciones, ello a pesar de laborar en un diario contrario a la política de Cárdenas.

Como se mencionó en el apartado anterior *El Tornillo* se caracterizó por su oposición al gobierno de Lázaro Cárdenas⁸³. De igual manera en sus páginas apareció un rechazo hacia los muralistas, pues llegó a catalogarse a Diego Rivera como *pintamonos* o *Juan Diego*, pero sin duda sobresale el ataque que se da contra los murales de Juan O'Gorman de los que se dice "se les debería prender fuego, pues nada valen"⁸⁴. Otro muralista del que se habló fue David Alfaro Siqueiros, pues éste participó en algunos escándalos a su llegada de España⁸⁵.

En cuanto a la Guerra Civil Española fue evidente la postura antirrepublicana de *El Tornillo*, que se manifestó a través de artículos, caricaturas y versos satíricos. Entre los versos publicados hay uno dedicado a Juan Negrín, que dice:

Si entregas refugiados
a sus perseguidores,
serán sacrificados
por tus NEGROS errores.
La sangre derramada
te llenará de oprobio.
Y será condenada
acción tan NEGRA de odio.
Si están bajo tu amparo,
deben estar confiados,
si es que no miras raro
que hay deberes sagrados!

⁸¹ *Excélsior*, México D.F., viernes 31 de julio de 1936, p.1. Cabe señalar que esta confrontación entre los diarios se dio a todo lo largo de la guerra.

⁸² *Vid supra*, nota 51.

⁸³ Esta idea se puede ver en las caricaturas realizadas por Escalpeló en los números 79, p.5 y 82, portada.

⁸⁴ Anónimo, *Frescura Diego Riverista*, en: *El Tornillo*, México, D.F. núm. 274, 14 de noviembre de 1938. En el artículo TRlcocéfalo comunista, núm. 276, 28 de noviembre de 1938, se vuelve a criticar la obra de Juan O'Gorman.

⁸⁵ *Vid infra*, pp.88-91.

¡¡No hagas NEGRA tu vida
De Negri!!, las Naciones
Al que obra con perfidia
Llenan de maldiciones.

Esta estrofa fue escrita por Pedro Martínez con motivo del problema que se suscitó en la embajada de México en España, al guarecerse un grupo de simpatizantes franquistas, cuya entrega exigía la República⁸⁶. El problema se resuelve favorablemente para México, pues se permite la salida de los refugiados y no hay un rompimiento con la República. En otro verso del mismo Pedro Martínez se culpa a Miaja del estado en que se encuentra el pueblo español, al decir:

Si tu honor consideras que es estable,
sacrificando a un pueblo grande y noble,
un nudo corredizo, pero doble
ponte al cuello porque eres el culpable.⁸⁷

Pero, no sólo a través de los escritos satíricos se atacó a la República, también se hizo por medio de la caricatura crítica. En un principio se limitaron a la comparación entre Miaja y Franco, de la que salió favorecido el segundo. Para 1938 el discurso cambia y al tiempo que se ataca a la República se previene a la población, pues lo mismo podía ocurrir en el país.

El treinta de enero de 1939 aparece la caricatura titulada *A larga distancia* (imagen 29), en ella se ve a Lázaro Cárdenas y Manuel Azaña conversando por teléfono. En la imagen se exagera la gordura de los personajes, pero sobre todo se recarga la deformación en el rostro. En Azaña vemos a un hombre de boca grande, rostro gordo, con verrugas, calvo y, para rematar, miope, que habla desesperadamente.

En cuanto a Cárdenas, que parece hablar más serenamente, se le alarga el rostro, se le marca la papada, aparece con bigote y nariz redonda, frente amplia y se le exagera el copete, rematando en una

⁸⁶ Ver Matesanz, *Op cit.*, pp.200-212. En este apartado el autor señala que el problema lleva a la realización de la cinta *Refugiados en Madrid*, de Alejandro Galindo.

⁸⁷ Pedro Martínez, *A Miaja*, en: *El Tornillo*, México, núm., 207, 2 de agosto de 1937.

especie de helado. La caricatura está firmada por De la Mora, del que no he encontrado ninguna referencia. La imagen es acompañada por el siguiente diálogo:

- Estoy conmovido, camarada, con la heroica defensa que hace del suelo catalán para salvar los ideales y la libertad de su pueblo.
- Más conmovido estaría usted si se hallara en mi lugar.

Diálogo significativo, pues para la fecha en que aparece la imagen era evidente la derrota de la República, a pesar de ello seguía existiendo un contacto con Cárdenas; debe señalarse que, de acuerdo con el texto⁸⁸, la admiración que sentía Cárdenas hacia Azaña se podía transformar en experiencia propia.

Al siguiente mes, trece de febrero de 1939, el mismo caricaturista publicó la imagen *Profecía. Lo que sucede en España sucederá aquí mañana* (imagen 30). En ésta se ve sobre suelo español a Francisco Franco pateando a sus enemigos – Alvarez del Vayo, Juan Negrín y Manuel Azaña- en dirección a Francia. Volando por encima de los Pirineos se ve a los personajes que acaba de lanzar Franco de España. Sobre esta caricatura es importante resaltar que a pesar de la caricaturización de los personajes, el más favorecido es Francisco Franco, con quien simpatizaba la publicación. La caricatura trata de prevenir sobre lo que puede pasar en México, pues la imagen acompaña al artículo titulado Cuando veas las barbas de tu vecino rasurar echa las tuyas a remojar, en el que se dice:

Buenas raspadas y tuzadas ha dado el general Franco, y si se han escapado por el momento Azaña, Alvarez y del Vayo, Indalecio Prieto, que vienen a todo escape, Negrín y toda la () de izquierdistas, nada difícil será que uno por uno vayan cayendo, aunque lo más probable es que con las riquezas que sé llevaron para vivir como humildes proletarios en los castillos, en las playas y en las grandes ciudades, logren escapar a la raspada.

De todos modos no hay que olvidar que por algo se dice que cuando veas las barbas de tu vecino rapar, pon las tuyas a remojar.

La historia se repite, quieran o no, y con demasiada frecuencia, y si las mismas causas, como es axiomático, producen los mismos efectos, no será enteramente difícil que aquí suceda lo que en España.

⁸⁸ Cabe aclarar que el texto no siempre era escrito por el caricaturista. Lo lamentable es que pocas veces se llega a saber quién era el encargado de desarrollar los pies de imagen.

Aunque de (), o de opereta (), aquí también tenemos un remedo de gobierno de Frente popular. Pero no es eso lo peor, que todos los candidatos nos amenazan con seguir la sabia política rojinegra, del ciudadano presidente Cárdenas, y candidato hay, que es francamente comunista.

Por tanto, se vuelve a advertir que México corría peligro si continuaba aplicando la política de Cárdenas. De igual forma se habló de la riqueza que unos meses después llegó a México en el Barco Vitae y que ocasionó gran escándalo en la prensa mexicana⁸⁹, pues se dijo que este dinero serviría para establecer a los exiliados que llegarían a territorio mexicano. Cabe recalcar que las imágenes que aparecen en *El Tornillo* fueron abiertamente antirrepublicanas, que se hacen más fuerte con el anuncio de la llegada a territorio mexicano de refugiados españoles.

Así, en *El Tornillo* la imagen adopta la misma postura que los escritos y aparecen con la misma frecuencia a diferencia de *Excelsior*. Sin embargo, debe recordarse que los dibujantes se ocultan bajo un seudónimo ante el temor de ser reprimidos por el gobierno de Cárdenas, por el mismo motivo desconocemos el nombre de los articulistas. A pesar de estas precauciones y los constantes ataques al gobierno, durante su existencia no reportó ninguna represión por parte del gobierno. Con ello no quiero decir que la postura de *El Tornillo* fuera exagerada, pues no fue el único que habló sobre esta situación⁹⁰.

Si en las publicaciones anteriores la consigna era puramente antirrepublicana, encontramos su contraparte en *El Nacional*, que hizo evidente en todo momento su simpatía por la República. Sin dejar de lado dicha postura debe señalarse que en este periódico encontramos la mayor cantidad de imágenes, muchas procedentes del extranjero, sobre la Guerra Civil Española publicadas en México.

Es necesario aclarar que en los primeros días en que estalló la revuelta las imágenes no se hicieron presentes. Lo anterior se debe a que el periódico fue afectado por el paro de electricistas

⁸⁹ Ver Matesanz, *Op cit*, pp.336-343.

y una vez que éste concluye, el diario se dedicó a recuperar el terreno perdido. Por ello publicó una infinidad de artículos en que se daban, según la versión de *El Nacional*, los últimos datos sobre la situación en España. En éstos se repite continuamente que era cuestión de horas para controlar la sublevación. Con dicha opinión seguramente trataba de contrarrestar la postura de *Excelsior*, pero no sería extraño que el periódico estuviera convencido de que la sublevación no tenía futuro. Lo cierto es que para el segundo mes, cuando era evidente que el conflicto no sería pasajero, las imágenes hicieron su aparición en las páginas del diario.

Las primeras imágenes que he localizado son los retratos de Félix Gordón Ordás (imagen 31) y Julio Alvarez del Vayo (imagen 32), ambas realizadas por Salvador Pruneda. Éstas aparecen bajo el título *Gente de Casa*, que, como señalé con anterioridad era el espacio destinado al personal que laboraba en el diario, y a uno que otro visitante distinguido, dentro del cual se incluyó a estos dos personajes. Con ello el diario estaba reconociendo a estas figuras como personalidades distinguidas, al tiempo que evidencia su postura a través de la imagen.

Pero si en un principio *El Nacional* dio a conocer al público a los que consideraba los buenos para el seis de septiembre de 1936 comienzan a desfilar los malos. Así, en la sección de *Los desleales en stampa* encontramos a Franco (imagen 33), Lerroux, Mola, Salazar Alonso, Albiñana, Martínez Anido, Unamuno, Victor Pradera, etcétera. Las imágenes son acompañadas por un artículo, en el que se les critica por su participación en la sublevación. Tanto el texto como la imagen proceden de la publicación madrileña *Política*. Con ello se inició una relación con las publicaciones republicanas, que perdura hasta que se hace evidente la derrota de la República. Cabe aclarar que a *Política* de Madrid se sumaron otras publicaciones de España, algunas de París, La Habana, Buenos Aires y E. U.

⁹⁰ Un periódico que se manifestó en este sentido fue *Excelsior*, ver *El respeto presidencial a la libertad de prensa*, viernes 8 de enero de 1937, p. 1; y *El ejecutivo y la prensa libre*, lunes 11 de enero de 1937, p.5.

El once de septiembre de 1936 surgió la sección *Caricatura Internacional*. Las imágenes que aparecen en ésta se van a distinguir por su dibujo sencillo; la mayoría procede de publicaciones españolas, de la que se da el nombre y en algunas ocasiones se consigna el del dibujante. Cabe aclarar que las imágenes se distinguen por su burla o ataque hacia la postura franquista, así como la acción de guerra que éste tomaba. De igual forma es evidente que el estilo de dibujo que había distinguido al diario se modifica para conservar la sencillez que distinguía a los caricaturistas españoles.

Un ejemplo de ello es la misma caricatura que se publica el once de septiembre (imagen 34), pues se ve a un personaje faccioso en el momento de clavar su espada a un mapa de España. La utilización de los achurados es mínima, en cuanto a la línea ésta es firme y se limita a marcar los contornos, sin ofrecer detalles. El pie de la imagen dice: "Cómo trata de salvar a España el Ejército Faccioso". Es importante señalar que la imagen no está firmada, ni se da crédito de su procedencia, esta característica se repetirá en otros casos. La razón de esto responde a que las imágenes se elaboraban en México, prueba de ello son las que se conservan en el archivo que perteneció a *El Nacional*⁹¹. Desafortunadamente desconocemos a los realizadores, aunque bien pudieron ser elaboradas por cualquiera de los dibujantes de la publicación. De hecho la anterior recuerda en mucho la imagen de *Don Catarino* (imagen 35), historieta realizada por Salvador Pruneda en los años veinte⁹². Así, *Don Catarino* tiene la misma escasez de cabello que el personaje faccioso, otro elemento similar es la nariz de bola, al igual que las manos.

Aunque cabe señalar que algunas sí fueron firmadas por Salvador Pruneda, ello no garantiza que el resto hayan sido elaboradas por él. Lo que sí es claro es que éstas carecieron de crédito, por

⁹¹ La gráfica de este archivo se conserva actualmente en el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

⁹² *Don Catarino y su apreciable familia* aparece por primera vez el domingo 1 de enero de 1921 en el suplemento dominical de *El Heraldo*; a partir del 3 de diciembre de 1922 el mismo diario publica diariamente *Las memorias de Don Catarino*.

haber sido elaboradas en territorio mexicano, lo que tal vez respondía a que las procedentes de otros diarios no llegaban a tiempo, o la misma situación de la guerra dificultaba su llegada. Un ejemplo de estas caricaturas apareció el domingo 27 de enero de 1938, con el título *Patriotismo* (imagen 36). Ésta tiene como fondo un telón que sitúa la escena en un teatro o una carpa; las líneas horizontales y onduladas del remate le dan movilidad al telón. En primer plano aparece la figura de Francisco Franco vestido de militar, pero con una crítica sexual. Así, se encuentra con la pierna izquierda inclinada, a manera de bailarina, sus botas bien lustradas y en la de la derecha se alcanza a ver la espuela. Un cinturón negro y grueso, con hebilla grande parece contener el estomago y, al mismo tiempo, resaltan la figura del personaje. La mano izquierda se encuentra apoyada en la cintura, mientras con el dedo índice de la derecha pide silencio, para decir tímidamente: *¡Ay! Van a tener que prestarme voluntarios.*

Lleva de lado la gorra de general, en la que se alcanza a ver una X, ello contrasta con el rostro, pues sobresale el ojo alargado de la izquierda, con el párpado superior inclinado hacia el mismo lado. La nariz es aguileña y el pequeño bigote es semejante al de Hitler, la boca aparece con forma de corazón. De la gorra sobresalen algunos rizos y en la oreja izquierda lleva una flor que acentúa el rasgo de homosexualidad con que se ataca al personaje.

Para el seis de abril de 1937 las caricaturas publicadas por *El Nacional* da un nuevo giro, pues ahora cada imagen aparece con su respectivo título. Aunque sigue predominando el dibujo sencillo se comienza a hacer presente un dibujo más detallado que tiene como misión conmover al público. Pues, en ellas se busca evidenciar la destrucción que han hecho los fascistas de hospitales y escuelas. Por las mismas fechas se presentan fotografías de los muertos que ha ocasionado la aviación, siendo los más afectados los niños. Otro tema que estuvo muy presente fue el del Comité

de no Intervención, a quien se le responsabilizaba de las penurias que estaba pasando el pueblo español⁹³.

Ante la situación que estaba sufriendo España resulta interesante que se rindiera homenaje a México por la ayuda prestada. Así, el veintiséis de mayo de 1937 aparece la imagen *¡SALUD, MÉXICO!* (imagen 37), procedente de *La Vanguardia* de Barcelona. El dibujo es sencillo y de líneas definidas, sin utilizar muchos detalles. En cuanto al contenido, del lado derecho, sobre suelo español, se ve al león español, portando el gorro frigio y cara feliz. Del lado izquierdo, parada sobre el nopal y flotando en el mar se ve al Águila Mexicana. Ambas imágenes estrechan sus garras como símbolo de amistad. El pie de imagen dice. "El león español.- Tú has hecho algo más grande que Hernán Cortés; has sabido conquistar el corazón de España". El agradecimiento era evidente y sin duda para la República resultaba significativo, pues después de perder el apoyo de los países europeos, que bloquearon su capacidad de adquirir armas, siendo México el único que le apoyó en este sentido⁹⁴.

El desfile de caricaturas continuó en las páginas de *El Nacional*, en ellas se siguen presentando los mismos temas aunque cobra importancia la acusación hacia el Comité de no Intervención, pues la postura que tomó benefició únicamente a Franco, con ello se manifiesta que sí hay una intervención⁹⁵. Para marzo de 1938 cobra importancia el tema del petróleo, al que le dedican una serie de imágenes. En éstas se llama a la gente a colaborar con lo que puedan⁹⁶, y de esta manera demostrar su patriotismo. Con este tema la sección toma el nombre de Cartón del día y posteriormente aparece el *Cartón Internacional*.

⁹³ Ver Jackson, *Op cit.*, pp.226-237 y Azaña, *Op cit.*, pp.33-44.

⁹⁴ Matesanz, *Op cit.* En esta obra se dedican todo un capítulo a este tema: *Armas mexicanas para la República española*, pp.107-178.

⁹⁵ *Vid supra*, nota 66.

⁹⁶ La primera imagen que he localizado sobre este tema es del 27 de marzo de 1938 y se extiende, la propaganda, hasta el 22 de abril del mismo año.

Ante la evidente derrota de la República las imágenes en *El Nacional* van disminuyendo y la temática se enfoca a resaltar la resistencia y valor de los milicianos. Esta solidaridad se trasladó posteriormente a apoyar la llegada de los refugiados españoles.

Por último aunque *Novedades* surge hasta 1937 y muestra poco interés por la caricatura; pues, como señalé anteriormente, éstas procedían del extranjero, principalmente de Francia y eran de contenido humorístico. Lo que sí dejó claro desde el momento de su aparición fue su postura en contra del gobierno de Lázaro Cárdenas, así como su rechazo a la República española.

No obstante, *Novedades* intentó atraer la atención del público a través de la imagen. Así, durante un breve tiempo, menos de un mes, se incluyó la sección *Comentando con tinta china las noticias de hoy*, a cargo de Raúl Prieto. Como el título lo indica se abordaron los temas del momento desde un punto de vista crítico, pero dicha crítica se hizo evidente en lo escrito y no en las imágenes. De hecho las últimas podían ser divertidas, pero sólo buscaban ilustrar. Es importante señalar que esta sección aparecía en la segunda plana.

Para julio de 1937 *Novedades* incluye imágenes en la primera plana, éstas tienen como propósito ilustrar acontecimientos alrededor del mundo. Cabe resaltar que cada imagen fue acompañada por una pequeña descripción que buscaba dar una noticia rápida. Esta sección también resulta bastante efímera, llegando a permanecer en las páginas de la publicación menos de un mes.

Sin embargo, la utilización de las imágenes no desaparece, pues para el treinta de julio de 1937 se incluye ahora sí una sección dedicada a la Guerra Civil Española bajo el título *Episodios de la Guerra en España*, realizada por Velo, a quien no he podido identificar. Esta sección cambia su nombre a *La Guerra en España día por día*⁹⁷, a partir del cuatro de agosto de 1937. Las ilustraciones siguen siendo realizadas por Velo, pero desconozco si los pie de imagen también fueron realizadas por él. Lo que sí hizo evidente fue el apoyo al ejército nacionalista, pues resaltó las

acciones emprendidas por éste y criticó las actitudes de los republicanos. Sin embargo, esta sección seguiría el mismo camino que las anteriores, pues para el cinco de septiembre de 1937 ya no aparece. Lo anterior hace pensar que la sección no resultaba lo suficientemente atractiva para el público y de ahí su corta duración, pues no hay elementos que permitan asociar el hecho a un acto de censura⁹⁸.

La poca atención concedida a la imagen durante el desarrollo de la Guerra Civil Española no debe tomarse como un desinterés por parte de *Novedades*, pues basta con ver sus páginas para constatar que dedicó un amplio espacio a la información sobre la guerra. Para ello se apoyó en artículos, reportajes y vivencias personales; así como las fotografías que aparecían en la sección domical. En cuanto a la caricatura, ésta cobró importancia hasta los años cuarenta.

No obstante, lo que sí tuvo trascendencia durante estos años para *Novedades* fue la historieta y en ella hizo su aparición la guerra de España. La historieta en que el problema se presentó llevó por nombre *El Trotamundos*, de Victaleano León; estuvo en circulación del cinco de junio al seis de diciembre de 1938; cabe aclarar, que su última aparición no se dio por terminada, de hecho fue acompañada por el logotipo de continuará, pero en los meses sucesivos no volvió a hacerse presente en las páginas de la publicación.

En el momento en que sale a la luz no se vinculó al problema español, aunque sí es de contenido bélico, pues en ella Mauritania Iturca, Iliria y Cartica se habían unido para conquistar al mundo⁹⁹. Para hacerles frente se alían Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Rusia. Hasta el quince de junio la historieta presenta el desarrollo de la guerra, resaltando las fuerzas de cada uno de los grupos, que hacían ver una lucha pareja. Sin embargo, la historia da un completo giro el mismo

⁹⁷ Este título ya había sido utilizado con anterioridad por *Novedades*, la diferencia era que se trataba de una columna y no de dibujos. Ésta era escrita por el teniente coronel Mariscal, y estaba enfocada al conflicto de España.

⁹⁸ Para ello se checo en el Archivo General de la Nación, la sección de Gobernación, sin encontrar ninguna relación con lo anterior.

⁹⁹ Victaleano León, *El Trotamundos*, en: *Novedades*, México D.F. 5 de junio de 1938, sección 1, p.6.

quince de junio (imagen 38), con la aparición de un aparato cubierto de fuego, procedente del espacio exterior. De dicho aparato desciende un gigante llamado Invictus¹⁰⁰, que se interpone entre los dos ejércitos, que a partir de este momento pasan a ser Rojos y Blancos, sin que se aclare en cuál se transformó cada bando.

El gigante era controlado por el judío Gregory y su ayudante Blum, atacados a su llegada por el Akka, una de las armas más poderosos de los rojos, destruido con suma facilidad por el gigante. Ante esta situación ambos bandos buscan establecer contacto con Gregory, para proponerle una alianza. Después de conocer las posiciones de cada ejército, el judío se inclinó por los blancos, al considerar que necesitan más su ayuda.

Una vez que Gregory se une a los blancos emprende diferentes acciones, sin auxiliarse del gigante, para derrotar a los rojos. Durante esta etapa los rojos, comandados por Rhulo, emprenden una destrucción de los centros de operación de los blancos, buscando dañar, principalmente, sus abastecimientos de armas. Cabe resaltar que entre el léxico utilizado por los rojos se encuentra la palabra *camaradas*; claves para las misiones como *proletariado universal*; sin olvidar, la participación de los obreros entre las filas rojas. Sin embargo, *El Trotamundos* se suspende el seis de diciembre sin que haya un vencedor, pero la superioridad de los Blancos era visible. Por estas fechas el avance de los nacionalistas era incontenible, siendo cuestión de semanas la caída de la República. Paradójicamente, la prensa mexicana, incluyendo la opositora a la República, centró su atención en la gente que huía de suelo español. Finalmente se puede decir que la posición política de las imágenes estuvo en función de la ejercida por cada uno de los diarios. Sin embargo, no tuvo el mismo peso en cada uno de ellos.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 16 de junio de 1938, sección 1, p.6.

CAPÍTULO III

UNA REALIDAD ENTRE ALAMBRADAS

Contemplada la Guerra Civil Española a distancia es difícil determinar el momento en que la República inició su declive. Bien pudo deberse al descontrol y división de los primeros momentos; a la intervención de fuerzas alemanas e italianas en favor de Francisco Franco; o bien, la postura de no injerencia adoptada por la Sociedad de Naciones. Lo cierto fue que para 1938 la derrota de la República se hace inminente e inevitable.

En un intento por recuperar terreno Juan Negrín, que había llegado al poder el 17 de mayo de 1937¹⁰¹, ofrece, el 21 de septiembre de 1938, el retiro de todos los voluntarios extranjeros que participaban en las filas republicanas. Con ello buscaba ingenuamente que Franco respondiera de la misma manera y renunciara a la ayuda alemana e italiana, con lo que el problema español se limitaría a los españoles. De esta manera el mensaje de España, republicana, dejaba claro que no quería un nuevo conflicto mundial; aunque, lo cierto era que si se lograba el retiro de las tropas que apoyaban a Franco, se podía prolongar el conflicto hasta el estallido de la guerra europea que, por otro lado, era evidente.¹⁰²

Al fracasar el proyecto de concentrar la lucha entre españoles, la República tuvo que enfrentar la caída de frentes importantes como Barcelona y Cataluña, con anterioridad se había perdido el Ebro, quedando sólo en poder de la República la zona Centro-Sur. De singular importancia resultó la caída de Cataluña, pues culminó con el éxodo desordenado de un gran contingente compuesto por militares y población civil.

¹⁰¹ Antes del gobierno de Juan Negrín, que llega a su fin al terminar la guerra, sólo el de Manuel Azaña había disfrutado de cierta estabilidad, pues había gobernado de octubre de 1931 a septiembre de 1933. Los gobiernos que se suceden de septiembre de 1933 al 17 de mayo de 1937 son un caos, pues en muchos casos no se puede precisar con exactitud cuándo comienzan o terminan. La cronología más clara es la de Gabriel Jackson, *La República, Op cit.*, pp.433-441.

¹⁰² Ver Ángel Bahamonde Magro y Javier Cervera Gil, *Así terminó la guerra de España*, Madrid, Marcial Pons-Ediciones de Historia, 2000, pp.512-514. Para los autores el peligro que hubiera corrido Negrín era que las democracias occidentales decidieran aliarse a Francisco Franco, que dominaba la mayor parte del territorio. Pero el rumbo de la historia fue otro y el de la guerra también.

El hecho fue seguido de cerca por los franquistas que opinaron: “no hay Gobierno ni instituciones más o menos ficticias del Estado, ni otra cosa sino una inmensa derrota de la que salen huidos vergonzosamente los dirigentes y generales rojos. Negrín es un vencido que huye al extranjero, como Azaña, y que debía ser internado en un campo de concentración. No lo fue contra toda razón lógica y ahora intenta nuevos crímenes que sacien su sed de maldades y horrores”¹⁰³. Estas perversidades que se achacaban a Negrín tenían su origen en su inclinación a la resistencia, a lo que eran contrarios un grupo de militares, que pugnaban por sustituirlo y crear una junta política militar. Esta división llevó al coronel Segismundo Casado, jefe del ejército del centro, a encabezar un golpe de estado contra el gobierno de Negrín, y terminó por entregar la zona que aún era controlada por la República, al tratar de conseguir una paz negociada.

Al tiempo que va cerrando sus páginas la historia de la Guerra Civil Española, las va abriendo el exilio; como puente entre éstas se encuentran los campos de concentración a los que se envió a los españoles que cruzaron la frontera al caer Cataluña. De esta manera en febrero de 1939 cristalizó lo que con anterioridad se había hecho evidente: la República española pierde la guerra y sus tropas se ven obligadas a cruzar la frontera francesa. A sus filas maltrechas se unen simpatizantes con la causa republicana y personas comunes y corrientes que presas del miedo abandonan sus hogares. La salida de las tropas no respondió sólo a la derrota militar, sino que también comenzaron a evidenciarse las represalias que tomaría el grupo ganador, pues el once de febrero Francisco Franco firmó la *Ley de Responsabilidades Políticas*, que establecía las sanciones a que se hacían acreedores los que de alguna manera hubieran apoyado a la República.

¹⁰³ *La catástrofe roja en los emisores franceses*, en: *ABC*, Sevilla, 8 de febrero de 1939. En este artículo se ofrecen cifras sobre las tropas republicanas que habían pasado a territorio francés, en busca de seguridad.

Lo anterior hizo que el conglomerado de gente viera en Francia la solución a sus penalidades, pero al cruzar la frontera se encontraron con una realidad diferente. Así. "al primer trauma que significó el perder la guerra, seguirían otros: primero, tener que abandonar su país, y luego otro para el cual no se estaba preparado; la impresión de ser recibidos no como amigos derrotados, o por lo menos como extraños que habían perdido una guerra, sino como enemigos molestos que uno tiene que soportar, con un destino que no tiene ni importancia ni interés, y cuyo único problema es cómo deshacerse de ellos de la manera más rápida posible"¹⁰⁴. Si bien Francia estableció su postura ante el conflicto español a través del *Comité de No Intervención*, los republicanos esperaban un trato más digno. Sin embargo, es cierto que ni Francia ni ningún país de la región tenía la capacidad para atender la cantidad de gente que había cruzado de golpe la frontera, y que continuó a lo largo de 1939. A partir de este momento las vicisitudes de los republicanos van a ser relacionadas con los *Horrores de la guerra*, de Francisco Goya, manifestándose en escritos e imágenes, en que se alude a los sufrimientos que provoca la guerra como la destrucción, el hambre, la soledad, pero sobre todo la muerte.

Como es lógico suponer, el número de refugiados hizo necesario que se les estableciera en diferentes campos, entre los principales se encontraban: Argelés, Saint-Cyprien, Vernet, Gurs, Bram, Mazeras, Agde, Sept-fonds, Vernet-les-Bains y Prats de Molló¹⁰⁵. En éstos la composición era heterogénea, tanto en origen como en profesión; así, sin poder determinar el

¹⁰⁴ Fernando Serrano Migallon, *El viaje del Sinaia*, en: *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México* [edición facsimilar], presentación y epílogo de Adolfo Sánchez Vázquez, México, UNAM-UAM-Oca-Redacta, 1989, p.14. Éste apareció en la versión española del Instituto de Cooperación Internacional y la Universidad de Alcalá de 1999, en el que se aumentó un *Glosario de nombres citados en el Diario de abordo*.

¹⁰⁵ Ver Ruiz Funes y Enriqueta Tuñón, *Palabras del exilio: El Sinaia*, México, INAH, 1982, 185p. Aquí ofrecen datos sobre un número de refugiados en cada campo que sumados dan un total de 251, 000. El dato proviene de George Soria, *Guerra y revolución en España, 1936-1939*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1978, vol. 5, p. 102. La cifra es interesante, pero debe tomarse con cautela, pues en ocasiones los prisioneros eran trasladados de un campo a otro, lo que modificaba el número establecido. En cuanto a las cantidades de campos se puede consultar el mapa *Principaux Camps, Centres et Prisons en France*, que aparece en Jean Claude Villegas [coordinador], *Plages D'Exil. Les camps de refugies*

número, se sabe que algunos caricaturistas pasaron por los campos de concentración, pues en los relatos escritos por los refugiados se llega a hacer referencia a éstos.

Eulalio Ferrer, en su texto *Entre alambradas, diario de los campos de concentración*, menciona: "escribo mi diario y he iniciado otra libreta de apuntes sobre escenas y tipos del campamento, que me ilustra Mediavilla. Este querido amigo y paisano, al que me unen tantos recuerdos de infancia, por encima de que él fuera pionero comunista y yo pionero socialista, me ha tomado un apunte caricaturesco que guarda en su cuaderno, junto con otros". De esta manera algunos sienten la necesidad de escribir todo aquello que están viviendo, y que de alguna manera los alivia de la monotonía del campo; otros tratan de plasmar lo que ven y entre ello a la gente.

Cabe señalar que las caricaturas no sólo se realizaban en el campo, también llegaban a él y así el mismo Ferrer refiere: "Isidoro me muestra una caricatura francesa. Es un turista inglés que pasa junto al Arco del Triunfo con este letrero: *un momento, Hitler*. La caricatura refleja la realidad. Ya es tarde"¹⁰⁶. Aunque desconozco la imagen a que hace referencia Eulalio Ferrer, y que es difícil de localizar por los pocos datos que ofrece, es evidente que el Arco del Triunfo representaba a la España republicana, que al ser derrotada dejó el paso libre a Alemania.

Con ello la caricatura siguió cumpliendo con el papel crítico que había desarrollado durante la guerra, al igual que las diferentes manifestaciones del arte que no escaparon a las disposiciones de la *Ley de Responsabilidades Políticas*, como pueden ser el cine, el cartel, la fotografía u el comic. Ésta establecía en uno de sus apartados que se había incurrido en delito,

espagnoles en france-1939, Francia, Hispanística XX, 1989, p.17. En éste se clasifica en *Camp de collectage, Disciplinares: hommes et femmes, Centres D'Hebergements, Camp de concentration*.

¹⁰⁶ Eulalio Ferrer, *Entre alambradas. Diario de los campos de concentración*, presentación Fernando Benítez, México, INBA-Pangea, 1989, p. 120. Como complemento de este libro está: Eulalio Ferrer Rodríguez, *Páginas del exilio*, México, Aguilar, 1994, 460p. A este último vuelve a hacerle la presentación Fernando Benítez, que casi en su totalidad

en caso de: “Haber aceptado o inducido a la realización de los hechos comprendidos en algunos de los apartados anteriores, bien sea de palabra, bien por medio de la imprenta, de la radio o de cualquier otro medio de difusión, bien en escritos dirigidos a diferentes personas”.

Lo anterior se reforzaba con el siguiente apartado que sostenía: “Haber realizado cualesquiera otros actos encaminados a fomentar con eficacia la situación anárquica en que se encontraba España, que ha hecho indispensable el Movimiento Nacional”¹⁰⁷. Es decir, se condenaba a todos aquellos que de una u otra forma hubieran militado en el bando republicano, de esa forma y por esos medios. Sin embargo, es difícil precisar el alcance que tuvo la *Ley de Responsabilidades Políticas*, pues no he localizado un estudio dedicado a este tema¹⁰⁸.

Aunque los caricaturistas no fueron los únicos que participaron en la defensa de los ideales republicanos, su trabajo sí fue de los más utilizados, pues lo mismo podían aparecer en periódicos o revistas, que en carteles o periódicos murales. Sin embargo, también tenía la limitante de que el receptor tenía que tener la preparación política suficiente para comprenderla. Estas características hicieron que se siguieran elaborando aún después de la salida del territorio español; pero no fue lo único que se hizo, pues la necesidad de comunicación llevó a la elaboración de boletines que trataban de colaborar en la organización de los campos. Sobre éstos Eulalio Ferrer refiere: “por el altavoz se nos reitera la orden del mando francés, prohibiendo toda clase de propaganda política, escrita y oral. Todos protestamos por la inquisitorial medida contra unos hombres que han luchado por la libertad y

coincide con la del primero. En cuanto al contenido de la obra, representa la continuación de *Entre alambradas*, pues narra sus vivencias en tierras mexicanas.

¹⁰⁷ La *Ley de Responsabilidades Políticas* fue firmada por Francisco Franco en Burgos el 11 de febrero de 1939 y al día siguiente el *ABC*, de Sevilla, la publicó y fue la que utilice.

¹⁰⁸ Ágel Llorente Hernández, *Pertrechos visuales de una postguerra. Presencia y recepción del arte de los años treinta*, en *Tránsitos, Op. cit.*, afirma que se encarceló a Eduardo Vicente, Caneja, Francisco Carreño, Cristino Mallo, Beltrán Grimal, Juan Ismael, Ginés Parra, Ramón Puyol y Zabaleta entre los más conocidos. De igual manera señala que a pesar

están en un país con tradición de amor a la libertad. La orden no se cumple y los distintos grupos políticos se reúnen y circulan sus manifiestos. Lo que se suprime son los letreros y los pequeños periódicos murales que se colocaban a la puerta o dentro de cada barraca. Una lástima, porque algunos eran muy artísticos, con ilustraciones magníficas, aprovechando la abundancia de pintores y dibujantes en todos los campos. Creo que el título más usado es el de *La Antorcha*¹⁰⁹. Sin duda los franceses lo que buscaban era evitar toda posible influencia de estos grupos en su población, al tiempo que pretendían bloquear la organización de los republicanos que podría ocasionarles problemas, pues eran continuas sus exigencias para mejorar las condiciones en que se hallaban.

A diferencia de los periódicos murales, que menciona Ferrer, y de los que no he localizado ejemplos, de los boletines sí han quedado diversos ejemplos como *FUE. Boletín de los estudiantes*, de Argelès-sur-Mer; *FUE. Boletín de los estudiantes*, del campo de Gurs; *FUE. Hoja de los Estudiantes*, de Barcarès; *Profesionales de la enseñanza*, de Argelès-sur-Mer; y *Altavoz*, de Saït-Cyprien. Estos boletines han sido recopilados en *Plages D'Éxil*¹¹⁰, en los cuales, si bien, en ocasiones se puede encontrar alguna alusión política, en general se abocan a señalar las actividades que se llevaban a cabo en el campo en que se publicaba.

De igual forma, servían para establecer contacto entre los diferentes campos, de ahí la similitud en algunos nombres. Entre las actividades que consignan los boletines destacan cursos, en los que se daba preferencia al francés; lo que deja ver que para muchos se encontraba presente la esperanza de incorporarse a la vida de dicho país.

de que otros permanecieron en libertad, "padecieron calamidades, al igual que el resto de los vencidos y parte de los vencedores", p.46.

¹⁰⁹ Eulalio Ferrer, *Entre alambradas*, *Op cit.*, p.70-71. Esto lo escribe el 23 de junio en Barcarès a donde llegó el 21 del mismo mes, procedente de Argelès-sur-Mer. Sin duda su recién llegada lo motivó, a pesar del encierro o motivado por ello, a conocer el lugar, llamándole la atención la organización de los "grupos" a través de los efímeros periódicos murales que no puede dejar de consignar. No obstante, también está presente el divisionismo.

Como parte de los boletines aparecen las imágenes, que en la mayoría de los casos ilustran sus diferentes secciones. A manera de ejemplo está la imagen de Antonio Garde (imagen 39) en el número dos de *FUE. Boletín de los Estudiantes*, del lunes 17 de abril de 1939, y publicado en el campo de Argelés-sur-Mer. Este personaje era colaborador del boletín¹¹¹ y seguramente se encargaba de la sección *Trabajo realizado*, pues en ella aparece su caricatura, que no está firmada. Así del nivel de la nuca asciende una línea que se va ondulando, hasta terminar en una especie de ganchos que representa la parte frontal. De aquí desciende una diagonal, que se quiebra inclinándose ligeramente hacia la izquierda; de ésta se desprende una pequeña línea curva y a su vez otra que da origen al labio superior. El inferior lo forma una curva que baja para representar el mentón, donde se inclina hacia la izquierda; a su vez la oreja está dada por otra línea curva, que al terminar asciende en una que representa el límite del cabello. Para dar volumen a la imagen utiliza dos pequeñas líneas en el cabello y dos más para sugerir el orificio derecho de la nariz; en cuanto el ojo aparece una pequeña línea recta que simboliza la ceja.

De esta manera la caricatura que se realizó se distinguió por la utilización de pocas líneas e inclinándose por las representaciones personales. La función de las caricaturas no se limitó a ilustrar los boletines y periódicos murales, también se hace referencia a una exposición de estos dibujos y pinturas, de la que se tiene noticias gracias a que se consignó en las publicaciones. Una de estas notas apareció en el número diez de *FUE. Boletín de los Estudiantes*, de Argelès, el veinticinco de mayo de 1939.

De este modo, en la sección de arte se dice: “Ha estado abierta a los ojos y a las almas de los refugiados una exposición de pintura, dibujo y diversos trabajos en el campo N° 8 Miles

¹¹⁰ Jean Claude Villegas [coordinador], *Plages D'Exil, Op cit.* La obra presenta los ejemplares que han logrado sobrevivir al paso del tiempo, con excepción de los de *Altavoz*, de los que únicamente se transcribe su contenido, por lo que ignoro cuál fue su formato. El resto no pasó del tamaño carta y la mayoría sólo contaron con una o dos páginas.

y miles de refugiados, todo el campamento ha desfilado por dicha exposición para contemplar las obras de arte de los artistas exiliados. Lizárraga, Amichatis, Rosuero (el de la portada de nuestro extraordinario del 1 de mayo), Briones, etc., son los más celebrados". A lo que no hace referencia la nota es al contenido de las imágenes, aunque no es raro suponer que se privilegiara la situación que estaban viviendo.

Otra publicación que hizo referencia a la exposición fue el *Boletín. Profesionales de la enseñanza*, en su número uno, 1 de julio de 1939, al señalar, en la sección *Arte*:

A pesar de la arena, que parece interesada en hacernos olvidar que aún existen otras cosas más puras que la vida de tipo vegetativo que llevamos, nuestros artistas trabajan. Y como demostración práctica de ello, recordemos con agrado y gratitud al mismo tiempo la exposición que en el campo N° 8 tuvo lugar durante la segunda quincena de mayo.

Como nos han prometido un artículo sobre la exposición los artistas concurrentes, no hacemos mención alguna de ello pero sí queremos indicar que nuestro camarada ORTS ha obtenido un señalado triunfo en sus caricaturas. En donde exhibe un estilo persona (sic)

Ésta, al igual que la nota anterior omite detalles sobre el contenido de las obras presentadas, exceptuando la breve llamada de atención que hace sobre Miguel Orts, que se caracterizó por la utilización de pocas líneas en sus imágenes. Ello no quiere decir que los caricaturistas llegados a los campos sólo practicaran la caricatura personal, pero se hace evidente. También es cierto, que a nadie sorprendería una imagen sobre la situación de los campos, pues era algo que estaban viviendo.

Por otro lado, las publicaciones realizadas en éstos buscan reflejar una España republicana unida y organizada, que, al mismo tiempo, tratan de legitimar. Al mismo tiempo era una oportunidad más para conseguir el tan anhelado reconocimiento de Francia.

Como se ha visto más arriba, el número de artistas en los campos era alto, pero no todos participaban en las publicaciones. Lo que no debió ser impedimento para que, sin poder

¹¹¹ *Ibidem*, p.10.

precisar cuántos, tomaran apuntes de lo que vivían, pues contaban con el tiempo suficiente para hacerlo y además, era una manera de abstraerse de su situación. Un artista que pasó por diferentes campos durante su permanencia en territorio francés fue José Bartoli, que tomó nota de su paso por ellos y al llegar a territorio mexicano publicó, en compañía de Molins I. Fabrega, *Campos de concentración 1939-194...* La obra es trilingüe aparece en español, inglés y francés; es acompañada de sesenta y seis imágenes de Bartoli, todas firmadas, y en algunas de ellas introduce dedicatorias e identificación de algunos personajes.

A lo largo de sus imágenes Bartoli refleja las penurias que sufrían en los campos; el maltrato de que eran víctimas, por parte de los soldados franceses y senegaleses; la mala alimentación; las desintegraciones familiares; las violaciones de que eran víctimas las mujeres; las torturas a que eran sometidos; la constante presencia de la muerte, algunos eran víctima de ella en su intento por escapar; pero, sobre todo, en sus dibujos se nota una enorme soledad y desesperanza, que debió ser el sentir de muchos refugiados.

Mención especial merece Francia, pues aparece como represora, el ejemplo más claro está en la página 127 (imagen 40). En ella vemos una figura de espaldas, de grandes proporciones, un coloso de la libertad, con las manos apoyadas en la cintura y vistiendo los atributos de la democracia. Sin duda la imagen está basada en El coloso de Goya, pero con un nuevo simbolismo; pues, la figura de Goya no amenaza a la caravana que huye despavorida, por el contrario la protege. Paradójicamente, el enemigo, por la fecha en que se realiza el cuadro (1808-1810) es el ejército napoleónico; de ahí la intención de utilizarla como referencia. Así, se llegó a decir que “el pueblo español refugiado se encontrará con el fascismo francés y la extrema reacción cansada de su presencia en el territorio, que le fue impuesta cuando medio millón de españoles llegaron a la frontera de pirineos (sic) y no tuvo valor de

cometer un crimen colectivo de esa magnitud porque hubiera sido un gran escándalo internacional, pero sobre todo abriría demasiado pronto los ojos al pueblo francés”¹¹²

Este nuevo coloso lleva gorro frigio, túnica o fondo y sandalias, a estos atributos se agrega, como elemento moderno, la pistola que cuelga del cinto y le dan un carácter represor. El rostro se encuentra de tres cuartos y se distingue que porta anteojos, para ejercer una mejor vigilancia. Al fondo aparecen las alambradas, en tamaño más pequeño, que resaltan la figura del coloso; tras ellas, o más bien dentro de ellas, las chozas en que se apiñaba a los refugiados.

No obstante, la magnificencia de Francia está próxima a derrumbarse, pues en sus piernas se alcanza a ver varices en un estado avanzado, que ponen en peligro su resistencia. A la significación de la imagen, debe aumentarse el conocimiento de dibujo que se manifiesta en las proporciones anatómicas del coloso, al igual que la perspectiva, en que se apoya para dar más fuerza al gigante. Un fragmento del texto refuerza la imagen, pues señala: “en la tierra que se os dio asilo en la paz de los cementerios había, es cierto, trabajo para vosotros, pero trabajo de siervos. Era preciso que los demás esclavos que aún vagaban en libertad no supieran de vuestras vidas, no conocieran vuestras cuitas, no sintieran el contacto de vuestro espíritu. Debíais ser tratados como perros sarnosos, para salvaguarda de la sociedad”.

Lo cierto es que la imagen va más allá que el texto, pues a pesar de utilizar una figura masculina, ésta contiene elementos femeninos, que hacen pensar en un travestí. Ello es claro en el fondo, que se transparenta con un aire de perversidad, y en las varices, característica femenina, que hacen pensar en un cuerpo decadente y próximo a caer, como sucedió posteriormente, cuando miles de refugiados españoles aún permanecían en los campos y

¹¹² Anónimo, Los intelectuales españoles en Francia, s/f, FG-LEAR-325. A pesar de que el documento carece de firma, puede atribuirse a Fernando Gamboa, que participó en la selección de gente que viajó a México, por lo que tuvo que visitar los campos de concentración.

algunos más se habían incorporado a las tropas francesas, para combatir en la Segunda Guerra Mundial.

Entre los personajes que aparecen identificados se encuentra el dibujante Shum, en la página 105 (imagen 41). En ésta el primer plano es ocupado por la alambrada misma, que se encuentra perfectamente distribuida para evitar cualquier fuga. Tras ésta se ve a Shum sentado en un banco; el codo izquierdo lo apoya sobre la rodilla del mismo lado y sobre la palma de la mano se encuentra descansando el rostro. El desgaste de las prendas se equipara al del personaje, pues lleva el cabello crecido y alborotado; en su semblante abundan las arrugas, que sumados a la barba y bigote reflejan el estado de abandono en que ha entrado su persona. Destacable son sus ojos, pues en ellos abunda la tristeza y se añora la vida pasada.

En la parte superior derecha se encuentra aquello que tortura la mente de Shum; ubicados, también, tras una alambrada más alta, se ve a una mujer y cuatro niños, su familia. La mujer porta un chal y vestido largo, pelo suelto y lleva entre sus brazos a un niño desnudo. Los tres hijos que se encuentran frente a ella están integrados por un hombre, al centro, y dos niñas, éstas llevan el cabello largo, a diferencia del primero que va rapado. Todos están descalzos y vistiendo pobremente. Llama la atención que las figuras de los niños sean más alargadas y delgadas, como si se tratara de espectros que rondan el pensamiento de Shum; con ello, sin duda, Bartolí señala que están muertos y el padre los imagina vivos.

De esta manera Bartolí muestra el otro lado de los campos de refugiados, que no tiene nada que ver con esa unidad republicana que pretendía demostrarse, en las publicaciones mencionadas en este apartado, y que sólo unos compartían. Lo cierto era que la gente se encontraba prisionera, más que de las alambradas, de la desesperación del cautiverio, la soledad y de ahí que muchos buscaran la libertad a través del suicidio. Ante este encierro y

preocupaciones es lógico suponer que un viaje a lo desconocido, México, representara una esperanza, que muchos buscaron.

UN NUEVO CONFLICTO: LA LLEGADA DE LOS EXILIADOS

Es difícil establecer el momento en que México acoge a los primeros refugiados. Si se considera que adquiere esta calidad todo aquel que llega a territorio en busca de protección¹¹³, los primeros en tener dicha calidad fueron todas aquellas personas que llegan al consulado mexicano en España, en octubre de 1936; es decir, a pocos meses de iniciada la guerra. La singularidad del acontecimiento radica en que los personajes que penetran a la embajada simpatizaban con los nacionalistas, lo que representaba un choque con la República, pues ésta exigió su entrega inmediata. Por otro lado, en México estaba vigente el derecho de asilo¹¹⁴, lo que obligaba a proteger a los individuos que se encontraban en la embajada.

El problema de la embajada se resuelve favorablemente para México, pues la República permitió la evacuación de las personas que se encontraban en ella. Con ello la simpatía que había entre el gobierno de nuestro país y el de la República siguió vigente. Como recuerdo del problema quedó la película *Refugiados en Madrid*, de Alejandro Galindo¹¹⁵. Este film hace hincapié en la crueldad de los republicanos, el espionaje de los nacionalistas; pero, sobre todo, deja ver las luchas internas que enfrentaban ambos bandos.

¹¹³ El término con que se designa a los refugiados ha sido tema de controversia, por un lado hay quien los llama exiliados, otros los consideran desterrados y, no se puede olvidar que José Gaos acuñó el término *transferrados*. Sobre el punto se pueden consultar Adolfo Sánchez Vázquez, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, México, Grijalbo, 1997, pp.119-126; y *El último exilio español en América*, *Op cit.*, pp.19-25. Aunque para la terminología jurídica resulta más apropiada la obra de Andrés Serra Rojas, *Diccionario de ciencia política*, México, UNAM-FCE, 2ed, 2001, 2vol.

¹¹⁴ Esto es el "derecho de protección que se otorga a personas perseguidas generalmente por razones políticas o sociales", Ver. Serra, *Op cit.*, Vol. I, p.86.

¹¹⁵ A esta película Matezans, *Op cit.*, pp.211-212, dedica un espacio, en el que menciona a los participantes en la cinta y algunas notas publicadas en la prensa, por lo que desistí en extenderme sobre el tema.

Al problema de la embajada seguirá la llegada a México, en junio de 1937, de quinientos niños españoles, a quienes se trataba de proteger del peligro de la guerra. A este tema Dolores Pla Brugada dedica el libro *Los niños de Morelia*, en el que hace un análisis extenso de su origen, distribución y la permanencia de algunos de ellos en territorio mexicano. Entre sus principales fuentes se encuentran las entrevistas a aquellos que formaron parte de dicho grupo.

Cabe señalar que los niños llegan en calidad de asilados y en espera de que finalice el conflicto. De tal manera “se pensaba que su estancia en México no sería mayor de unos cuantos meses. Al ser derrotados los republicanos españoles no tuvieron ya oportunidad de regresar y de esta manera se convirtieron en el antecedente de lo que después fue una emigración masiva”. Así, para Dolores Pla Brugada los niños son los primeros refugiados, pero establece una diferencia entre éstos y los que llegan al terminar la guerra, pues los segundos “llegaban a México, aunque derrotados, con la aureola de luchadores por la democracia; los niños de Morelia, en cambio, no habían hecho ningún mérito. Se les veía con una especie de conmisericordia y de ninguna manera como iguales”¹¹⁶.

En los anteriores momentos, a los que podría aumentarse la llegada de los intelectuales que fundan la Casa de España, México brinda protección a los españoles, sin importar su filiación política. Sin embargo, no se pueden considerar exiliados, en todo caso serían refugiados, pues la guerra aún no terminaba. El fin de ésta es la que determina la calidad de exiliados de los contendientes; así, Antonio Robles señala: “y llegó el momento angustioso, impotente, de evacuar la zona, retirándose de los cañones y fusiles extranjeros, y de las horcas y mazmorras que en su dureza de alma preparaba para las represalias crueles el “generalísimo”

¹¹⁶ Dolores Pla Brugat, *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*, México, INAH, 1985, p.121.

de las manitas cortas y blandas y la sonrisa de beata”¹¹⁷. De esta manera “se diferencia al exiliado del refugiado en que el exiliado se instala por un plazo mayor que el refugiado. El exiliado no ve próximo el retorno a su país y trata de rehacer su vida en la sociedad que lo alberga”¹¹⁸.

A principios de año ya se hablaba de la posibilidad de abrir las puertas a los combatientes españoles. Esta posibilidad se vuelve un hecho con el parte de guerra de Francisco Franco el primero de abril de 1939, que dice textual: “En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado”¹¹⁹. Con éste, simplemente se formaliza la victoria, pues la derrota se había materializado desde febrero.

La noticia se conoció en México y fue causa de festejo para los españoles establecidos en el país y que simpatizaban con Franco. Por tal motivo se realizó una reunión en el Casino Español, domingo dos de abril de 1939, a la que asistieron Alejandro Villanueva y Genaro Riestra, representantes de la falange. De igual forma, *El Popular* destacó la presencia en la celebración de Ibañez Serrano, enviado especial de Franco, y la de los ministros de Alemania e Italia¹²⁰.

La reunión llevada a cabo en el Casino Español culminaba las celebraciones iniciadas con la caída de Madrid. Los partidarios de la República, en México, vieron los festejos como una provocación y exigieron la expulsión de la falange española. De las exigencias pasaron a la acción directa y apedrearon el Casino Español, el martes cuatro de abril de 1939; la misma fecha se determinó la expulsión de suelo mexicano de los falangistas Alejandro Villanueva,

¹¹⁷ Antonio Robles, *El refugiado Centauro Flores*, México, Minerva, 1944, p.249.

¹¹⁸ Serra, Op cit., Vol. I, p.466.

¹¹⁹ Francisco Franco, Parte de guerra, en: *ABC* de Sevilla, España, 1 de abril de 1939

¹²⁰ *El Popular*, México, D.F., martes cuatro de abril de 1939, p.3.

José Celorio Ortega y Genaro Riestra, la medida fue festejada al día siguiente por *El Popular*, que lo consideró un acierto del gobierno.

El problema realmente no se limitaba al termino de la guerra sino a la llegada de los exiliados¹²¹. Al respecto *El Tornillo* publicó, el tres de abril de 1939, la caricatura titulada *Tierras propicias* (imagen 42). En ella aparece el continente americano, destacando México; sobre el territorio se encuentra un personaje proveniente de Europa vestido con ropas holgadas, pero lo grueso de las líneas indican que se trata de ropas pesadas, propias de los lugares fríos. En la cintura lleva una cinta, con la que ciñe las ropas a su cuerpo; calza botas bien lustradas.

En cuanto a su rostro, éste apenas se alcanza a percibir a través de la abundante barba y bigote, que sin embargo deja ver un ser enfurecido y grotesco. Como complemento porta un gorro que lo identifica como ruso. Lleva el brazo derecho levantado, impulsado por la carrera; con la mano izquierda sostiene una bomba, símbolo del anarquismo, que piensa estallar en México. La figura está bien proporcionada, con excepción de la pierna izquierda que aparece un poco deforme.

En la parte superior izquierda se encuentra Europa, de donde huye el personaje; a su paso ha dejado destrucción, que se evidencia por las columnas de humo. La devastación se traslada a México, pues de la bomba se desprende una fumarada que proviene de las ruinas españolas. Para complementar la imagen aparece el siguiente estribillo:

¡A ver si en México cuaja...
ya que de España me echaron
pues no pudo triunfar Miaja
y a Negrín se lo majearon!.

¹²¹ La publicación que más hizo hincapié en este sentido fue *El Tornillo* al publicar artículos como: *¡Bienvenida la hamponería roja!*, núm. 283, febrero de 1939; *Cuando veas las barbas de tu vecino rasurar echa las tuyas a remojar*, núm. 287, marzo de 1939; y, *¿Todo para los milicianos y a los mexicanos, que los muerda el perro?*, septiembre de 1939. Por su parte *Excélsior* se limitó a defender los intereses nacionales: *México acepta la inmigración de españoles que no vengán a crear problemas económicos a los mexicanos; Deberán traer dinero para sus actividades y radicarse donde no compitan con los nacionales*, abril de 1939.

El mensaje era claro: con los republicanos llegaba el comunismo, con lo que las personas pasan a segundo término y la atención se centra en la ideología y las repercusiones que ésta podría tener en el territorio. De igual manera, hace evidente la llegada de los republicanos españoles.

Entre los opositores al arribo de los derrotados se encontraba la falange, por lo que, sin duda, su disolución beneficiaba al gobierno. Por tal motivo, los simpatizantes con la República decidieron demostrar su respaldo al presidente, por la medida que éste había tomado en contra de la falange.

La Federación Juvenil del PRM organizó un mitin en el Hemiciclo a Juárez en el que se pronunciaron *fogosos discursos*¹²². De ahí se improvisó una manifestación que recorrió algunos periódicos, ovacionando a *El Popular* y *El Nacional*, que simpatizaban con la República. El primero consigna que al encontrarse la manifestación frente a *Excelsior* David Alfaro Siqueiros advirtió lo siguiente: “no estamos ya dispuestos a permitir que se siga adelante en la campaña para instaurar el fachismo en nuestro país. Combatiremos por igual y con los medios que sean necesarios a todos los enemigos de la Revolución. Que tomen nota los periódicos reaccionarios de México, que forman el núcleo más mercenario de la prensa del mundo. En ningún país se miente, se calumnia, se insulta como aquí”¹²³. Al discurso siguió la lapidación en contra de *Excelsior*, *El Universal* y *Novedades*, partidarios de los nacionalistas. La gendarmería trató de controlar a los manifestantes y se produjo el enfrentamiento, que dejó

¹²² *El Popular*, México, D.F., jueves seis de abril de 1939, pp.1 y 8. Entre los oradores menciona a José Revueltas y César Ortiz, representantes de las Juventudes Revolucionarias del D.F.; Francisco Molina; Nestor Sánchez; Ismael Andrade, maestro; José María Solls, representante del Partido Comunista, David Alfaro Siqueiros; y Antonio C. Díaz, representante de los trabajadores al Servicio del Estado.

¹²³ *Ibidem*.

varios policías heridos y detenidos a Jesús Martínez Hernández, Ignacio Fernández y Manuel Nava Ramírez.

El problema no terminó ahí, pues en los días siguientes se da un enfrentamiento en la prensa, al tiempo que fue detenido David Alfaro Siqueiros y Gómez Lorenzo, culpados de ser los instigadores¹²⁴. El asunto se complica cuando al encontrarse Siqueiros en la Jefatura de Policía saca la pistola que presuntamente le había regalado Lázaro Cárdenas¹²⁵, y la dispara como medida de defensa. Finalmente después de una serie de dimes y diretes en la prensa se les forma proceso, sin consecuencias graves, pues el juez René Lajeux concedió la libertad bajo fianza con un monto para Siqueiros de quinientos pesos y cuatrocientos para Gómez Lorenzo.

Como es natural, la importancia del acontecimiento dejó su huella en la gráfica, aunque sólo en las publicaciones de derecha. A la cabeza, como es lógico, se encontraba *Excélsior* que el siete de abril de 1939 publicó la imagen *Excombatiente* (imagen 43), de García Cabral. En ella se ve a dos mujeres, la de la derecha de rostro afligido, nariz alargada y arrugas. Sus manos entrecruzadas y moviéndose nerviosamente. La de la izquierda de rostro redondo, nariz gruesa, mira con interés a su acompañante. Las dos figuras visten completamente de negro, y tras éstas se ve una puerta que da profundidad a la obra. Las mujeres sostienen el siguiente diálogo:

- Pobrecito de mi hijo. Murió en el combate.
- ¿En España?.
- No, lo apedrearon sus compañeros frente a los periódicos.

¹²⁴ *Excélsior* y otros diarios, lapidados por comunistas, en: *Excélsior*, México, D.F., jueves seis de abril de 1939, p.11.

¹²⁵ Cfr. *La detención arbitraria de Siqueiros*, en: *El Popular*, México, D.F., viernes 7 de abril de 1939, pp.1 y 4; *Siqueiros y Lorenzo en la penitenciaría. Los peligrosos internacionales están acusados de varios delitos*, en: *Últimas noticias de Excélsior*, México D.F., viernes 7 de abril de 1939, p.1; *Fueron consignados ya Siqueiros y Lorenzo*, en: *El Universal*, México, D.F., viernes 7 de abril de 1939, pp.1 y 10; *Las puertas de la penitenciaría se abren para recibir a Siqueiros y Gómez Lorenzo*, en: *Novedades*, México, D.F., viernes 7 de abril de 1939, p. 1; *Alfaro Siqueiros se mostró agresivo en la jefatura de policía*, en: *Excélsior*, México, D.F., viernes 7 de abril de 1939, pp.1 y 12, 2sec.

La imagen es sencilla, pero lo mismo establece su complejidad; pues, aunque se refiere a los acontecimientos, no los condena. Debe resaltarse que habla de un muerto, cuando en el enfrentamiento sólo hubo heridos; sin embargo, la idea se refuerza con la presencia de las viudas. ¿De qué muerto está hablando?. En mi opinión, el problema de fondo es la libertad de prensa, pues los diarios *combatientes* que habían sido castigados eran contrarios a la política presidencial. De esta manera a los compañeros que culpa de la muerte de la libertad de prensa es a las publicaciones que apoyaban a Lázaro Cárdenas¹²⁶.

Pero si *Excélsior* fue más allá de los acontecimientos, *El Tornillo* se concentró en el escándalo de Siqueiros en la Jefatura de Policía. Así, el once de abril de 1939 publicó la caricatura *Amistades que honran* (imagen 44). En ésta en primer plano aparece David Alfaro Siqueiros vistiendo saco y pantalón negro, camisa blanca y zapatos negros. Con la mano izquierda levantada sostiene un sombrero de ala ancha, típicos de él; con la derecha sostiene un revólver, del que acaba de soltar un tiro. En su rostro se ve que frunce el ceño, síntoma de enojo; bajo los ojos se ven bolsas, producto de la vida que lleva, nariz aplastada, posiblemente por meterse donde no lo llaman; cachetes caídos y boca chueca. El rostro, hasta cierto punto gracioso se complementa con el prominente estómago y piernas abiertas que lo convierten en una figura risible, que parece haberse caído del caballo. Para no dejar duda que se trata del pintor, el caricaturista ha puesto el nombre en la camisa. Al fondo se ve la esquina del cuarto a cuya izquierda se encuentra un sofá. A la izquierda de éste, una puerta abierta, con el letrero sobre el marco de Jefatura de Policía, por la que atraviesa velozmente un policía. Del lado contrario, casi cubierto por el brazo izquierdo de Siqueiros, se ve a otro policía alejándose de

¹²⁶ La relación de Lázaro Cárdenas con la prensa no fue del todo buena ejemplo de ello es *El respeto presidencial a la libertad de prensa*, en *Excélsior*, México D.F., viernes 8 de enero de 1939, p.1; *El ejecutivo y la prensa libre*, en: *Excélsior*, México D.F., lunes 11 de enero de 1939, p.5; *Una ironía oprobiosa*, en: *El Tornillo*, México D.F., 22 de mayo de 1939. Esta última es posterior a los ataques de la prensa; sin embargo, es interesante, pues denuncia el asesinato de un periodista poblano, donde era gobernador Avila Camacho.

la escena. La imagen tiene el siguiente pie: “Yo soy coronel del Ejército Republicano Español, y amigo del Presidente Cárdenas (¡Que amigos tienes Cardoso!)”.

El dibujo aparece firmado por De la Mora; en cuanto al contenido tenemos que es una burla clara contra el pintor, aunque no se desperdicia la oportunidad para atacar a Cárdenas, por no saber elegir sus amistades, pero no va más allá. En relación a estos acontecimientos Luis González señala: “por su parte el Partido Comunista, que hasta cierto punto venía siendo mimado por los dirigentes políticos de México, comienza a recibir descolones, coscorriones y tirones de orejas que trascienden al público a través de los berrinches del pintor David Alfaro Siqueiros”¹²⁷.

Lo cierto es que mientras todo este carnaval se realizaba pasa desapercibida una nota publicada por *El Popular* que al pie de la letra decía: “A las 15 horas de hoy zarpó el *Flandre* rumbo a Veracruz; lleva a bordo varios centenares de refugiados españoles que van a buscar a la República Mexicana que generosa les abre los brazos, nuevos medios de vida, horizontes benévulos y un ambiente cordial que les haga olvidar siquiera sea en parte el horror de la guerra que destrozó sus hogares y los dejó sin recursos, heridos y maltrechos a mitad del arroyo”¹²⁸. Cuando las demás publicaciones se interesaron por la noticia, los refugiados estaban a punto de desembarcar y se comprobó que no llegaban ni a un centenar¹²⁹.

Lo cierto fue que sin apoyar la política cardenista las publicaciones suavizaron su postura y se interesaron por las personas que desembarcaban en suelo mexicano. Sin embargo, *El Tornillo* continuó con su rechazo a los refugiados, así, el ocho de mayo de 1939, publicó la caricatura titulada *Visión del futuro* (imagen 45). La imagen se compone de dos cartuchos, el

¹²⁷ Luis González y González, *Los días del presidente Cárdenas*, México, Clio, 1997, p.227.

¹²⁸ *Zarpó de Francia el primer barco de inmigrantes iberos*, en : *El Popular*, México, D.F., miércoles, cinco de abril de 1939, p.1.

¹²⁹ La prensa reportó la llegada de 39 españoles con sus familias, haciendo un total de 77 individuos; entre los que se destacaba a los escritores Antonio Robles, Arturo Perucho, José Bolen; el arquitecto José Luis Benlliure, etcétera. Cfr. *El Nacional*, México, D.F., 21 de septiembre de 1939; y *Excelsior*, México, D.F., 21 de abril de 1939.

de la derecha con el pie: *Lo que Cárdenas infantilmente espera* con un angelito regordete, cuyo cuerpo parece estar compuesto de partes redondeadas. Del lado izquierdo se alcanza a ver un ala y la punta de la otra. En cuanto a los brazos, éstos se encuentran abiertos y expandiendo bondad, pues a su lado se ve una estela de corazones. El cabello del angelito es rizado, lo que se complementa con el rostro apacible; boca pequeña, nariz chica y respingada. Sin embargo, los ojos aparecen abiertos, lo que está indicado por las pestañas, y carecen de iris y en su lugar aparecen unas líneas verticales. Con ello se indica ceguera, de la que sufría Lázaro Cárdenas al pensar que los españoles colaborarían en el desarrollo de México. Todos estos elementos permiten afirmar que el caricaturista utiliza la imagen de Cupido, para señalar, a su juicio, el error en que estaba cayendo el país.

El cartucho de la izquierda con el pie: *Lo que el pueblo teme*, complementa la anterior. En éste se ve un personaje con el cuerpo de perfil y el rostro de frente al espectador, con cejas contraídas, nariz aguileña y arrugas, que se complementan con el cabello y la barba larga. Sobre la cabeza lleva un sombrero de piel alargado, que lo identifica como ruso; destacable resulta que el sombrero porte el cráneo y tibias atravesadas, símbolo de peligro. De igual forma, porta guantes y botas propias de lugares fríos, que refuerza su origen ruso.

La postura encorvada del individuo, que, por la posición de las piernas, parece moverse lentamente, a lo que deben sumarse las grandes alas que surgen de la espalda. Con la mano izquierda sostiene la guadaña que descansa en el hombro del mismo lado. De esta manera el caricaturista une en la figura comunista, la muerte y el tiempo. Cabe señalar que todos estos elementos, a excepción de los símbolos comunistas, identifican a Saturno¹³⁰. Con ello, una vez más, lo que se hace evidente es el peligro de la ideología. Es decir, con la llegada de la

¹³⁰ Ver. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991, 427p. En especial se puede ver la imagen de Saturno y sus hijos, de Hermann Müller, que guarda gran parecido con la publicada en *El Tornillo*.

República, no tardaría el país en enfrentar la muerte y destrucción, producto de la ideología roja. Sin embargo, el mismo tiempo dejó ver una realidad distinta.

CRÓNICA DE UNA LÍNEA A LA DERIVA

Con la salida de los combatientes republicanos la historia de España cobró una atención especial para los dos bandos, pues si durante la guerra había estado en juego el territorio; al finalizar ésta, el interés se traslada, para los republicanos y los nacionalistas, en lograr el reconocimiento y la legitimidad de su respectivos gobiernos. En este terreno Francisco Franco volvió a triunfar sobre los republicanos, pues el 26 de febrero Francia e Inglaterra dan su reconocimiento a los nacionalistas como gobierno legítimo. Por su parte la República, por paradójico que parezca, establece su sede en Francia, tomando el nombre de gobierno en el exilio, que llega a su fin con la muerte de Franco¹³¹.

Al entramado político se contrapuso el problema de los refugiados en territorio francés, que exigía su pronta solución. Entre las principales dificultades que presentaba, estaba el número, pues la cifra calculada ha llegado al medio millón de individuos. Aunque estudios más recientes han disminuido la cantidad que, sin embargo, sigue siendo grande¹³². De igual forma eran importantes las diferentes posturas de los republicanos, pues trasladaron sus conflictos a los campos de concentración. A ello hay que sumar las diversas profesiones y oficios que habían practicado los refugiados antes de la guerra.

¹³¹ En México se publicó *España. Órgano de la Junta Española de Liberación*, que difunde las acciones emprendidas por la República en el exilio. A ésta debe aumentarse *México y la República Española. Antología de documentos, 1931-1977*, México, Centro Republicano Español de México, 1978, 497p.

¹³² Cfr. Gabriel Jakson, *La República española y la guerra civil (1931-1939)*, Barcelona, Orbis, 1979, 494p.; P. Brové y E. Témime, *La revolución y la guerra de España*, México, FCE, 1979, 2vol.; *El último exilio español en América, Op cit.* Los dos primeros representan estudios de los primeros momentos y las cifras que ofrecen va de los 500000 a los 450000 refugiados, en cambio la última reduce la cifra de 300000 a 250000.

Al terminar la contienda, e incluso antes, el gobierno republicano se preocupó por establecer mecanismos de ayuda para los refugiados; así, surgen la JARE (Junta de Auxilios a los Republicanos Españoles) y el SERE (Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles), organismos encargados, en principio, de mejorar la situación de los combatientes en los campos de concentración y, también, colaboraron en el establecimiento de éstos en otros países.

México fue uno de los tantos países que abrió sus puertas a los combatientes españoles, lo que ocasionó un gran revuelo en la prensa, pues la medida no fue del agrado de toda la sociedad. Lo cierto fue que los individuos de origen ibero se habían comenzado a establecer en México, durante el mismo desarrollo de la guerra, algunos con medios propios y otros a instancias del mismo gobierno.

Pero los que realmente pueden considerarse exiliados son todos aquellos que llegan al finalizar la guerra, la mayoría procedentes de campos de concentración y con cierta participación o simpatía a favor de la República, durante el desarrollo de la guerra. No puede dejar de mencionarse que la prensa puso especial interés en figuras que gozaban de cierta reputación en España. De este modo, se destaca la llegada de los grandes contingentes a bordo del *Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*.

De singular interés para el tema de la caricatura resulta el *Sinaia*, pero no por ser la *Primera expedición de republicanos españoles a México*, como los mismos españoles se autodenominaron, sino por el periódico publicado durante el viaje en el que además de las noticias sobre el mundo, anuncio de las actividades a bordo, entrevistas a los viajeros, referencias al trayecto que se sigue, y notas sobre la nación mexicana; se incluyeron imágenes que enriquecen el contenido de la obra. En el último número, lunes doce de junio de 1939, se dice: *Ilustraron sus páginas José Bardasano, German Horacio y Ramón Peinador*. A éstos

Fernando Serrano Migallón aumentó a Ramón Tamayo¹³³. No obstante estos personajes no fueron los únicos que realizaron imágenes para el diario. Pero, al aparecer sin firma muchos de los dibujos, lo que también pasó con los textos, es difícil precisar a su autor.

Las ilustraciones que aparecieron a lo largo de los dieciocho números que componen el diario del Sinaia superan las trescientas y en ellas podemos encontrar viñetas, retratos, mapas, caricaturas y algunas tiras. A pesar de que, como se señaló arriba, la mayoría carece de firma, la presencia de éstas demuestran la importancia que había alcanzado la imagen como elemento necesario en el contexto social de España. Así, en las láminas conservadas en las hojas del diario es evidente el espíritu de lucha y propaganda que les había caracterizado durante la guerra. Al mismo tiempo, demuestra el desconocimiento del territorio y la realidad mexicana, que se trata de cubrir mediante el idealismo revolucionario.

En el primer número, veintiséis de mayo de 1939, Susana Gamboa, representante de México en el Sinaia, saludaba a los tripulantes y anunciaba: “Mañana daremos principio a una serie de conferencias sobre temas generales de historia, geografía, problemas sociales, económicos y políticos de México.....Esperamos, además, activar la vida social y cultural a bordo mediante la organización de fiestas, conciertos, exposiciones artísticas, concursos literarios, etcétera”. Con ello se trataba de preparar a los expedicionarios para enfrentarse a un país que, si bien, hablaba su misma lengua, era desconocido para la mayoría, fuera de aquellas noticias que pudieron haber tenido en la escuela.

De igual forma, era una argumentación política, por medio de la cual se reconocía al gobierno de Lázaro Cárdenas y se alababan sus acciones. Lo anterior fue acompañado por imágenes que no caen en el terreno de la caricatura. Un ejemplo de este tipo de dibujos

¹³³ Fernando Serrano Migallón, *El viaje del Sinaia*, en: *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México* [facsimilar], México, UNAM-UAM-La Oca-Reduct, 1989. Es importante señalar que el nombre que

aparece en el número cuatro del *Sinaia*, el 29 de mayo de 1939 (imagen 46), ilustrando la sección *Las ideas del presidente Cárdenas*. En último plano se ve una cadena montañosa, con nubes, que deja ver la visión que los exiliados tenían de la geografía mexicana. Frente al paisaje se levanta la industria que manifiesta la modernidad alcanzada por México. En primer plano aparece el rostro de un hombre, mexicano, que ha sido el artífice de dicha modernidad a la que, se puede pensar, no costaría ningún trabajo que se incorporaran los exiliados.

Aunque las imágenes que tienen por objeto ilustrar los textos superan en número a las caricaturas, esto no les resta importancia, pues para el número cuatro, veintinueve de mayo de 1939 dice:

Se abre un concurso de caricaturas personales y de asuntos, entre todos los pasajeros.

El plazo de admisión terminará el día 3 de junio a las 7 de la tarde. Con todos los trabajos presentados se celebrará una exposición a bordo.

Los trabajos se entregarán en el comedor del puente A, Redacción de Sinaia

La convocatoria caía dentro de las actividades que se realizaron durante la travesía; pero, al mismo tiempo, representa el reconocimiento a una actividad de largo abolengo en tierra española y que, a la vez, había jugado un papel importante durante la guerra. Significativo resulta que la exposición se celebre, pero más que eso es que en las hojas del diario no se mencione la celebración de otras exposiciones, a pesar de viajar en el barco pintores, fotógrafos y cartelistas. La escasez de exposiciones responde, sin duda, a la imposibilidad de conseguir los implementos técnicos que permitieran el desarrollo de las obras. El dibujo no compartía la misma problemática y de ahí su abundancia en el diario, pues mediante éste se cubrió el aspecto visual.

Regresando a la exposición tenemos que se inaugura el diez de junio de 1939 y se comenta al día siguiente, en el número diecisiete del diario. En primera instancia se resalta la importancia del evento, por el esfuerzo que significó su realización. En cuanto a las obras se

dijo: “los trabajos provienen, en general, de los campos de concentración, de la misma vida a bordo. Denotan un espíritu creador que en circunstancias penosas y precarias, ha sabido conservar su facultad estética, joven, y acusa una sana vinculación política a la causa del pueblo”. De este modo, a través de las imágenes se busca dejar constancia de momentos y situaciones determinadas, ocupando un lugar especial la vida tras las alambradas. Por ello es importante señalar que las obras resaltan la condición psicológica de lo representado.

Finalmente ofrece la lista de participantes: “Arteta, Gaya, Bardasano, Horacio, Peinador, Carmona, Camps Ribera, Tarragó, Juana Francisca, Oliva, Agut, Rebatte, Jordana, Climent y Acitores”. Se señaló que ésta se completaría en el siguiente número, lo que no ocurrió y sólo se limitaron a resaltar, una vez más, el éxito de la exposición, felicitar a los participantes, de los que se dijo no habían presentado lo mejor de su producción y se invitaba a todos aquellos que no la hubieran visitado a hacerlo.

Interesante resulta que acompañando el comentario de la exposición aparezcan las caricaturas de algunos expositores (Bardasano, Arteta, Gaya, Oliva, Peinador, Horacio, Tarragó, Juana Francisca y Robles), que por la diferencia del trazado en las líneas debe de tratarse de autocaricaturas. Debe señalarse que la mayoría de ellos eran pintores¹³⁴ y, sin duda, los conocimientos que tenían sobre dibujo les hizo participar en la exposición. No obstante, queda claro que el número de artistas, ya fueran profesionales o aficionados, era numeroso y es probable que algunos de ellos hayan realizado trabajos para el diario, por lo que no todas las ilustraciones pertenecen a José Bardasano, German Horacio y Ramón Peinador, como se asienta en los créditos. Aunque cabe aclarar que al llegar a suelo mexicano la mayoría de estos personajes se dedicó a actividades variadas y un número menor a la caricatura.

(Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles) en que se consigna a los pasajeros del Sinaia.

¹³⁴ Esto se puede establecer a partir de los expedientes que integran el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE), que resguarda el INAH.

Las caricaturas que se publicaron durante el viaje del Sinaia, tienen como característica general que carecen de contenido político. Entre éstas se encuentran las que realizó Ramón Tarragó Xanxo¹³⁵ y que pueden identificarse porque guardan el mismo estilo. La primera, que he identificado, apareció en el número dos, el veintiocho de mayo de 1939, con la frase *la fuerza de la costumbre* (imagen 47). La escena se desarrolla en la cubierta; como figura principal aparece un hombre recostado, que a manera de casa de campaña ha colocado una lancha, con la que se protege del sol. El rostro del personaje está alargado y las extremidades están fuera de proporción, lo que remite necesariamente a un anonimato de la figura. Al fondo se alcanzan a ver dos puertas y una escotilla, y al lado izquierdo el arranque de una escalera. Para dar la idea de claroscuro utiliza achurados alargados y gruesos.

El dibujante hace referencia a los campos de concentración a orillas del mar, principalmente en Saint-Cyprien, Argeles y Bacares. El mismo Tarragó había permanecido en Saint-Cyprien. En dicho campo era costumbre común elaborar chabolas, para protegerse de las inclemencias del tiempo. Así, mediante esta caricatura, aunque con un tinte humorístico, se hace presente la huella que habían dejado los campos en los refugiados.

Las caricaturas en el Sinaia se concretan a los acontecimientos del momento, lo que no significaba que se olvidaran los avatares de la guerra, pues se recordaba: “¡Que los españoles que van a México no olviden nunca que en España quedan centenas de millares de hermanos en las cárceles, millones de españoles oprimidos y una patria entera, que reconquistar!”¹³⁶. De esta forma la vuelta a España se volvió una constante en la historia del exilio español del 39, pero no fue más que una ilusión que trató de mantener vivo un ideal, que el tiempo debilitó. Lo cierto era que las caricaturas hacían más ameno el viaje.

¹³⁵ A este personaje se le pueden atribuir catorce imágenes, pues guardan las mismas características e incluso en algunas aparece su nombre completo.

¹³⁶ *Sinaia, Op cit.*, miércoles 31 de mayo de 1939, número 6, p.6.

La última caricatura que he identificado de Tarragó apareció el domingo once de junio de 1939, con el título *Comentario X* (imagen 48) y tiene como propósito comentar la exposición de caricatura que se celebró un día antes. En la imagen aparecen dos figuras, la de la derecha, de perfil, representa a una mujer, con el cabello corto y ondulado. El rostro es alargado, al igual que la ceja izquierda y la nariz; el cuello es delgado y prolongado, y se alcanza a ver el cuello del vestido a manera de media flor. La imagen de la izquierda representa a un hombre, de tres cuartos, con cabello corto y ondulado; rostro alargado y mentón pronunciado. El cuello es grueso y estirado y en la base se ven unas ondulaciones que pueden tratarse del cuello de la camisa, pues la imagen se corta y no se ve la parte inferior. A la derecha de esta imagen se alcanza a ver a modo de firma una T, que apareció ocasionalmente en las imágenes¹³⁷. Al fondo se encuentran las mamparas en que se encuentran expuestas las caricaturas. Para volver a establecer los claroscuros utiliza achurados, pero ahora cortos y continuos. La imagen es acompañada del siguiente diálogo.

- No parece que sean laicos.
- ¿...?
- Ya ves: algunos dibujan como ángeles.

Con ello, la caricatura busca alabar la calidad de los trabajos presentados en la exposición, más que su contenido. De igual forma se hace evidente su importancia como medio de difusión. Es importante señalar que no todas las caricaturas guardaron similitud con las elaboradas por Tarragó. De hecho hubo algunas que tendieron a la simplificación de las líneas, con lo que los dos tipos de dibujo que se realizaban al momento del estallido de la guerra se trasladan al exilio.

¹³⁷ Aparece la primera ocasión el 2 de junio de 1939, posteriormente el 8 de junio de 1939; 9 de junio de 1939; y 11 de junio de 1939.

Un caricaturista que se caracterizó por la simplificación de las líneas fue Eduardo Robles Piquer; de quien fue posible identificar, por la firma, cuatro trabajos en las hojas del diario. Sus obras se caracterizan por caer en el terreno de la caricatura personal, que siguió realizando en México. Las imágenes que ejecutó fueron las de Adolfo Vázquez Humasqué; el arquitecto R. M. Orgaz; el minero Raimundo Álvarez Llana y el catedrático Sánchez Gallego. Éstas tienen como propósito acompañar los comentarios de conferencistas, como fue el caso de Adolfo Vázquez y Orgaz; de igual forma sirvió para dar a conocer a los expedicionarios del viaje, como fue el caso de Raimundo Álvarez y Sánchez Gallego. En estas imágenes no encontramos ninguna connotación política, pero está presente la necesidad de dejar constancia gráfica no sólo de lo que pasa a bordo, que podemos encontrar en las caricaturas de Tarragó, sino, también, de los viajeros. Es decir, de seres reales y rostros reconocibles. Con ello se suplió la fotografía, que por las limitaciones técnicas fue imposible de utilizar a pesar de contar con fotógrafos a bordo.¹³⁸

De las cuatro caricaturas que realiza, sobresale la de *Adolfo Vázquez* (imagen 49). En ésta el centro rector se encuentra en la boca, pues de ésta parten las dos líneas principales que conforman la figura. La de la parte superior arranca del maxilar e inicia una curvatura hacia la izquierda, que cambia de sentido en el nivel frontal, donde la línea engruesa para disminuir paulatinamente hasta terminar en punta, que no es más que un cabello. El trazo inferior parte, igualmente, de la boca, pero se prolonga ligeramente hacia el interior para dar volumen al labio. La línea, en principio gruesa, va descendiendo al tiempo que inicia su curvatura hacia la derecha, a nivel de la barbilla; ésta se abre y vuelve a cerrarse hacia la izquierda a nivel de la nuca. A esta altura vuelve a sufrir un quiebre hacia la derecha que no se prolonga más de dos centímetros, para descender nuevamente en curva, al interior de este trazo se utilizan

¹³⁸ En el número ocho, viernes dos de junio de 1939, se consigna que a bordo del Sinaia viajaban Chim y Ribecout,

achurados gruesos para dar la idea de cabello, que se interrumpe únicamente por la línea gruesa y puntiaguda que representa la oreja. Entre el cabello y la línea superior sólo aparecen dos rayas, que evidencian el estado avanzado de calvicie del personaje.

Sobre el labio superior aparece una línea quebrada y continua que representa el bigote, más arriba se encuentra una curva que representa la cavidad ocular, dicha línea termina de manera quebrada y continua simbolizando la ceja. Al interior de ésta se encuentran dos rayas gruesas, siendo de mayor tamaño la superior y representan el ojo. De la parte posterior de la nuca sale un trazo, que parece continuar en el que procede de la parte frontal, lo cierto es que sirve para dar profundidad y volumen a la figura.

Las caricaturas que aparecieron en las hojas del diario comparten espacio con los retratos; tiras; viñetas, algunas de tinte humorístico; e ilustraciones de formato grande. Las caricaturas y el resto de las imágenes son una muestra, muy pequeña por cierto, del trabajo que realizaban los artistas españoles que llegaron a México; pues, no hay que olvidar a pintores y cartelistas que van a ser de gran importancia en suelo nacional.

De singular interés resultó el homenaje que se rindió, el once de junio de 1939, a Susana Gamboa. Los comentarios del festejo se publicaron al siguiente día, en el último número del diario, en los que se señalaba: "El homenaje de esta noche se ofrecía a la representación del Gobierno mexicano en el Sinaia, desempeñando con tacto y entusiasmo de difícil superación por la Sra. Gamboa, que fue objeto de vivas demostraciones de afecto por parte del numeroso público que se apiñaba en la cubierta A.....Nadie, entre nosotros, olvidará la fiesta de esta noche por la persona a quien iba dedicada y en víspera de la llegada a

Veracruz". Al tiempo que se da una muestra más de agradecimiento a Susana Gamboa¹³⁹, la fiesta simboliza el éxito de la expedición y el encuentro con una nueva realidad: México.

Acompañando la nota de la celebración aparece una caricatura de Susana Gamboa (imagen 50), de hecho la única que se publicó durante el viaje, a base de pocas líneas; una descende de la frente y se prolonga hasta la boca, donde se hace más gruesa y da la idea de una sonrisa. Del mentón asciende otra de manera curva y en el extremo superior termina formando la oreja. El cabello lo forma algunas líneas onduladas y achurados gruesos y prolongados que dan volumen a la imagen, finalmente una línea descende de la nuca y se mezcla con el texto. Así, a través de esta caricatura se trata de dejar constancia del ánimo que impulsaba la personalidad de Susana Gamboa, pues aparece feliz.

Es importante señalar que en las hojas del diario no apareció ninguna caricatura dedicada a Lázaro Cárdenas. De hecho sólo hay un retrato de él, en el número dos, el veintisiete de mayo de 1939, en la sección *Las ideas del presidente Cárdenas*. Aunque la sección se continuó publicando, la imagen ya no apareció, lo que indica el respeto que se guardó a la figura presidencial y que terminó por convertirlo en un icono del exilio y la historia de España.

¹³⁹ Este agradecimiento sobrevivió a los años y permaneció en la mente de los refugiados; uno de ellos fue Manuel Andújar, que en entrevista realizada por Elena Aub en 1980, para el Departamento de Estudios Contemporáneos del INAH, recordó a Susana de la siguiente forma: "era una mujer de muy buena planta, ésa es la verdad. También se caracterizaba, por lo menos a mí me lo parece, el recuerdo personal que tengo de ella, como una persona fundamentalmente buena, inteligente y hábil de trato, es decir, como una persona fundamentalmente buena, inteligente y hábil de trato, es decir a su inteligencia en el trato unía un cierto *charme* femenino que sabía emplear con una eficacia extraordinaria. Su presencia en el barco fue decisiva, eso lo afirmo y creo que cualquiera que haya estado allí en los entresijos de la actividad del Sinaia, como la publicación del diario de a bordo, la organización de conferencias, la programación de los conciertos de la Banda Madrid, toda esta actividad giraba en torno a ella, trabajó mucho y con muy buen sentido. En realidad el Sinaia le debe un homenaje a Susana Gamboa".

CAPÍTULO IV

LAS PUERTAS ABIERTAS DE MÉXICO, PERO CERRADAS LAS DEL ARTE

Como había mencionado anteriormente, la llegada de los refugiados españoles no fue del agrado de la prensa de derecha. Sin embargo, eso no impidió que, como hacía el resto de las publicaciones, se ocupara de las personalidades que desembarcaban en el puerto de Veracruz, como sucedió con la llegada del general Miaja. Los artistas y caricaturistas, a pesar de la participación de éstos en el movimiento, no gozaron de las mismas atenciones. La mayoría de los españoles que desembarcaron en Veracruz formaron un gran bloque: el de los refugiados, o un grupo de individuos anónimos. Este contingente se diseminó por el país en busca de un futuro propio.

En la actualidad es difícil determinar cuántos artistas llegaron a suelo mexicano; ello se debe, principalmente, a que se carece de estudios sobre la presencia y aportación de los artistas exiliados a la historia del arte mexicano¹⁴⁰. No obstante, se puede establecer que no fueron recibidos con los brazos abiertos, como se podría esperar, si se recuerda el apoyo que se les había manifestado durante la guerra.

Al respecto Jorge Alberto Manrique señala que “ante la cerrazón de la escuela mexicana- y las dificultades de adaptarse a los peculiares modos mexicanos, los artistas exiliados establecieron una especie de club privado, muy estrechamente relacionado entre sí, pero alejado del ambiente mexicano. Poco menos que el único punto de confluencia fue la

¹⁴⁰ La nula atención prestada a la presencia de los artistas españoles llevó a afirmar a Manuel García, *El exilio artístico español 1936-1945*, en: *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Caja de Madrid Fundación, 1999, que “los exiliados en México hicieron más aportaciones en el terreno de la crítica de arte que en la creación plástica propiamente dicha”, p.71. Esta afirmación parece un tanto severa si consideramos que la hace a partir de que el contacto no es reseñado ni en obras generales, lo que no implica que, necesariamente, haya carecido de importancia.

Galería de Arte Mexicano regida por Inés Amor¹⁴¹. En dicho espacio los españoles se encontraron con que su principal opositor era Diego Rivera, quien exigía que sus obras no fueran exhibidas en la Galería, pues él había pugnado porque el espacio estuviera destinado exclusivamente al arte nacional.

Inés Amor no cedió a las presiones de Rivera y permitió que los artistas españoles y de otras latitudes expusieran en la Galería¹⁴², con la esperanza de que enriquecieran el medio mexicano. Si bien he dicho que al momento de la llegada caricaturistas y pintores formaban un solo grupo, ya en suelo nacional buscan independientemente incorporarse a la cultura mexicana. En 1940 al realizarse la Primera Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano parecía la oportunidad de terminar con las diferencias entre los mexicanos y los exiliados, pues las obras de algunos de éstos se incorporaron a la selección que se había presentado en Londres y París.

El encargado de hacer la selección de la obra fue Wolfgang Paalen, quien entre los pintores mexicanos incluyó a Diego Rivera, el cual, al igual que otros pintores, presentó obras que no tenían que ver con el surrealismo¹⁴³. No obstante, la prensa se interesó por el acontecimiento y le dedicó diversos espacios, a favor o en contra, que hacían pensar en la incorporación de los pintores mexicanos a las corrientes internacionales. Sin embargo, el tiempo mostró que la expectación causada por la exposición había sido efímera, pues al poco

¹⁴¹ Jorge Alberto Manrique, *Otras caras del Arte Mexicano*, en: *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA-CONACULTA, 1991, p.40

¹⁴² En Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987, Inés Amor recuerda el enfrentamiento que tuvo con Diego Rivera de la siguiente forma: "años después (en 1939) Diego aún peleaba porque no fuera más que de arte mexicano. Cuando en los años de 1939 y 1940 llegaron a México los exiliados españoles, él no quería que sus obras fueran exhibidas en la Galería, pero me le opuse rotundamente. Me acordaba de la Escuela de París y me daba cuenta de que lo que importaba es el arraigo del pintor y no su origen", p. 23.

¹⁴³ Sobre la exposición y pintores participantes puede verse Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM-IIE, 1983, pp.53-67; Leonor Morales, *Wolfgang Paalen: Introdutor de la pintura surrealista en México*, México, UNAM, 1984, pp.29-37; y *Catálogo de la Exposición Internacional del surrealismo*, México, Galería de Arte Mexicano, enero-febrero de 1940.

tiempo la pintura mexicana volvió a sus causas normales y se hizo evidente que el acercamiento entre los artistas nacionales y exiliados no se había logrado concretar.

Lo que sí quedó claro fue las diferencias artísticas entre los grupos y que Montserrat Gali i Boadella sintetiza de la siguiente forma: “els refugiats, que pràcticament tots havien estat involucrats amb l'avantguarda europea, consideraven que l'escola mexicana era retòrica i fins i tot demagògica; els mexicans consideraven que permetre obertament l'entrada d'aquell art europeu era tornar enrera i acceptar una nova colonització”¹⁴⁴. Por tanto, para ambos grupos lo que está en juego es la legitimación de su arte y, al no coincidir con las ideas del bando contrario cada uno establece su espacio propio. Desde éste seguirán haciendo sus aportaciones al mundo del arte, pero defendiendo en todo momento los preceptos que los unificaban como grupo. En este choque ideológico se encuentran las raíces de “la Ruptura” de los años cincuenta¹⁴⁵.

A las diferencias pictóricas existentes entre pintores nacionales y los de otras latitudes debe aumentarse el apoyo que el gobierno mexicano daba a el arte nacional; pues, “durant els anys 40 es pinten murals no solament a la capital, sinó a les províncies, i en general els governs successius, fins i tot el de Miguel Alemán, que va obrir les portes al capital estranger, protegeixen el muralisme i l'escola mexicana perquè ajuda a definir la identitat nacional”¹⁴⁶. De esta manera el Estado garantiza espacios a los pintores pertenecientes a la corriente nacionalista, siendo al mismo tiempo su principal promotor.

¹⁴⁴ Montserrat Gali i Boadella, *Artistas catalans a mexic: Segles XIX i XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Comissió americ i Catalunya, 1993, p.92.

¹⁴⁵ Rita Eder, *Gironella*, México, UNAM-IE, 1981, 158p. Al referirse a este enfrentamiento señala, sobre la Escuela Mexicana, que “su época de esplendor cedió a un proceso de deterioro causado por la incondicional protección oficial, lo que provocó por parte de los muralistas el ejercicio del poder. En el ambiente artístico mexicano desempeñaron el papel de una nueva academia que dictaba el patrón y la regla...Contra ello se rebelaba un grupo de artistas apoyados por lo que se pudiera llamar la nueva crítica, desempeñada por poetas y escritores”. En este campo jugaron un papel importante, no reconocido todavía, los pintores españoles.

¹⁴⁶ Gali i Boadella, *Op. cit.*, p.93.

En este sentido capitalista encontraríamos una razón más sólida a la oposición de Rivera a exhibir pinturas de los exiliados en la Galería de Inés Amor, pues representaba una competencia en el mercado que los mexicanos trataban de acaparar. De igual manera, en la esfera pública eran artistas comprometidos, pero no muralistas. Pero si bien los artistas españoles tuvieron que enfrentar la marginación estatal, también es cierto que todos ellos tenían una fuerte carga de nostalgia por la tierra, que fortalecía aún más su sectarismo. Ello no impidió que las jóvenes generaciones vieran en los exiliados propuestas que no les ofrecía la escuela mexicana, y que en la década de los cincuenta lleva al movimiento de ruptura¹⁴⁷.

No puede olvidarse, de igual forma, que los españoles, cada uno desde su punto de vista, tenían la esperanza de retornar a España. Ésta retardó, y en muchos casos impidió, su incorporación a la cultura nacional. De esta suerte, los españoles tenían puestos sus ojos sobre los acontecimientos que se desarrollaban en Europa, pues para ellos el resultado de la guerra definiría la situación de España y, con ello, su regreso a la patria. Por tanto, esta etapa de nostalgia contribuyó a cerrar aún más el círculo de los exiliados, que buscaron espacios propios para comunicarse.

En febrero de 1940 sale a la luz *España Peregrina*, que se interesa por las exposiciones que llevan a cabo los pintores españoles. De este modo, en el primer número mencionan la exposición de Picasso en Nueva York, que a pesar de ser en el extranjero era importante para ellos por la postura que el pintor había adoptado durante la guerra.

En cuanto a las exposiciones que se dan en México, teniendo como sede la Casa de la Cultura Española, están la de Rodríguez Orgaz, Antonio Rodríguez Luna y Cristóbal Ruiz. A

¹⁴⁷ Entre los pintores españoles que más influyeron sobre la nueva generación está Antonio Rodríguez Luna y Enrique Climent, de los que desgraciadamente aún está por hacerse un estudio que señale la deuda que el movimiento de ruptura tiene con estos personajes. Entre las obras que permiten hacer un acercamiento a estos pintores está: Juan Rejano, *Antonio Rodríguez Luna*, México, UNAM, 1971, 38p.; *Rodríguez Luna*, México, Grupo Financiero Bital, 1995, 185p.; Enrique Climent, *Enrique Climent*, México, Joaquín Mortiz, 1972, 143p.; y Margarita de Orellana, *Enrique Climent: el amigo de la imaginación*, México, CONACULTA, 1998, 32p.

través de éstas se pretende demostrar que la cultura hispana se continua desarrollando en el exilio. Sin embargo, no logran impedir que se haga evidente la amargura por la derrota, la huella de los campos de concentración y la esperanza de retornar a la tierra.

Aunque la preocupación se centra en los pintores resulta interesante que en el número seis, julio de 1940, *España Peregrina* dedique un artículo al caricaturista Luis Bagaría¹⁴⁸. En él se le reconoce como uno de los artistas más importantes en la historia del arte español. La publicación no pasó del año, lo que impidió conocer el desarrollo de la vida cultural de los exiliados; y en cuanto a la caricatura ésta será la única referencia que se haga de ella.

España Peregrina no fue la única publicación que congregó a los exiliados españoles; en diciembre de 1940 surgió *España con Honra*¹⁴⁹ dedicada exclusivamente a la política. En ella se ponía especial atención a la organización del gobierno republicano en el exilio; las actividades desarrolladas por la Acción Republicana Española (ARE), en suelo mexicano; y la búsqueda de unificación, que trataba de hacer la ARE en el continente americano. Esta publicación deja ver, de igual forma, la actividad beligerante de los exiliados.

La pretendida unidad que trataban de demostrar algunos grupos volvió a quedar en entredicho con la publicación *Catalunya*¹⁵⁰, que luchaba en pro de la unión de los catalanes. Ésta circulaba en catalán y centraba su atención en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial; mantenían contacto con grupos, catalanes, residentes en otras latitudes; hacían referencia a la forma de vida que se daba en el gobierno franquista; y, destacaban el papel que

¹⁴⁸ La figura de Bagaría va a ocupar un lugar especial dentro del exilio, llegándose a comparar su vida, con la caída de la República. Ver Antonio Elorza, *Luis Bagaría. El humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988. En especial están los capítulos *Segunda danza de la muerte* y *Finis historiae*, en que se describe su participación en la guerra, que lo lleva al exilio en Francia y posteriormente a Cuba, donde murió el veintiséis de junio de 1940.

¹⁴⁹ De ésta sólo se publicaron quince números que van de diciembre de 1941 a octubre-noviembre de 1943.

¹⁵⁰ En la Hemerote Nacional se localiza a partir del número veintiocho, del catorce de abril de 1942, y el último corresponde al treinta de noviembre de 1957. Cabe señalar que en el número veintiocho se consigna que el periódico fue registrado como artículo de 2ª clase el ocho de julio de 1940.

habían desempeñado durante la guerra y el que continuaban teniendo en busca de “reconquistar”¹⁵¹ la patria.

No se pueden dejar de mencionar las publicaciones que podemos considerar oficiales como *España. Organó de la Junta Española de Liberación*¹⁵², en la que aparecían los discursos pronunciados por los principales representantes del gobierno español; las actividades realizadas por ellos en el exilio, en defensa de la patria. Llama la atención que en el número veintiuno, se introduzca un artículo en que se elogia a Luis Bagaría¹⁵³ y se señale su importancia como caricaturista antes y durante el desarrollo del enfrentamiento armado. La trascendencia del artículo radica en que fue de las pocas ocasiones en que se dedicó espacio a un tema relacionado con el arte, condición que se atribuyó a sus caricaturas.

Siguiendo la línea de la publicación anterior aparece *España Nueva. Semanario Republicano Independiente*¹⁵⁴, que además de dar a conocer las actividades del gobierno Republicano en el exilio, presta atención a la vida real y tangible que están llevando los españoles en su nueva tierra. En ésta llama la atención, nuevamente, el artículo *Bagaría, el dibujante genial, bohemio, catalán y mexicano*¹⁵⁵. En éste se reconoce, una vez más, el genio del caricaturista. Lo novedoso es la liga que se establece, a través de Bagaría, entre México y España. Lo anterior responde a su corto paso en nuestro país en 1899, de lo que llegó a decir “yo he pasado allí- México- algunos años inolvidables, el que yo he conocido era bastante volcánico socialmente, pero roba el corazón. Es imposible, habiendo vivido en él, dejar de

¹⁵¹ Este término aparece ya en Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México, miércoles 31 de mayo de 1939 al señalar: “¡Que los españoles que van a México no olviden nunca que en España quedan centenares de millares de hermanos en las cárceles, millones de españoles oprimidos y una patria entera que reconquistar!”. La idea de reconquista siguió estando presente en las publicaciones que realizan en México. Con ello se asumen como los legítimos españoles y Franco es visto como el invasor.

¹⁵² Esta publicación va del veintinueve de enero de 1944 al once de agosto de 1945.

¹⁵³ *Elogio de Luis Bagaría*, en: *España. Organó de la Junta Española de Liberación*, México, 24 de junio de 1944, número 21, p.7.

¹⁵⁴ El primer número apareció el veinticuatro de noviembre de 1945 y el último que se encuentra en la Hemeroteca Nacional, el número 295, es del veintinueve de diciembre de 1951.

quererle"¹⁵⁶. A pesar del grato recuerdo que guardó de México, lo cierto fue que su expedición no tuvo el éxito que esperaba y se ve obligado a regresar a su país. De éste sólo salió entre 1926 y 1927 al tener problemas con la censura y, posteriormente, al ser derrotada la República, se exilia en Cuba, donde muere el 26 de junio de 1940¹⁵⁷.

Si en las anteriores publicaciones se da más peso a la situación política de los exiliados, el grupo de intelectuales, principalmente los que habían colaborado en *España Peregrina*, buscan un nuevo espacio para expresarse y sacan a la luz *Las Españas*, que tiene como propósito recuperar la cultura española a través de la poesía, la literatura, la pintura, el cine, la filosofía, etcétera. En cuanto a los pintores se destaca a Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, José Renau, Soledad de Cardenio, José García Morezo, Rosalía de Castro, Eleuterio Blasco Ferrer, Ramón Gaya y José Bartolí. Relevante resulta que sea con ésta que se tome en cuenta, aunque sea brevemente, a un pintor mexicano, José Clemente Orozco, a quien durante el viaje del Sinaia ya se había considerado como el más destacable¹⁵⁸.

Al interés de resaltar a los pintores españoles se suma la sección Exposiciones, que aparece a partir del número ocho. La primera que se menciona es la de Germán Horacio, a quien seguirán Ramón Peinador, Bartolazzi, María Luisa Martín, Camps Ribera, Tortoso, Antonio Rodríguez Luna, Climent, Souto, Augusto Estellés, Ulata. Resulta destacable que algunos de los expositores participaron en la exposición de caricatura celebrada a bordo del

¹⁵⁵ Bagaria, *el dibujante genial, bohemio, catalán y mexicano*, en: *España Nueva. Semanario Republicano Independiente*, México, número 48, 19 de octubre de 1946, pp.5 y 6.

¹⁵⁶ Bagaria, *el dibujante genial*, *Op cit.*, p.5

¹⁵⁷ Ver Elorza, *Op cit.*, pp.233-284 y 457-474.

¹⁵⁸ Ramón Gaya, *La pintura mexicana. Lo que sé de vosotros*, en: *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, número 18, lunes 12 de junio de 1939, dice: "José Clemente Orozco. Para alguien que viene del viejo mundo es el más comprensible. Es posiblemente quien tiene mayor y más refinada sensibilidad. Es también el más claro y hasta el más sencillo, pero por madurez, algo así como si fuese un resumen de los otros. Y su dramatismo, siendo menos brutal, no es menos vigoroso que el de cualquiera", p.11.

Sinaia¹⁵⁹; sin embargo las obras que se mencionan en las exposiciones son pinturas y dibujos. No obstante, puede considerarse que en los dibujos se incluirían algunas caricaturas; aunque lo más probable, es que estos artistas ya no la practicaron en suelo mexicano, pues de lo contrario hubiera aparecido algún ejemplo en los diarios o en las mismas publicaciones españolas.

Una razón más para pensar que los pintores se incorporaron plenamente a su actividad se encuentra en el último número, abril de 1953, pues se comenta la exposición de Eduardo Robles Piquer en el Ateneo Español, integrada exclusivamente por caricaturas, que reciben buenos comentarios por parte de la crítica¹⁶⁰, reconocen en él a un gran artista dentro de su línea. Es decir, los mismos medios establecen una diferencia entre la pintura y la caricatura.

La atención que se había prestado a la pintura presagiaba que la unificación de ésta se daría antes que la de la caricatura. El tiempo mostró lo contrario, pues en 1949, al fundarse el Ateneo Español de México se lleva a cabo la exposición *Arte Humorístico*; en cambio, la de pintura se celebró hasta 1952, bajo el título de *Primera Exposición de artistas mexicanos y españoles republicanos residentes en México*.

Cabe recordar que el primer año de vida del Ateneo fue de intensa actividad, pues entre sus principales preocupaciones estuvo la de elevar el número de socios. Sin duda, el propósito se logró, pues de empezar con 124 miembros, llegó a la cantidad de 677 inscripciones, menos 114 bajas, lo que daba un número de 563 socios efectivos, que se siguió incrementando en el transcurso de los años. De tal manera que al tiempo que va creciendo, sus actividades se van diversificando.

¹⁵⁹ Los participantes en la exposición fueron: Arteta, Gaya, Bardasano, Horacio, Peinador, Carmona, Camps Ribera, Tarragó, Juana Francisca, Oliva, Robles, Agut, Rebatte, Jordana, Climent y Acitores. Ver *Nuestra exposición*, en : Sinaia, Op cit, número 17, domingo 11 de junio de 1939, p.3.

¹⁶⁰ A ésta se refirieron Margarita Nelken; Jorge J. Crespo de la Serna; Antonio Espina; Ceferino Palencia; Ismael Diego Pérez y Rosa Castro. Ver, *La exposición de Ras en el Ateneo Español*, en: *Las Españas*, México, D.F., número 23-25, pp.18 y 19. Estos comentarios fueron incluidos posteriormente en Eduardo Robles, *Caricatuigenia. Teoría de la caricatura personal*, México, Alameda, 1955, pp.123-125.

Resulta representativo que el año de su fundación, 1949, estuviera dedicado al humor pues se realiza el *Ciclo de Conferencias de Humor*, con el siguiente programa: jueves 16 de junio *Humor médico*, por Félix Herce; jueves 14 de julio *Humor al día*, de Tomás Perrín; lunes 25 de julio *Locura de humor*, por Carlos de la Torre; jueves 4 de agosto *Humorismo popular mexicano*, de Paco Martínez de la Vega; martes 30 de agosto *Quijotismo del humor*, de Francisco Rivero Gil; miércoles 14 de septiembre *El humor en el cine*, de Alvaro Custodio; jueves 22 de septiembre *Humor infantil*, por Salvador Bartolozzi; lunes 26 de septiembre *Una charla sobre humorismo*, de Ernesto García Cabral¹⁶¹; viernes 30 de septiembre *El humor es cosa seria*, de Ernesto Guasp; lunes 3 de octubre *El humor en la radio*, por Pepe Peña; miércoles 5 de octubre *Mi colección de chistes*, de Antonio Robles; jueves 6 de octubre *La tragedia del humor*, por José Rubén Romero; lunes 12 de octubre *Psicología del chiste*, de Alfonso Millán; y concluyó el evento, el miércoles 28 de diciembre, con la proyección de películas infantiles, aunque no se consignó cuales, la intervención de Antonio Robles y del teatro Guiñol *Periquito*.

En el archivo del Ateneo Español de México no se conserva información sobre el *Ciclo de Conferencias de Humor*. Sin embargo, la revista *Mañana* se refirió a las conferencias de Salvador Bartolozzi y Ernesto García Cabral:

En sus expresiones sobre humor, uno y otro las ilustraron con dibujos y al referirse a los módulos creadores del niño y a los preliminares humorísticos, prendieron en el Ateneo Español de México, no una condición de luz: una cualidad de peso, cuya fuerza se extrae de las partes tenebrosas, instintivas, subterráneas del ser humano. El humanismo es el desquite que se toman las regiones superiores del espíritu, y los escarceos, casi diría al coquetear de los dibujantes con las ideas, por su peso extranjero a la mente la incomparable elipse de un nadador tirándose al trampolín¹⁶²

¹⁶¹ Cabe señalar que se le mencione como Eduardo y no como Ernesto, lo que puede a un error de escritura; aunque también puede verse Ruiz Castañeda, *Op. cit.*, p. 316, en la que habla brevemente sobre el Chango García Cabral, del que asegura su verdadero nombre fue Ausencio García Cabral.

¹⁶² Xavier de los Ríos, *Arte humorístico*, en: *Mañana*, México, 1 de octubre de 1949, p. 37. Sobre estas conferencias no se encontró información en las revistas *Hoy*, *Todo*, *Siempre* y *Revista de Revistas*.

A partir de la nota anterior se puede establecer que en las presentaciones jugó un papel importante el aspecto visual. Destacable resulta que Ernesto García Cabral, conocido por sus posiciones de derecha¹⁶³, participara en estas conferencias, lo que establece que las posiciones políticas habían quedado atrás.

Otro punto importante de las conferencias es que como punto intermedio se realizó del diecinueve de septiembre al ocho de octubre la exposición Arte Humorístico¹⁶⁴, compuesta de caricaturas de artistas españoles y mexicanos. Entre los artistas españoles se encontró Antonio Robles, Salvador Bartolozzi, Ernesto Guasp, Ramón Peinador, Eduardo Robles Piquer y Ramón Tarrago. Por México participaron Antonio Arias Bernal, Andrés Audiffred, Antonio Bernard, Rafael Freyre, Ruben C. Galvan, Angel Zamarripa, Alberto Huici, Antonio León Fragoso, Juan Oluguibel, Marcelino Porta, Raimundo Reyes, Héctor Ramírez, Antonio M. Ruiz y Carlos Tour.

El catálogo de la exposición¹⁶⁵ carece de imágenes, pero consigna las siguientes técnicas: el fotomontaje, gouache, tinta, tinta coloreada, acuarela, escultura en madera, escultura en yeso pintado, escultura en plastilina, collage, altorrelieve, bajo relieve, zacate y óleo¹⁶⁶. Bajo esta diversidad de procedimientos se presentaron cincuenta y ocho obras, predominando las caricaturas personales. El catálogo de Arte Humorístico permite afirmar que la exposición fue al mismo tiempo un concurso, pues se consignó como jurado calificador a Antonio Robles, Andrés Audiffred, Miguel Covarrubias, Ernesto García Cabral, Margarita

¹⁶³ Esta posición es vista por Guillermo Fabela Quiñones como un impedimento para que Cabral laborara en *El Universal*, y dice: "el fundador de este diario, el ingeniero Félix F. Palavicini, era un prominente miembro del grupo carrancista y era lógico que no daría cabida en el periódico a plumas o dibujantes abiertamente antirrevolucionarios como lo fue siempre García Cabral, en: 70 años, *Op cit.*, p.14.

¹⁶⁴ Sobre la exposición no he localizado información en la prensa y en el Ateneo Español de México la única referencia a ella aparece en las memorias de 1949.

¹⁶⁵ Publicado por Rafael Carrasco Puente, *La caricatura en México*, prólogo de Manuel Toussaint, México, Imprenta Universitaria, 1953, pp. 295-300.

¹⁶⁶ A estas técnicas se refieren Ríos, *Arte humorístico*, *Op cit.*, y Luis Lara Pardo, *Arte humorístico*, en: *Revista de Revistas*, México, 9 de octubre de 1949, p.42.

Michelena, Tomás Perrín y Víctor Trapeto. Por ello al presentar la obra de los dos primeros se aclaraba que estaban fuera de concurso.

En cuanto a la temática *Revista de Revistas* señaló que “en su gran mayoría [eran temas] mexicanos; algunos políticos, otros sociales y otros sencillamente vernáculos; es decir, de la observación cotidiana, interpretada con sátira más o menos fina y penetrante”¹⁶⁷. Por su parte, Xavier de los Ríos escribió en la revista *Mañana* que “el conjunto de estas obras, en su extraordinaria permanencia, consiste en una oposición zacarrona y reflexiva al realismo. Ahora que el arte no es un estilo solamente, sino una metafísica. Como metafísica de los nervios, los expositores humanistas, responden a unas cuestiones esenciales; dejar al hombre en tendones y viajar a caballo sobre el desdén o el aburrimiento con que lo han modelado”¹⁶⁸

Si bien el contenido de las caricaturas era importante, al ser un concurso se toman en cuenta otros factores como el material con que estaban elaboradas y las formas de presentarlas. En otras palabras el carácter artístico de cada una de las obras.

El 9 de octubre de 1949 *Revista de Revistas* reproduce la imagen *El hijo desobediente* (imagen 51), que Antonio Arias Bernal presentó en la exposición. En ella se ve en primer plano a un osito, con pijama y tocando alegremente un tambor, con una hoz y un martillo.

El ruido ha despertado al padre, que contempla con enojo a su hijo. El papá se encuentra recargado en una mesa y lleva gorro de dormir y pijama decorada con hoces, martillos y estrellas; de esta manera el papá oso está representando a Rusia, mientras el hijo simboliza al resto de los países socialistas.

Si en las conferencias ya se manifiesta el trabajo en conjunto entre españoles y mexicanos, con la exposición se confirma; pues, tanto los participantes como el jurado pertenecen a los dos países. De esta suerte, después de diez años se puede decir que se da una

¹⁶⁷ Lara, *Op cit.*, p.41

integración entre los dos grupos, de la que Luis Lara Pardo dice: “la exposición muestra el estado de desarrollo a que ha llegado la caricatura en México, con la técnica más moderna, especialmente en lo que se refiere al llamado offset o setoff. No cabe duda que la influencia de los caricaturistas españoles se ha dejado sentir en México, y que ellos mismos han recibido una influencia mexicana”¹⁶⁹. Algo diferente ocurrió tres años después con los pintores, pues los datos que se conservan son más extensos que los referentes a Arte Humorístico¹⁷⁰.

La Primera Exposición conjunta de Artistas Plásticos mexicanos y españoles residentes en México, tuvo lugar el doce de febrero de 1952, en el Local de la Flor en el Bosque de Chapultepec, estando integrada por pinturas y grabados. La declaración inaugural corrió a cargo de Fernando Gamboa, con lo que se le reconocía el papel que había jugado en la llegada de los exiliados. Al mismo tiempo el acto adquiría un tono semiformal, que ponía de manifiesto la postura antifranquista del país¹⁷¹.

En su discurso Gamboa señaló que “los mexicanos y los españoles tienen intereses comunes de visión plástica, derivados de su emoción por problemas humanos semejantes y por la misma atmósfera de estímulo y libertad para el espíritu”¹⁷². Lo cierto fue que a pesar de las semejanzas entre artistas nacionales e hispanos de las que habla Fernando Gamboa, pasaron casi trece años para realizar una exposición conjunta, lo que ponía en entredicho tal acercamiento. En total se presentaron más de 260 obras. En la exposición participaron: Antonio Rodríguez Luna, Diego Rivera, José Chávez Morado, Miguel Prieto, David Alfaro

¹⁶⁸ Ríos, *Op cit*, p.36.

¹⁶⁹ Lara, *Op cit*, p. 42.

¹⁷⁰ A dicha exposición Miguel Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco*, México, UNAM-IIE, 1996, le dedicó el capítulo IV, La contrabienal mexicana, en éste si bien hace un análisis detallado de la exposición omite lo que significaba para México el que ambos núcleos compartieran un espacio común.

¹⁷¹ Recuérdese que esta Exposición aparece como oposición a la Bienal Hispanoamericana de Arte, presentada en Barcelona entre marzo y abril de 1952, por el Estado Franquista. Al respecto se puede ver Cabañas, *Artistas contra Franco*, *Op cit.*; y del mismo autor, *El ocaso de la política artística americanista del franquismo: la imposible continuidad de las bienales hispano-americanas del arte*, Toluca, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, 111p.

Siqueiros, Tamayo, Nicolas Moreno, Manolito Ballester, Manuel Echavi, Agustín Villagrán, Salvador Elizondo, Germán Horacio, Ezequiel Negrete, Mariano Paredes, Pablo O'Higgins, Antonio Ramírez, Giménez Botey, María Luisa Martín, José Bardasano, José García Narezo, Jorge Rodríguez, José Renau, Raúl Anguiano, Roberto Fernández Balbuena, Guillermo Meza, Luis Nishizawa, Miguel Prieto, Olga Costa, José Moreno Villa, Jesús Guerrero Galván, Leopoldo Méndez, Orozco Romero, Andrea Gómez, Lorenzo Jiménez, Fanny Rabel, Feliciano Peña y Betty Mora.

Escribieron sobre la exposición Miguel Prieto, José Moreno Villa, Ceferino Palencia y José Mancisidor, de estos sólo el último era mexicano y los otros españoles. En términos generales resaltan la calidad artística de las obras, el espíritu fraternal que animaba la exhibición y las similitudes históricas que unían a los dos pueblos¹⁷³. Sin embargo, Moreno Villa no pudo dejar de aludir una de las razones que había mantenido distanciados a los pintores al decir "ojalá este acto mancomunado revele a los mexicanos y a los españoles que se pueden tratar fraternalmente en los terrenos del arte sin que los unos vayan a quitar a los otros ocasión de ganar centavos o de crear cosas admirables"¹⁷⁴. Con ello, Moreno deja ver que la división aún no estaba saldada y haría falta un estudio especial para analizar la manera en que los artistas españoles desarrollan su carrera en México, su fortuna crítica y la importancia de todo ello para el arte mexicano.

A pesar de que *México en la Cultura* dedica un buen espacio a la Primera Exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México, en otras publicaciones no se hizo eco y *Diorama de la cultura* se refirió muy brevemente a ella

¹⁷² Fernando Gamboa, Declaración inaugural, en: *México en la Cultura*, en *Novedades*, México, D.F., 13 de febrero de 1952, p.2.

¹⁷³ De tal suerte se estableció una liga entre la Revolución Mexicana y la Guerra Civil Española como una necesidad de unión entre los dos pueblos.

¹⁷⁴ *La exposición de mexicanos y españoles*, en *México*, *Op cit*, p.4.

destacando el éxito que estaba teniendo¹⁷⁵. En buena medida esta atención define a *México en la Cultura*, como un espacio español en el que encontraran cabida las ideas de renovación¹⁷⁶.

Por último, cabe señalar que la integración entre exiliados y mexicanos no fue un proceso fácil. De hecho, será el término de la Segunda Guerra Mundial el que abrirá la posibilidad de dicho encuentro, pues dejó ver que el regreso a suelo español no se iba a dar en los términos que esperaban los exiliados.

RAS: CARICATURISTA DE IZQUIERDA EN LA PRENSA DE DERECHA

Si bien la primer exposición conjunta entre caricaturista españoles y mexicanos se dio hasta 1949, lo cierto fue que desde su llegada buscaron incorporarse a los medios mexicanos. Sin embargo, el número de caricaturistas mexicanos era alto y el espacio poco, lo que significaba una competencia fuerte. Por otro lado la reputación que precedía a los refugiados no era buena y, sobre todo, si se recuerda que ésta había sido creada por la prensa de derecha, *Excelsior* y *Novedades*, durante el desarrollo de la guerra. Por tanto, se esperaba que las publicaciones que simpatizaban con las ideas cardenistas abrieron sus puertas a los exiliados. *El Nacional* no dudó en hacerlo y por sus páginas desfilaron las plumas de literatos y filósofos; no obstante, los caricaturistas no recibieron la misma oportunidad a pesar de que

¹⁷⁵ Augusto Roca, *Artes plásticas*, en *Diorema de la Cultura*, en : *El Universal*, 1 de marzo de 1952, se dice: "en el local de la Flor, en el Bosque de Chapultepec, se presenta actualmente la exposición de pintores mexicanos y españoles, que se anuncia como primera anual, y en la que están representados la mayor parte de artistas españoles residentes en México, así como un buen número de los más conocidos pintores mexicanos", sección C, p.7. A la siguiente semana se informa "la exposición de pintores mexicanos y españoles inaugurada hace poco tiempo, en el local de la Flor en el bosque de Chapultepec, continua aún, y está siendo visitada por un gran número de personas diariamente", sección C, p.11.

¹⁷⁶ Ver Eder, *Op cit.*, p.20. Considera que en el Suplemento *México en la Cultura* "la Ruptura" encontró un espacio de expresión.

durante la guerra se había cedido mucho espacio a los trabajos provenientes de la España Republicana.

En la revisión de las fuentes¹⁷⁷ el primer caricaturista que encontré, hasta ahora, fue a Eduardo Robles Piquer, que firmó sus imágenes como Ras, originario de Madrid, arquitecto de profesión;¹⁷⁸ durante la Guerra Civil Española estuvo afiliado al Partido Socialista Obrero Español; también ejerció el cargo de Jefe del Cuarto Batallón de Ingeniería y alcanzó el grado de Comandante¹⁷⁹. Estuvo afiliado a la Unión de Dibujantes Españoles, en la que participó en el Catorce Salón de Otoño, en 1934, con seis obras¹⁸⁰, de las que se aclaraba que dos eran caricaturas personales, una dedicada a Manuel Azaña y otra a Gil Robles. Al finalizar la guerra permanece en el campo de concentración de St Cyprien de donde salió para formar parte de los tripulantes del Sinaia.

Durante la travesía, como se vio en el capítulo anterior, participa en el diario de viaje y en la exposición que se celebra a bordo. Ya en suelo mexicano pidió apoyo económico a la JARE, para establecerse. En menos de cuatro meses, el lunes dos de octubre de 1939, el *Novedades*¹⁸¹, anunció su incorporación a sus páginas:

interesante novedad en nuestras páginas Deportivas. Novedad en el deseo de reforzar el interés e importancia de sus páginas deportivas, inicia hoy la publicación de caricaturas y dibujos humorísticos recogidos en su propia salsa por el dibujante especializado en deportes, Robles Ras, los que estamos seguros serán de plena satisfacción de nuestros numerosos lectores que así verán cubierta una faceta nueva de la información vibrante y detallada que exigen las diversas manifestaciones del sport¹⁸²

¹⁷⁷ Los diarios que se revisaron fueron *El Nacional*, *Excélsior*, *Novedades*, *El Popular* y *El Tornillo*; la temporalidad oscila entre 1936 y 1945. Ello con la finalidad de conocer qué se publicaba, y quién lo publicaba antes, durante y después de la guerra.

¹⁷⁸ En el expediente 2741 del Comité Técnico de Ayuda a Republicanos Españoles (CTARE), el mismo Ras consignó en sus datos personales, que tenía la profesión de arquitecto.

¹⁷⁹ *Ibidem*, ver Hoja de Servicio.

¹⁸⁰ *Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo*, Madrid, Catorce Salón de Otoño, fundado por la asociación de pintores y escultores, octubre de 1934, 8 lp. Sus obras aparecen con los números 169, 171, 172, 175, 179 y 184.

¹⁸¹ En el último número del *Sinaia*, *Op cit*, p.17, se menciona como diarios de derecha a *Excélsior*, *Noticias de Excélsior*, *Últimas Noticias*, *Universal*, *Universal Gráfico*, *Hoy*, *México al Día* y *Mujeres y Deportes*. En los de izquierda se incluía a *El Nacional*, *El Popular* y *La Voz de México*. Cabe resaltar que aunque *Novedades* no aparece, posiblemente porque se comienza a publicar hasta 1937, si aparece *Mujeres y Deportes* que pertenecía a la misma casa editorial.

¹⁸² *Novedades*, México, D.F., lunes dos de octubre de 1939, primera sección, p.8.

Llama la atención que se le de la bienvenida, pues no era un rasgo común de las publicaciones, de hecho es la primera que encuentro; así, por lo regular, se suelen introducir notas de felicitaciones, esquelas de muerte u homenajes por su trayectoria. De igual manera su trabajo no era conocido en México, pues durante el desarrollo de la guerra no aparecieron obras suyas en las publicaciones mexicanas. Sin embargo, como el mismo *Novedades* anunció, las caricaturas de Ras aparecieron ilustrando noticias deportivas importantes; viñetas, que se distinguieron por el uso de pocas líneas, y aunque carentes de firma se le pueden atribuir. Pero, sobre todo, sus imágenes aparecieron en la sección *Galería de Deportistas en caricaturas de Ras*.

Entre las primeras que publicó se encuentra la de Elvira Ramos (imagen 52), realizada con pocas líneas y se concreta al rostro. De la frente desciende un trazo hasta la altura del entrecejo, donde se vuelve recta y baja hacia la izquierda, se prolonga por poco espacio y vuelve a quebrarse ahora hacia la derecha y ascendiendo ligeramente, formando la nariz. Del nivel medio de la nariz desciende la otra línea, que se encuentra con el labio superior, de cuyo extremo derecho se desprende el labio inferior. De éste último, parte un nuevo trazo que conforma el mentón.

En cuanto al cabello, aparece sugerido por líneas gruesas y achurados, para dar volumen, en la parte inferior y el fleco. Con unas ondulaciones se conforma el pómulo, de cuya parte superior nace el ojo. La ceja está dada por unas franjas que parten de la derecha y se van abriendo hacia la izquierda. La oreja es sugerida por una línea ondulada y prolongada, que al mismo tiempo conforma los límites del cabello.

La caricatura aparece con el siguiente pie: “la buena equipera de Econal, que está a punto de ser poseedora de otro título que no es el ya conocido de su simpatía y belleza”¹⁸³. La ociosa descripción de la imagen se concentra en el rostro, pues por cuerpo sólo tiene tres líneas. Sin embargo, a partir de esta imagen se pueden establecer algunas constantes en la obra de Eduardo Robles Piquer. En primera instancia tenemos la ausencia del cuerpo, que en el caso anterior podría permitir identificar a simple vista el deporte que practicaba Elvira Ramos, que era basquetbolista.

Otro ejemplo en el que aparece un rostro carente de cuerpo es el de Pedro Vega (imagen 53), tesorero de la asamblea de tenis del D.F.; en éste se hace evidente, una vez más, la simplificación de líneas, pues con una forma la parte posterior y oído del personaje. Tres líneas más le sirven para dar la idea del cabello y con tres ondulaciones simboliza las arrugas de la frente. Dos manchas de tinta representan las cejas, que se encuentran contraídas; una línea espiral forma el ojo y con otras más forma la nariz y la boca. Del cuerpo sólo se ve una línea de la que se desprende el moño de la corbata, cortado por el marco de la imagen.

Un ejemplo más en que se hace evidente la poca importancia que tiene el cuerpo para Ras es en la representación de San Román(imagen 54), jugador de basquetbol del equipo politécnico. En ésta se utiliza más la tinta, en el cabello, para dar la idea de clarooscuro; la ceja se marca por líneas gruesas en zigzag; el ojo de esta imagen es más definido, pues se nota el párpado, las pestañas y el iris. En cuanto a la nariz es puntiaguda, y está construida con una sola línea. Tiene bigote, boca y mentón pequeños y del final de la papada parte una línea que se une a la que forma la oreja y descende hasta terminar en punta.

Aunque se podrían seguir enlistando ejemplos en que predomina la ausencia del cuerpo, basten los aquí mencionados para señalar que para él lo importante es el rostro.

¹⁸³ *Novedades*, México, D.F., 2 de diciembre de 1939, Sección 1, p.8.

Incluso él mismo expresó que “el cuerpo es inexpresivo y cuando se le hace intervenir en la caricatura suele tener carácter anecdótico y complementario”¹⁸⁴. Esta opinión resulta extraña en alguien que retrata deportistas, pues en éstos el rostro no es precisamente lo más importante. A ello hay que aumentar que en su presentación se le anunció como especialista en deportes y no en rostros.

A pesar de su oposición a representar cuerpos, las veces que lo hizo presentó bastante soltura. Un ejemplo de ello lo tenemos en la imagen de Fernando García (imagen 55), del equipo Atlante. En ella una línea que forma la oreja desciende para formar el mentón, asciende más para formar la boca; con dos líneas forma la nariz y la frente; dos ondulaciones simbolizan las arrugas. Dos líneas más conforman la ceja y el ojo apenas aparece esquematizado; mientras el cabello se representa por medio de achurados. En cuanto al cuerpo tenemos que porta camiseta con franjas negras y otras achuradas, que representan el rojo. Porta short negro, calcetas rayadas y tacos; a la figura le da movimiento con la pierna derecha que toca el balón. Por el uniforme sabemos que se trata de un futbolista; y por la soltura del cuerpo, a pesar de lo esquematizado de éste, se ve que no lo limita en importancia.

Por tanto, para Ras, la presencia del cuerpo no denota la personalidad del representado, por ello un buen manejo en la simplificación de las líneas permite profundizar en los rasgos distintivos del personaje, que se encuentran en el rostro. A esto él le llama caricatura personal o caricatugenia, donde la crítica sobre el representado no es lo importante, pues lo que se debe buscar es penetrar en la personalidad del sujeto. “El caricaturista que posee este don realiza una burla fina, seleccionando y manejando solamente lo que es esencial en el original vivo que copia, sin detenerse para captar la expresión y conseguir su finalidad humorística, en los pormenores inútiles que suelen ser en cambio los puntos de apoyo y las defensas de malos

¹⁸⁴ Robles, *Op cit*, p.23.

caricaturistas”¹⁸⁵. Por tanto, para él, el buen caricaturista no debe utilizar los defectos físicos del representado para motivar la burla, pues ésta no tiene como objeto único la exageración.

Regresando a las constantes que marcan su obra tenemos que, si bien, se interesa por el rostro, éste, la mayoría de las veces, aparece de perfil y ocasionalmente de tres cuartos. Incluso existen casos en que por la posición del cuerpo el rostro tendría que aparecer de frente, con lo que pasa por alto las reglas de representación. Un ejemplo lo tenemos en la imagen de Virginia Groens (imagen 56) jugadora de basquetbol del equipo texano Old Town Pump, con cuerpo completamente de frente; porta short y playera, con botones y cuellos largos; los brazos caídos y las manos cubiertas por el cuerpo. En cuanto al rostro tenemos que está de perfil hacia el lado izquierdo; una línea desciende de la frente formando la nariz y el labio superior; de aquí, parte otra que da origen al labio superior, el mentón y desciende hasta el cuello. Con tres líneas más se crea el ojo y da la idea del pómulo. Varias líneas onduladas representan al cabello, sujeto con un listón.

A pesar de la simplificación de líneas con que está construido el rostro, vemos a una persona alegre, y simpática, según el pie de imagen. Sin embargo, tendría que tener bastante elasticidad en el cuello para tener tal posición. Sin demeritar el talento de Ras creo que las figuras de frente se le complican, pues no se prestaban a su forma de dibujo; a pesar de ello lo intentó, así el nueve de abril de 1940 realiza la imagen de Amparo Aguilar (imagen 57), jugadora de basquetbol del equipo Hacienda, representada de frente, con short negro, playera blanca con la leyenda en letras grandes de HACIENDA, y mangas negras. El cuerpo da la idea de una mujer robusta; en ella se ve solamente su brazo derecho, cuya mano se encuentra nuevamente tras el cuerpo, con lo que estaríamos hablando, también, que es un caricaturista al que no le gusta representar manos.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.22.

Aunque el rostro no se encuentra completamente de frente, es el intento más cercano que he encontrado hasta ahora. En éste con una sola línea curva forma el lado izquierdo de la cara; con otra crea la nariz; y la boca, de labios gruesos, no presenta mayor problema. De igual forma, los ojos, aunque tienen párpados e iris y carecen de pestaña, resultan convencionales; en cuanto a las cejas están realizadas por una serie de líneas unidas. El cabello, que cae hasta el hombro izquierdo, está dado por manchones de tinta y ondulaciones. Aunque la figura de Amparo Aguilar está hecha a base de pocas líneas, la imagen resulta un tanto grotesca, que, sin duda, no refleja su verdadera personalidad; sin embargo deja ver la técnica de Ras: la caricatura de perfil.

A las constantes anteriores debe aumentarse el presentar algunas imágenes, que carecen de cuerpo, como si se trataran de una flor. Como ejemplos están las figuras de Elvira Ramos, Pedro Vega y la de San Román; éstas parecen confluir en una sola línea, como si fuera un tallo. En la primera es más evidente, pues de la línea principal, a menos de un centímetro del inicio, salen dos curvas, una en cada dirección, como si se trataran de hojas. En las dos siguientes éstas no aparecen, sin embargo ambas terminan en una sola, incluso la de Pedro Vega, pues de la línea principal sale la corbata.

La ausencia de las dos curvas que constituyen la imagen como una flor, y que se encuentra ausente en las figuras masculinas, podría hacernos pensar que el caricaturista no pretende representar una flor. No obstante, el nueve de marzo de 1940 aparece la imagen de Raúl Estrada (imagen 58), portero del equipo Atlante, que recuerda nuevamente la flor, pero esta vez surge de una camisa floreada y carece de brazos. Así, vemos que la línea de la oreja desciende para crear el mentón y, de aquí, sube para dar origen a la boca; de la frente baja una más que forma la nariz, mientras dos líneas en zigzag representan la ceja y el ojo.

En cuanto al cabello está dado por dos grupos de líneas onduladas; de la parte posterior de la cabeza desciende una línea más, que forma la nuca y penetra en este elemento que representaría la maceta, que tiende a lo redondo y con una serie de achurados se le da volumen. De esta manera se hace evidente que, en efecto, la flor se encuentra presente en Ras, pero sin tener ninguna significación oculta, aunque sí se busca que el espectador ponga atención en el rostro. Al mismo tiempo, busca disminuir a lo esencial el número de líneas en la realización de las imágenes.

A pesar de que su incorporación a un medio mexicano se da muy temprano, ésta no fue fácil, pues aunque se le presenta como especialista en deportes su interés estaba en los rostros. A ello debe aumentarse que al integrarse a una publicación mexicana va a manifestarse ocasionalmente un desconocimiento de lo representado, que no deja de ser cuestionado en los pies, lo que hace pensar que éste se limitaba a realizar los dibujos.

Un ejemplo, claro se da el diecisiete de marzo de 1940 al representar a Pablo Ortega (imagen 59), en la imagen vemos que con una simplicidad de líneas aparece el personaje con orejas, bigotes y manos de gato. El pie por su parte señala: “estamos seguros que el interesado va a sufrir dudas sobre la integridad de sus facultades mentales. Hasta ahora se oyó llamar el Perro Ortega, desde hoy el perro se ha transformado en un humilde gato que, o se verá forzado a arafiar con fuerza o será comido por su antigua personalidad. Nuestra culpabilidad en esta transmutación, es mínima. La cámara fotográfica de nuestro compañero Ras vio un Micifú (sic) en lugar de un Rin Tin Tin. ¿Qué se le va hacer!”¹⁸⁶.

A este desconocimiento debe aumentarse la incomprensión que llegó a ocasionar el trabajo de Eduardo Robles Piquer pues se llegó a decir: “nuestro dibujante a veces se adelanta

¹⁸⁶ *Novedades*, México, D.F., 17 de marzo de 1940, p.10.

en su humorismo futurista y no llegamos a comprender qué es lo que quiere decir”¹⁸⁷. Sin duda, lo anterior responde a la necesidad de catalogar de alguna forma el dibujo que realizaba; que se caracteriza por la representación de rostros, lo que marca una diferencia con otros artistas del exilio que se distinguieron por la creación de figuras anónimas, o que bien su trabajo quedó marcado por la guerra.

El caso de Ras es interesante pues no sólo fue el primer caricaturista que se incorporó a los medios mexicanos, sino que logró mantenerse y, aún más, en su trabajo se encuentra presente la lucha contra el anonimato que produce la guerra. Ello queda de manifiesto al anunciarse la entrega del primer premio de la sección *¿Es de usted esta caricatura?*, el dos de abril de 1940. El primero en obtener el premio fue Guillermo Sánchez (imagen 60), del que se dijo “el joven aquel, bajito de cuerpo, pálido y vestido de gris, se presentó ayer en la noche en la Redacción de *NOVEDADES*, e inmediatamente hizo efectivos los cinco pesos que daremos a todos los aficionados que sean *vistos* por nuestro caricaturista RAS”¹⁸⁸. Acompañando la nota aparece la foto, de perfil, que se le tomó al momento de recibir el premio y a la derecha se colocó la caricatura que se había publicado tres días antes. Las diferencias que podrían existir entre la foto y el dibujo, como pueden ser la nariz y la exageración de la calvicie, corresponden al medio propio de la caricatura; sin embargo, lo que vuelve a destacar es el interés de dotar de una personalidad propia a la imagen.

No obstante, el anonimato que se hizo presente en otros artistas no va a evitar que llegue a manifestarse la violencia en alguna de sus imágenes. Así, el treinta y uno de marzo de 1940 se publica la caricatura *Secreto a voces* (imagen 61), con la siguiente nota:

¹⁸⁷ *Novedades*, México, D.F., 3 de diciembre de 1939, p.8. Eduardo Robles se había formado en España y sin duda había conocido los movimientos de vanguardia. En cuanto a la relación que éste puede tener con el futurismo tal vez resulta un tanto forzado; pues, si bien, Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrà, Umberto Boccioni y Gino Severini, practicaron la caricatura, su dibujo depende más de la utilización de la tinta que de la línea. Ver. *IL Futurismo*, testo e ricerca iconografica di Velia Gabanizzo, Milán, Fratelli Fabbri, 1976, 126p, y *Futurismo I grandi temi 1909-1944* a cura di Enrico Crispolti e Franco Sborgi, Milán, Mazzatta, c.-1997, 334p.

No es para nadie secreto que en cuantas ocasiones se enfrentan Atlante y España el duro Peluche, que habitualmente juega de medio derecha, es pasado al lado izquierdo con el fin de que entable discusión física con Ventolva y Quezada. No nos gustan las broncas, pero ese duelo no va a terminar bien. Por de pronto mejor sería evitar estas cosas directas de hombre a hombre, porque nada extraño sería viéramos, si no lo que se le ocurrió a la fantasía de RAS, si un duelo un tanto cruento y desagradable (sic)¹⁸⁹.

Del lado derecho vistiendo los colores del Atlante, el Peluche con el cabello chino y ensortijado. La imagen está realizada con pocas líneas, como es la costumbre de Ras; sin embargo, llama la atención que con la mano izquierda sostenga una daga y en lugar de botines lleve dos dagas más.

A la izquierda aparecen los jugadores del España en primer plano se encuentra Ventalrá, que se distingue por la calvicie y su nariz puntiaguda. Éste va armado con un mazo en la mano derecha y dos dagas en lugar de botines. En segundo plano se ve a Quezada que, de igual forma, lleva un mazo en la mano derecha y en los botines, en lugar de dagas, porta pistolas. En éstas, una vez más, se vuelven a economizar líneas. Resulta destacable que a los tres personajes se les resalte el pecho, como si se tratara de gallos de pelea, lo que sumado al resto de la composición haga decir al redactor de los pies que es producto de la fantasía del caricaturista. Sin embargo, más que la fantasía las imágenes responden a la huella que dejó la guerra en la mente de Eduardo Robles y que en una imagen como ésta se hace evidente.

Pese a que Ras continua publicando caricaturas, para la primera quincena de abril de 1941 se incorpora a su carrera profesional: la arquitectura. Así, en la revista *Mujeres y Deportes*, perteneciente a la casa editorial de *Novedades*, publica la sección *Arquitectura y decoración*. En esta nueva empresa Robles da consejos de decoración de espacios interiores y responde cuestionamientos del público, en relación con las remodelaciones que querían llevar a cabo en sus hogares. La sección se acompaña de dibujos de muebles y algunos objetos

¹⁸⁸ *Novedades*, México, D.F., 2 de abril de 1940, sección 1, p.11.

¹⁸⁹ *Novedades*, México, D.F., 31 de marzo de 1940, sección 2, p.4.

decorativos, que carecen de firma, pero cabría suponer que pertenecen a la misma mano de Ras.

Llama la atención que utilizase esquemas sencillos en lugar de planos complejos. Un ejemplo de ello apareció el 6 de abril de 1941 (imagen 62), cuando la sección estuvo dedicada a vestíbulos comerciales. Sobre la importancia que tiene un vestíbulo señala que éste era “una prolongación de la calle hacia la tienda y de la tienda hacia la calle”. De esta manera ofrece ocho plantas, de las que las siete primeras son recomendaciones para un mejor aprovechamiento del espacio. En cuanto al último esquema señala que es inadecuado y perjudicial para los establecimientos que lo emplean.

A los anteriores esquemas aumenta el ejemplo de una librería compuesta por dos vitrinas centrales y dos laterales (imagen 63); la forma curva de la vitrina busca facilitar la circulación y visualización del comprador. Como elemento complementario incluye la fachada de la librería.

Al mismo tiempo la sección de *Arquitectura y decoración* sirve para promocionar su empresa de decoración: Ras –Martín. Su eslogan publicitario decía: “una vivienda no es mejor ni resulta más atractiva por tener gran cantidad de muebles, sino por tener, muebles de buen gusto y una decoración adecuada” y finalizaba “puedo proporcionar a su hogar una agradable decoración y unos muebles elegantes y prácticos”¹⁹⁰. Sus oficinas se encontraban en Palma número doce, despacho dieciocho; con una sucursal en Acapulco, Guerrero, calle Emilio Carranza número dieciocho, lo que indicaría que le iba bien en su negocio a pesar de tener poco tiempo de haber arribado a territorio mexicano, bajo la bandera republicana. De esta suerte, la necesidad de sobrevivir y de incorporarse a su nueva vida lo llevan a una publicación

¹⁹⁰ *Constructores hispano mexicanos*, en: *Mujeres y deportes*, México, D.F., domingo 13 de abril de 1941, tercera sección de *Novedades*, p.14. En ésta aparecieron las recomendaciones que Ras daba, principalmente a las mujeres, para mejorar la decoración de sus casas.

de derecha, en la que si bien no le faltaron las críticas, logró mantenerse y crecer profesionalmente. No obstante, todo lo anterior muestra a un refugiado que ha alcanzado el éxito en tierras mexicanas, lo que no significó que olvidara su origen. Ello lo demuestra el hecho de que fuera uno de los principales participantes en la fundación del Ateneo Español de México, que buscaba ofrecer un espacio de reunión y organización cultural a los refugiados.

En las memorias del Ateneo Español, constituido el cuatro de enero de 1949, se asienta la participación de Robles Piquer; pues, además de ser de los primeros en colaborar en la creación de dicha institución, estuvo encargado, junto con Arturo Sáenz de la Calzada, de buscar un sitio adecuado que alojara al Ateneo. El lugar elegido se situó en la avenida Morelos número 219, con una renta mensual de 750 pesos. A lo anterior debe aumentarse que cuando se tuvo que adaptar el inmueble “Eduardo Robles, gerente de la casa Ras-Martín, hizo realizar la reparación de los muebles cedidos por Don Mariano Granados y por la Editorial Séneca, a través del Dr. José Puché Alvarez, aportando el importe de esta última reparación como cuota de ingreso en el Ateneo, efectuó con su personal gran parte de los trabajos de pintura, construcción de librerías para la biblioteca y confección de cortinas”¹⁹¹. A manera de agradecimiento la junta directiva acordó designarlo socio protector¹⁹², por su participación económica que ascendió a 6,200 pesos; así mismo, ocupó el cargo de vocal en la sección de artes plásticas¹⁹³.

Como ya se mencionó en el apartado anterior participó en la Exposición Arte Humorístico, conjunta entre caricaturistas españoles y mexicanos, en la que presentó las obras;

¹⁹¹ *Ateneo Español de México. Memorias, que presenta la junta directiva a la asamblea ordinaria de socios sobre el funcionamiento de la entidad durante el año 1949*, México D.F., Ateneo, 1950, p.2.

¹⁹² *Ibidem*, además de Ras, que figura en primer termino, se designó socios protectores a Mariano Granados, por su aportación de muebles, materiales y mano de obra; al doctor Carlos Martínez, por sus gestiones para incrementar el número de socios, llegando a más de cien el primer mes; Manuel Suárez Mier, por haber cedido un crédito de mil pesos y dar su firma como fiador para varios contratos; y el ingeniero José A. De Oteyza de la Lama, por su aportación en la instalación de la terraza.

el presidente Alemán, el general Cárdenas, el Charro de película, Eximperio Azul, Stalin y Retrato de María Félix¹⁹⁴. Por los títulos, es claro que ninguna está dedicada al deporte. A su participación en la exposición Arte Humorístico debe aumentarse que le tocó inaugurar, el 16 de junio de 1949, el ciclo de *Conferencias de Humor* en el Ateneo Español de México con la ponencia *El humor en la caricatura personal*. Con ello, se reconoció su aportación hecha a dicho instituto y, al mismo tiempo, representaba la oportunidad, después de diez años, de explicar lo que para él era la caricatura personal. Cabe mencionar que para estos momentos sus obras aparecen sólo ocasionalmente en *Novedades*, lo que hace pensar que se dedicaba de lleno a la labor de arquitecto, pero sin despegarse completamente de la caricatura.

Este su interés por la caricatura y su cercanía al Ateneo Español de México llevaron a celebrar en dicho lugar, en febrero de 1953, una exposición de caricaturas personales, a la que se dedicó espacio en *Las Españas*. En dicha publicación se rescatan algunas de las obras presentadas: Ing. J.L. de la Lama, DR. J. Segovia, Ing. A. Carretero, Lic. M. Granados, Ernesto Guasp, Arq. F. Balbuena, Ceferino Palencia, Dr. D. Nieto, Dr. R. Izquierdo, Ing. Derronsoro; y su autocaricatura; estando ausentes, nuevamente, los deportistas. Sobre la exposición Margarita Nelken señaló "los trazos que nos presenta RAS el émulo y descendiente de Gullbrasson y un Bagaría, son precisamente eso: la línea como expresión suprema y definitiva de lo inexpressado en una fisonomía. Como resumen y definición de lo esencial y permanente en un conjunto de aspectos"¹⁹⁵. En otras palabras Ras es un caricaturista de lo personal y con ello abarca más allá de los rasgos. Al mismo tiempo vuelve a aparecer Bagaría, pero ahora como modelo y símbolo de la caricatura entre los refugiados.

¹⁹³ *Ibidem*, p.3. Como Secretario de la sección se menciona a Víctor Trapote y vocal, al igual que Ras, a Ramón Pontones.

¹⁹⁴ Cabe la posibilidad que la de Lázaro Cárdenas y Miguel Alemán sean las que se incluyen en *Caricaturgenia*, *Op cit*, pues ambas tienen como año de elaboración 1949.

¹⁹⁵ Margarita Nelken, en: *Las Españas*, *Op cit*, p.18.

Este interés de Ras por la caricatura personal lleva a Crespo de la Serna a decir “logra con el artificio de unos cuantos rasgos no sólo lo que se llama caricatura, sino el retrato de lo más saliente, lo más fisonómico pudiéramos decir, de sus modelos. No abulta ni hincha las facciones. Su arte es más moderno, más sencillo. Está entre el arabesco y la línea recta, combinadas ambas en verdaderas abstracciones. No hay titubeos”¹⁹⁶. De esta manera, tanto Crespo de la Serna como Margarita Nelken ven en Eduardo Robles un estilo propio en el que predomina la forma en que se utiliza la línea, al desentrañar la personalidad del individuo representado. Así, se puede decir que la búsqueda de la simplificación de la imagen que lleva a cabo Eduardo Robles, culminó en el libro *Caricaturgenia. Teoría de la caricatura personal*, en el que Justino Fernández hace la presentación y en ella afirma que el “esfuerzo - de Ras - consiste en hacer de ese género tan manoseado un arte superior, si puede decirse, o simplemente un arte de verdad”¹⁹⁷. Para explicar su arte Ras inicia con una recopilación de definiciones sobre humorismo; para posteriormente pasar a la clasificación de la caricatura, que divide en: de ilustración y personal.

En la de ilustración incluye todos los dibujos que acompañan relatos literarios, artículos de divulgación o la opinión sobre un problema político. Es decir, “caracterizan un hecho o una situación, comentando o condenando las noticias del día, asuntos políticos o económicos, maneras o costumbres. Son dibujos cómicos o chistes que provocan la risa, o utilizan la sátira en plan moralizador o con intenciones de educar o corregir”¹⁹⁸. Por tanto, ésta se distingue en esencia por la crítica o burla que se hace del hecho o individuo comentado. La caricatura personal, según Ras, no cae en dichas limitaciones, ya que en ésta “no cabe lo estrictamente cómico ni lo satírico”. Ello a pesar de basarse en personas reales, de las que se

¹⁹⁶ Jorge J. Crespo de la Serna, *Ibidem*, p.19.

¹⁹⁷ Justino Fernández, *Presentación*, en: Robles, *Op cit.*, p.10

¹⁹⁸ Robles, *Op cit*, p.19.

debe lograr sustraer su verdadera personalidad, sin por ello abusar de la deformación¹⁹⁹, pues la caricatura debe distanciarse de lo superfluo.

De esta forma la caricatura ideal para Ras termina siendo “la habilidad de dibujar una expresión, de entrever la personalidad de un sujeto y realizarla como un telegrama o un relato en taquigrafía de la concepción visual”²⁰⁰. Para fundamentar sus planteamientos, acompañan el escrito cuarenta y ocho obras en la que aparecen políticos, pintores, economistas, expresidentes y un matador de toros²⁰¹.

Las obras que aparecen en *Caricaturgenia* fueron realizadas entre 1949 y 1955 y a través de ellas es notorio el adelanto que ha tenido la técnica de Ras, pues hay una utilización mínima de líneas, ya no acude a los achurados y se concreta a los rostros. Entre las obras que están desarrolladas con muy pocas líneas se encuentra la de José María Martorell (imagen 64), matador de toros, en ésta una línea en espiral desciende de la parte superior, dando con ello la idea del cabello. La espiral se vuelve ligeramente ondulada para formar la frente, y en la base de ésta se quiebra y con una nueva espiral se conforma la ceja. De la frente desciende una línea que da origen a la nariz, la boca, el mentón y al final forma la firma de Ras.

Por tanto con dos líneas forma la figura, que se complementa con una tercera, que sería el pequeño círculo que representa el ojo. A pesar de ello el personaje da la idea de ser un individuo alegre, con lo que la teoría de Ras se estaría cumpliendo.

Un ejemplo más es la imagen de Antonio Ramiro (imagen 65) secretario del arquitecto Carlos Lazo, en la que una línea ondulada y gruesa desciende para formar el lado derecho del rostro. Una línea inclinada hacia la izquierda representa la ceja; dos más, una recta y otra

¹⁹⁹ Llega a decir “el caricaturista verdadero no ofende nunca; tiene un arma en la mano y no la usa” p.24

²⁰⁰ *Ibidem*, p.23.

²⁰¹ El toreo puede catalogarse como deporte a partir del hecho de que la información sobre el mismo aparece en la sección deportiva. A la presencia del matador José María Martorell debe aumentarse la presencia de Alberto Isaac, que había practicado la natación, aunque es más recordado como caricaturista y director de cine.

curva, forman el ojo. En la parte inferior, dos líneas en zigzag dan forma a los bigotes y dos más, que forma una “y”, representan la mejilla del lado izquierdo. A pesar de que la figura está formada por ocho líneas, la abstracción a la que llega es superior al resto de los trabajos que realiza Eduardo Robles, pues el ojo, la ceja y los bigotes indican que se trata de un ser humano. Sin embargo, la posición de los bigotes y la presencia de la mejilla izquierda indican que la figura tendría que encontrarse de tres cuartos; a lo que debe aumentarse que carece de nariz, que nos indicaría la postura en que se encuentra la imagen. No obstante, la posición de la ceja y el ojo, corresponden al lado izquierdo de la cara, con lo que faltarían tanto la ceja como el ojo del lado derecho, para que la figura estuviera equilibrada. Aunque Ras utiliza los elementos esenciales que hacen reconocible a la figura, el resultado parece no haberlo complacido, pues no he encontrado otra imagen semejante a ésta.

Con ello *Caricatukenia* representa después de quince años, la explicación de una forma de hacer caricatura, que Eduardo Robles Piquer inició en España, pero que perfeccionó en México. Al mismo tiempo marca su etapa final en suelo mexicano, pues es lo último que he localizado de él en nuestro país, que deja para establecerse en Venezuela.

ERNESTO GUASP Y EL FRENTE COMBATIVO

Como se vio en hojas anteriores durante la Guerra Civil Española la prensa jugó un papel muy importante y en ella ocupó un lugar especial la caricatura. Entre los dibujantes que tomaron la pluma para combatir a favor de la República se encontró Ernesto Guasp, que había iniciado su carrera en *La Correspondencia de Valencia* y *El Mercantil Valenciano*²⁰². Durante su primera etapa como dibujante no tiene un estilo propio y sus trabajos están más enfocados

²⁰² Cfr. *Ernest Guasp, 1901-1984*, Valencia, España, Ajuntament D'Alzire Regidoria de Cultura-Caja de Ahorros del Mediterráneo-Universidad Politécnica de Valencia-Levante. *El Mercantil Valenciano*, 2001; y *Ernesto Guasp 1901-2001. Primer Centenario*, México, Sociedad Mexicana de Caricaturistas, 2001.

al chiste. Un ejemplo de ello aparece en *Lecturas*, de octubre de 1930, con el título *En la edad de piedra* (imagen 66). En ésta dos cavernícolas, con taparrabos, sostienen el siguiente diálogo:

- Oye. ¿Cómo podremos moler este monolito?.
- Hombre, pues muy sencillo: con dinamita.
- No está mal pensado, pero hay un pequeño inconveniente.
- ¿Cuál?
- ¡Que aun no se ha inventado la dinamita!

El cuerpo de los cavernícolas aparece desproporcionado, con lo que el caricaturista establece un vínculo con el mono, que es notorio en los pelos que estos tienen en el cuerpo. Tras los personajes aparece el monolito que origina el diálogo. A la derecha aparece un pequeño árbol y unas líneas que dan profundidad al dibujo, que carece de sentido político.

Durante el desarrollo de la guerra lo encontramos formando parte del Sindicat de Dibuxants Professionals, que se había hecho cargo de los semanarios *Papite*, *El Matí* y *L'Esquella de la Torratxa*, cuando fueron incautados por la República para combatir las publicaciones falangistas²⁰³. Las dos primeras no tuvieron éxito, en cambio *L'Esquella de la Torratxa* se distinguió por su combatividad y llegó a expresar: "el Sindicat de Dibuxants Professionals (UGT) s'ha apropiat d'aquest setmanari per fer- lo portantueu polític al servei de la nova orientació professional de Catalunya. Així, doncs, a partir d'aquesta setmana el Sindicat de Dibuxants Professionals es fa responsable del contingut doctrinari d'aquest setmanari"²⁰⁴. Sin embargo, como se puede ver, la publicación estuvo enfocada a la zona de Cataluña, lo que no disminuye su importancia, pero sí marca la división de los españoles. Cabe resaltar que de ésta fue director Ernesto Guasp en 1937.

²⁰³ Ver Antonio Martín, *Historia del comic español: 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp.170-210.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.200.

Entre las obras que publicó en *L'Esquella de la Torratxa* se encuentra *Presoners Italians*²⁰⁵ (imagen 67). En ella vemos, del lado derecho, un escritorio en el que se encuentra un miliciano republicano. La figura es sencilla, aunque deforme, pues en las manos notamos sólo cuatro dedos y carece de orejas. El personaje está sentado en una diminuta silla, con los codos apoyados en el escritorio y preguntando: *Vosaltres venieu de Malaga?* A la izquierda se ve a tres militares italianos, que por la posición de los brazos, los llevan tras la espalda, debemos suponer que se encuentran amarrados. Los tres portan saco, con dos botones, y gorra. Sólo a uno de ellos se le distingue el rostro, a pesar de que todos miran hacia su interlocutor para contestar: *Nosaltrus veniem de Malagana*.

En las tres figuras de los italianos se hace presente, nuevamente, la deformación de los personajes y la cercanía de los mismos con la obra de Joan Miró. Aunque en la imagen se acude al humor, el peso político se encuentra presente; pues los prisioneros son los italianos, mientras que el interrogador es un miliciano republicano. De igual forma, la figura del último supera en proporción a la de los italianos, incluso si la figura estuviera de pie duplicaría en tamaño a las otras figuras. Con ello, sin duda, Guasp simboliza el valor que tenían los republicanos al defender lo que por justo derecho les pertenecía, a diferencia de los italianos que luchaban por una guerra que no les correspondía. Además, de la posición política que manifiesta el dibujo de Guasp, se puede ver que el estilo de dibujo no tiene relación con el de sus inicios, lo que hace pensar que ya se encuentra desarrollando un estilo propio, que se origina en el ámbito de las vanguardias.

Con la derrota de la República Ernesto Guasp se ve obligado a cruzar la frontera ante la posibilidad de ser afectado por la Ley de Responsabilidades Políticas²⁰⁶, por su participación

²⁰⁵ Ante la imposibilidad de consultar las obras originales se acudió a las obras generales, en este caso *Presoners Italians* aparece en Ernest Guasp, Op cit, p.27.

²⁰⁶ Sobre esta ley se habló en el capítulo anterior.

en el movimiento. Una vez que se encuentra en territorio francés es internado en el campo de concentración de Argéles- Sur- Mer. De dicho campo saldrá por las gestiones de una tía²⁰⁷, pero hasta 1941 se embarcará en Marsella, pasando por las Islas Azores, República Dominicana y llegando, finalmente, a suelo mexicano en 1942. Sobre él resulta difícil precisar la forma en que se establece en México, pues en el archivo del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE) no se encuentra información sobre él.

Pese a que en el catálogo que se publicó sobre la exposición de Ernesto Guasp en la Sala Municipal D'Exposicions D'Alzira, en el 2001 se señala como fecha de incorporación de éste a los medios mexicanos, y específicamente a *El Popular*, el año de 1942, la revisión de prensa difiere del dato, pues los primeros trabajos de éste aparecen hasta 1943, a los pocos días de la muerte de José González Cardenio. Este caricaturista, que firmaba sólo como Cardenio, también era de origen español y había comenzado a trabajar para *El Popular* en febrero de 1939.

Cabe recordar que el primero de junio de 1943 se incluyó información sobre los colaboradores que hacían *El Popular*, de Cardenio se dijo: “vino a México después de una intensa labor de arte y crítica en la Argentina, en Chile y en otros países del continente. Sus cartones son siempre mordaces, puesto que con ellos ha encontrado la forma de fustigar los vicios de los regímenes decadentes y las atrocidades del totalitarismo”²⁰⁸. En cuanto a su dibujo se distinguió por un trazo sencillo y por la utilización de pocas líneas, sin llegar a excesos de deformación. No obstante, la misma postura de izquierda del diario le dio libertad de hacer una crítica sin límites, destacándose los ataques a la política franquista, lo que respondía, en parte, a su origen español.

²⁰⁷ Este dato fue facilitado por su hijo Alfredo Guasp, aunque no pudo precisar el nombre de la tía. Entrevista a Alfredo Guasp, México, 12 de enero de 2005.

²⁰⁸ *Quiénes hacen El Popular*, en: *El Popular*, México, D.F., 1 de junio de 1943, tercera sección, p.1.

Sin embargo, para el nueve de junio de 1943 aparece en la primera plana de *El Popular* anunciada la muerte de José González Cardenio, lo que significaba una pérdida para las filas de la publicación. El deceso se había dado en la ciudad de Guadalajara donde se encontraba reposando. El diario recordaba su compañerismo, su origen andaluz y el agudo sentido político que había manifestado en su trabajo.

De igual forma, se explicaba “fue nuestro camarada un gran caricaturista. Inició su carrera en *El Heraldo de Madrid* desde muy joven. Emigró luego a Sudamérica donde colaboró en varios diarios de Argentina y de Chile. Vino después a México atraído por el prestigio de nuestras luchas populares y del movimiento plástico mexicano. A raíz de la sublevación franquista trató de regresar a su patria para defender a la República, pero el asma, que lo hizo sufrir toda su vida y que la extinguió prematuramente, se lo impidió”²⁰⁹. Queda claro, con ello, que el espacio dejado por Cardenio sería difícil de llenar, por todas las cualidades que guardaba su dibujo y que tendría que cubrir el nuevo caricaturista.

A manera de esquelera apareció en lugar de la caricatura habitual el espacio en blanco, con los bordes negros y con el título *Cardenio ha muerto* (imagen 68). Para el sábado doce de junio se publicaron dos fotografías y una breve nota sobre el sepelio, resaltando que al sacar el féretro de la Casa de la Democracia Española fue envuelto en *la bandera roja*, seguramente comunista, y en *la tricolor de la República hispana*. Del mismo modo la representación de *El Popular* montó guardia en la tumba de Cardenio, de lo que también se publicaron fotografías²¹⁰. A los homenajes y recuerdos en honor de José González se unió Manuel Andújar al escribir las siguientes líneas: “agudo y firme, con los pies en la tierra, con los ojos

²⁰⁹ *Murió Cardenio*, en: *El Popular*, México, D.F., 9 de junio de 1943, 1 sección, p.1.

²¹⁰ *Guardia en la tumba de Cardenio*, en: *El Popular*, México, D.F., 22 de junio de 1943, 1 sección, p. 4. En los pies de fotografía se señalaba: “los representantes de *El Popular* Ignacio León y Francisco Mayo encabezaron una guardia luctuosa de la comisión de periodistas que hasta ayer estuvo en Guadalajara. En la guardia participaron los reporteros gráficos Mayo, Enrique Díaz, Leo Matiz y José Ríos, y los redactores León, Mario Escurdia, Mario Álvarez y A. Peñafiel”.

abiertos. Así vivió Cardenio. Detrás de los vidrios, dos pupilas supieron siempre vigilar y estar alerta. Hay en su rostro un gusto amargo y doloroso: de este gesto vino la certera sátira, el puntiagudo afán de definir plásticamente²¹¹. Es decir, el acierto de sus dibujos se debía al conocimiento político que desarrolló y que, sin duda, se había formando en los diferentes países en que vivió.

El sarcasmo político de Cardenio fue reconocido, igualmente, por Efraín Huerta, para quien el dibujante fue una especie de Quijote que mediante la crítica castigaba a los tiranos y aleccionaba a los lectores. Y continúa diciendo: “murió Cardenio en plena madurez. Los que no mueren ni morirán serán sus huellas, sus trazos, su enorme capacidad para azotar y flagelar todo lo que significa injusticia y traición. Hombre libre de dos mundos, el americano y el español, tuvo la dicha de ver combatir a la República contra el nazifascismo; y tuvo, también, la desgracia de contemplarla derrotada. Su contribución a la lucha fue una contribución de artista popular²¹². Es decir, aprovechó la tribuna de *El Popular* para señalar los abusos políticos de Francisco Franco, convirtiéndose el tema en una constante dentro de su obra. Sin embargo, su simpatía por la República no hizo que encallara en el tema español y pudo seguir desarrollando su trabajo desde un punto de vista crítico.

Al tiempo que se desarrollan los homenajes en honor a Cardenio *El Popular* tiene que buscar la forma de cubrir el espacio que había dejado vacante. En los primeros momentos se acude a publicaciones de E.U. y aparecen imágenes del *N.Y. Post*, *Providence Bulletin*, *Washington Ve*, *St. Louis Post Dispatch*, *Columbus Dispatch*, *Philadelphia Inquirer*, *Detroit News* y el *St. Paul Pioneer Press*. En éstas el tópico es el chiste; lo que sin duda, se debía al problema que podía implicar introducir una caricatura de contenido político; pues podía ser

²¹¹ Manuel Andujar, *Hace Cuatro años. Historia de un viaje*, en: *El Popular*, México, D.F., lunes 28 de junio de 1943, p.7

²¹² Efraín Huerta, *La sátira de una época*, en: *El Popular*, México, D.F., 28 de junio de 1943, p.7

incomprensible para los lectores mexicanos, lo que no ocurría con el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial a la que se llegó hacer alusión en algunas de estas imágenes.

No obstante, para la publicación debió ser importante cubrir el espacio con un caricaturista que compartiera la misma ideología. Es decir, alguien que tuviera una visión política, que abarcara los aspectos nacionales e internacionales, estos últimos eran de singular importancia, pues la Segunda Guerra Mundial pasaba por su última etapa armada. De esta forma hace su aparición, el veintiuno de junio de 1943, Palazón²¹³, del que no logre localizar ninguna referencia, cuyo dibujo recuerda a Cardenio. Los dibujos de este caricaturista aparecen intercalados con los provenientes del extranjero. Para el veintinueve del mismo mes aparece la imagen titulada *El tamaño del pan* (imagen 69) firmada por Guasp, y con un dibujo, que si bien no se encuentra completamente dentro del estilo que había comenzado a desarrollar en España, sí marca una diferencia tanto con el que había elaborado Cardenio como el de Palazón.

La imagen a que he hecho referencia se sitúa en un consultorio, el piso es negro, al fondo se ve una vitrina, con recipiente de diferentes formas y tamaños; y, al lado derecho un cuadro cortado, que marca la continuación del espacio. Al centro en una silla giratoria y reclinable, parecida a la de un barbero, se encuentra el paciente cubierto con una toalla, a excepción de los pies, la mano izquierda, junto a la que está el escupidero. Del rostro del paciente sólo se alcanza a ver la oreja izquierda, el bigote y la punta de la nariz. El médico se encuentra detrás de él revisando el ojo. Éste porta bata blanca, sus manos son delgadas y alargadas. Lleva bigote, verruga en la nariz, y en el ojo derecho lleva un gran lente con el que observa el ojo del paciente; en su cabello se observa una calvicie avanzada. El tamaño del lente, sin duda, es el que desvirtúa el del paciente. Contemplada a la distancia la imagen es un

²¹³ Sobre este caricaturista no he logrado encontrar referencia.

chiste, que en la actualidad carece de sentido; sin embargo, en ésta debió encontrarse una crítica, que se hace presente en el tamaño del lente.

Al siguiente día publicó una caricatura de corte internacional titulada *Camisas Negras viejas* (imagen 70), en ella se ve a dos individuos de bruceos sosteniendo el siguiente diálogo:

-Chico no me llega la camisa al cuerpo.
-Ni a mi.

Así, se ve a dos milicianos fascistas, protegiéndose de un bombardeo. Los militares visten pantalón blanco, camisas negras y gorra negra con un listón al frente. En el rostro de los personajes se percibe la angustia que produce el ataque, pues al parecer ya han sido dañados por otros anteriores que han dejado como huella los parches que llevan en los pómulos. El individuo de la derecha, incluso, se lleva la mano derecha a la boca, por el miedo. Los rostros aparecen de perfil y deformes. Unas líneas curvas y otras rectas, al igual que algunas estrellas, simbolizan el humo que produjo el ataque anterior. En la parte superior, siguiendo diferentes trayectorias aparecen siete bombas en dirección de los individuos.

El tema no resulta ajeno para Guasp; pues sin duda, le recordaba la intervención de las fuerzas italianas en favor de Francisco Franco²¹⁴. Por ello, ve con buenos ojos la derrota de que estaban siendo objeto; por lo que no es difícil imaginar que, como tantos españoles, veía en la derrota de Italia y Alemania la posibilidad de regresar a la patria. De esta forma, el tema español va a ser una constante en la obra de Guasp, con lo que continúa la lucha, desde suelo mexicano, que había iniciado en España.

El tres de julio publica la imagen titulada *La copa del olvido* (imagen 71); en ella se ve a Francisco Franco, sentado en un restaurante pidiendo *Una corona...extra*. Viste de militar y luciendo sus medallas en el pecho; de igual forma, sobresale de la mesa la empuñadura de una gran espada que simboliza la dictadura. El Caudillo se mantiene con rostro tranquilo, el ojo

izquierdo cerrado, mientras con la mano derecha llama al camarero. Éste, que se encuentra cerca de la mesa, viste de negro y moño blanco al cuello; con la mano izquierda sostiene la charola en la que se encuentra una copa que ofrece a Franco. El mesero guiña la ceja derecha y esboza una leve sonrisa, seguramente ante la embriaguez del interlocutor. Sobre la mesa, en la que se encuentra apoyada la mano derecha del dictador, aparece un cenicero, y en él se consume un cigarro, cuyo humo se eleva sobre la cabeza de éste y, a manera de caracol, parece simbolizar una corona.

Aquí va a hacerse evidente una constante más en la obra de Guasp, que tiene que ver con la simbología que se establece en ciertos elementos de sus obras. De esta forma, para el caricaturista el gobierno del dictador sería efímero y no se daría cuenta de su derrota ante la embriaguez que le producía el poder.

Resulta significativo que en menos de un mes se erige como triunfador, pues sus imágenes ya no comparten espacio con otros. Su éxito puede deberse a su origen español al igual que Cardenio; a su participación a lado de la República, con quien simpatizó el diario; sin olvidar que su estilo de dibujo era muy particular, lo que le hace permanecer diez años en la publicación.

La larga permanencia de Ernesto Guasp en las páginas de *El Popular* le van a integrar cada vez más al suelo nacional y así lo encontramos participando en la Exposición de Arte Humorístico con *Las Restricciones*²¹⁵, *La purga*, *Pulquérrimos* y *Cantinflas* en Los Tres Mosqueteros; de igual forma, presentó la ponencia *El humor es cosa seria*. A ello hay que aumentar que Ernesto Guasp era una persona popular dentro de las filas del exilio, de él se

²¹⁴ Ver primer capítulo

²¹⁵ Con ésta obtuvo el Primer Premio de caricatura personal otorgado por la Asociación de Periodistas Mexicanos en 1948.

recuerda que era una persona alegre y a la vez colérica. En *Las Españas* se narra el siguiente hecho:

A Guasp le sucedió una tarde, en el Café El Papagayo, lo que voy a contar: Estaba charlando muy cordialmente con un pintor español, con Souto. Los dos solitos. Mano a mano. Hablarían de qué sé yo, de todo, cuando Souto de pronto, con la mejor buena fe del mundo, le hizo una pregunta sin importancia, casi, diría yo, de pura fórmula:

- Y usted, amigo Guasp, ¿a qué se dedica en México?

¡Uf! El esfuerzo que tuvo que hacer Guasp para contener la explosión subterránea, para contener sus rayos y centellas. Pero...con esa cosa que tiene para la réplica, en mordidiéndose los hígados y hechando hambre por los ojos duros le contestó aquello de:

- Yo me dedico a ir a ver sus exposiciones

La nota llama la atención sobre la importancia que había alcanzado Ernesto Guasp, por lo que resultaba risible que no se le conociera. Su participación en diarios mexicanos no se limitó a *El Popular*, pues el máximo de su obra se encuentra en el desaparecido *Novedades*, donde comenzó a publicar en junio de 1953 y permaneció hasta su muerte, el seis de enero de 1984²¹⁶. En este último publicó la sección *Letras y figuras*, en la que mezcla la crítica, el chiste y el dibujo, volviéndose a hacer presente la deshumanización de los personajes, que marcan un estilo propio. Sin embargo, esta sección no fue constante y desapareció pronto. Lo que sí permaneció todo el tiempo que publicó en *Novedades* fue *Cartones de Novedades*, de los que la primera que he localizado tiene fecha de el cuatro de junio de 1953 (imagen 72).

En ésta el mayor espacio lo ocupa un cuadro, mal colgado, con una mujer elegantemente ataviada, con vestido largo y escotado, estrecho a nivel de la cintura. Ello se complementa con guantes que pasan del codo y un collar, seguramente de perlas, que pende del cuello. El rostro aparece de perfil, lo que hace que se le vea una nariz puntiaguda, que compite con la sonrisa exagerada. Una línea ondulada forma el ojo izquierdo y al descender sugiere el pómulo. El cabello es negro y corto, del que sobresale una oreja deforme, de la que

²¹⁶ A éste se le recordó brevemente, a diferencia de Cardenio, y el lunes 9 de enero de 1984 aparecieron dos caricaturas en su honor, una de Rossas (*sic*) y otra de Kemchs.

cuelga un arete, típico de Guasp²¹⁷. Sobre el cabello porta una corona que la identifica como una princesa. Al lado izquierdo del cuadro se alcanza a ver el fragmento de otro más pequeño, en el que sólo se alcanza a ver una mancha negra, que no desvía la atención del espectador.

En la parte inferior derecha se encuentran los visitantes, que separados por un listón contemplan el cuadro. En primer termino vemos a un hombre de espaldas, con los brazos cruzados sobre ésta, una pequeña curva indica la presencia de los codos, lo que desde el punto de vista anatómico sería imposible, pues los brazos están extendidos. La cabeza del personaje se encuentra de lado, nariz alargada, aunque con punta redondeada; por ojo tiene un círculo, completamente negro; en cuanto a la oreja guarda la misma simetría que la de la princesa, pero es más grande y casi aparece al nivel del cuello. Llama la atención que la cabeza termine en punta, que no se oculta a pesar de portar sombrero, de hecho fue algo constante en sus dibujos. Resulta singular que a pesar de encontrarse el rostro de perfil, se alcance a ver la boca completa, en la que, por cierto, se dibuja una sonrisa, figura continua en sus imágenes.

A la derecha del personaje se ve a una mujer vistiendo falda y blusa escotada en la espalda. De su rostro se alcanza a distinguir parte de la nariz y el ojo, su oreja en la que lleva arete, tiene las mismas característica que las de las anteriores figuras. El cabello es negro y con un extraño chongo, del que sale una pluma. Los visitantes sostienen el siguiente diálogo:

- ¡Le han regalado el Everest...!
- ¡Para que tenga seiscientos millones de súbditos.....y pico!

La imagen tiene que ver con el acontecimiento que acaparó la atención de las publicaciones en aquellos días: la coronación de Isabel II de Inglaterra. Ésta al recibir la corona, recibió un pueblo, que se volcó a las calles para aclamarla. Otro acontecimiento que no mereció la misma atención, y que sin embargo se encuentra presente en la caricatura fue

²¹⁷ Las orejas de Guasp van a tener la forma de media luna y en el caso de las mujeres un medio círculo va a simbolizar

que el viernes 29 de mayo del mismo año el británico Edmund Hillary alcanzó la cumbre del Everest, quien junto con sus acompañantes lo ofreció como regalo a la nueva soberana. De esta manera Guasp marca su llegada al *Novedades*, con un tema de actualidad, lo que le será característico durante toda su permanencia en dicha publicación y en México.

CONCLUSIONES

El acercamiento a los caricaturistas españoles de tránsito, permitió conocer las características que guardaba el arte español a principios de siglo XX. De esta manera se pudo detectar que hasta los años setenta, del siglo pasado, se repetía con insistencia, hasta convertirse en verdad, que las vanguardias habían tenido poco peso en suelo español. Incluso los críticos aseguraban que los artistas se habían visto obligados a emigrar para “buscar ambientes más propicios para el libre ejercicio y desarrollo de su actividad creadora”²¹⁸. Con ello se trató de explicar la importancia que adquirieron Pablo Picasso, Joan Miró y Juan Gris en territorio francés. Es decir se trataba de justificar el avance que éstos habían tenido, con respecto al supuesto atraso en que se encontraban los artistas del interior.

No obstante, las nuevas tendencias historiográficas, que se desarrollaron en la última década del siglo XX, han ido formando una nueva visión del arte español de la primera mitad de dicho siglo. En esta revalorización del arte español jugó un papel importante la exposición Tránsitos, en 1999. Cuyo catálogo sostenía: “ahora es factible proceder a afinar el matiz, y concentrar verticalmente el análisis o a escrutar lo residual. Pero, simétricamente, quedamos también obligados a deshacer tópicos, a romper moldes cuya supuesta evidencia o primitiva eficacia pueden resultar ya, a todas luces, empobrecedoras. En cierto modo, esto último constituye el objetivo central de la presente muestra”²¹⁹.

Otra constante era que se culpaba a la II República de no haber dado suficiente apoyo a las actividades artísticas, lo que había resultado perjudicial para ellos. Tales afirmaciones han sido puestas en entredicho en publicaciones más recientes; ejemplo de ello es *La primera*

²¹⁸ José María Ballerter, *El equipaje de los años treinta*, en: *El exilio español de 1939*, España, Taurus, 1978, Tomo V. Arte y ciencia, p. 14.

democracia española. La Segunda República, 1931-1936, de Stanley G. Payno. En dicha obra se hace un estudio detallado de las diversas reformas que impulsó la República, alcanzando ámbitos como la iglesia, el ejército, el campo, la educación y la cultura. Así, ya no puede ponerse en entredicho la importancia que tuvieron las vanguardias en España durante la primera mitad del siglo XX, pues éstos se hicieron presentes en la pintura, la escultura, el cartel, el cine y la caricatura.

Sin embargo a pesar de la atención que se ha puesto al arte español de la primera mitad de siglo XX, aún quedan temas pendientes. Entre ellos la importancia que llegó a tener el surrealismo durante la guerra civil; así como la relación que guarda éste con la política. A ello debe aumentarse que se hacen necesarios estudios sobre el cartel, la radio y el cine, pues fueron los elementos más utilizados por la propaganda, tanto republicana como nacionalista durante la guerra. De igual manera, debe recordarse el impacto que el conflicto tuvo a nivel mundial, con lo que dicha propaganda adquirió un carácter masivo.

Un ejemplo sobre la importancia que adquiere la imagen como elemento esencial dentro de la confrontación es la caricatura, pues fue utilizada por ambos bandos. Así, en estas imágenes se encuentra una fuente histórica que no ha sido explorada, a pesar de contener información que puede enriquecer los estudios sobre el tema.

A través de esta investigación queda clara, a pesar de haber tomado sólo un fragmento de la producción artística de ese momento, la importancia que adquiere durante la guerra civil española el discurso visual crítico; pues, los caricaturistas buscan hacer el mayor daño posible al bando contrario a través de la imagen. Al mismo tiempo las manifestaciones artísticas adquieren un carácter legitimador que les lleva a tomar partido por el bando republicano o nacionalista.

²¹⁹ Jaime Brihuega, *El exilio español 1936-1945*, en: *Tránsito. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*,

De esta manera el compromiso ideológico que adquieren durante la guerra los lleva a asumir sus resultados; por ello al materializarse la derrota del ejército republicano, los artistas que simpatizaban con éste, se ven obligados a incorporarse a las filas que marchan hacia el exilio, ante la amenaza de ser reprimidos por la *Ley de Responsabilidades Políticas*. Sin embargo este punto resulta cuestionable, pues si bien, al hablar de arte español durante la Guerra Civil, resulta lugar común referirse a dicha ley como una condicionante que obligó a salir a muchos artistas de suelo español. Lo cierto es que no se cuenta con un estudio que precise la forma en que se aplicó dicha ley; pues, puede ser que la salida de muchos artistas se haya debido al compromiso ideológico adquirido con la República o bien a la psicosis generalizada por la derrota.

La importancia que adquiere la caricatura, como elemento de propaganda durante el desarrollo de la guerra, no termina con la derrota de la República; pues ésta se siguió realizando en los campos de concentración y posteriormente en el exilio. De igual manera, hace falta poner atención a los artistas que apoyaron a los nacionalistas durante el desarrollo de la guerra; así como su incorporación al ambiente cultural del franquismo. Ello permitirá complementar y entender el arte español de la década de los treinta del siglo pasado.

Punto relevante fue que en los años veinte, en México, se llamó la atención sobre la importancia de la caricatura, aunque catalogándola como “arte menor”. Si bien, en esta primera etapa no fue valorada como se debe, a principios de siglo XXI la problemática sobre si es arte o no es una discusión rebasada. Así, en este momento no se puede poner en tela de juicio que la caricatura se hace acreedora a dicha connotación. Cabe señalar que como toda arte cuenta con características especiales como son su postura crítica, la actualidad con el momento que le da origen y que terminan por volverla un documento histórico.

La investigación permitió un acercamiento al enfrentamiento que se da entre artistas mexicanos y españoles, cuando los últimos llegan a territorio nacional. Así, los artistas nacionales a través de la Escuela Mexicana ven amenazado su mercado, con la llegada de los exiliados; por su parte los españoles tienen que buscar la forma de crear un ámbito cultural propio y, al mismo tiempo, garantizarse su subsistencia. Como punto intermedio de las dos corrientes se encontraban los jóvenes, que vieron en los exiliados nuevas propuestas que la Escuela Mexicana no les brindaba; la oposición de los españoles hacia la Escuela Mexicana ofreció a los jóvenes la oportunidad de poder manifestar su opinión que llevó a el movimiento de ruptura en los años cincuenta. De dicho tema se hace necesario un estudio que esclarezca las aportaciones de los pintores españoles o, bien la confrontación de dos corrientes artísticas, que llevan a crear una nueva.

Finalmente, se puede decir que la llegada de los caricaturistas españoles a suelo mexicano, no modificó en nada el estilo de dibujo que se realizaba en México. Ello a pesar de que la caricatura mexicana y la española coinciden en que a principios de siglo XX emprenden una búsqueda de renovación, siguiendo de cerca las vanguardias, que se hizo presente en el resto de las manifestaciones artísticas de la época. Si bien esta búsqueda se manifestó principalmente a través de la línea, es claro a través de las imágenes aquí presentadas que en las caricaturas españolas encontramos una línea delgada, incluso en los achurados. En cambio en la mexicana, a pesar de haber una preocupación por la simplificación de la línea, ésta es más gruesa y depende menos de los achurados.

Ello no quiere decir que su trabajo fuera de menor calidad, por el contrario, tan la tenía que algunos logran incorporarse a este medio tan cerrado, en el que no se concedieron los privilegios de otras actividades. De igual forma, la calidad de su dibujo no servía de nada si se desconocía el medio mexicano, al que algunos decidieron agregarse; otros, sin embargo,

crearon una esfera en la que pretendían salvaguardar la cultura española, pero únicamente lograron proteger un presente continuo: el exilio.

IMÁGENES

EL PRIMER GOBIERNO DE LA REPUBLICA. por Bagaría



Como puede comprobarse, de aquí salieron «estrellas» y estrellados

Imagen 1 Luis Bagaría, *El primer gobierno de la república*, en: *El Sol*, Madrid, 14 de abril de 1936.

ESCUJHÉN, QUE ESTAN TRINANDO, por Lasaga



—¿Y qué has visto en tu primer vuelo?
—Pues, nada... Estecazos en Madrid, trancazos en Barcelona,
más trancazos en Lérida, trancazos...
—No siga. Ya veo que hay "tranca-ridad" en toda España.

Imagen 2 Lasaga, *Escuchen, que están trinando*, en: *Gracia y Justicia*, Madrid, 1935. La imagen se tomó de Nicolás J. Gibelli [Dir.] *Crónica de la Guerra Española, No apta para irreconciliables*. Argentina, CODEX, 1966 fascículo 4, p. 94.



Imagen 3 Anibal Tejada, *¡Cómo está el pacto!*, en: *ABC*, Madrid, 31 de noviembre de 1936.



A pesar de la baba criminal de los apaches de la noche Madrid es imperecedero.

Imagen 4 Anibal Tejada, Sin título, en: *ABC*, Madrid, 17 de noviembre de 1936.



Imagen 5 Aníbal Tejada, *El hueso de la discordia*, en: *ABC*, Madrid, 12 de enero de 1937.



Imagen 6 Aníbal Tejada, Sin título, en: *ABC*, Madrid, 20 de julio de 1938.

SOTA EL SIGNE DE LA CRUE

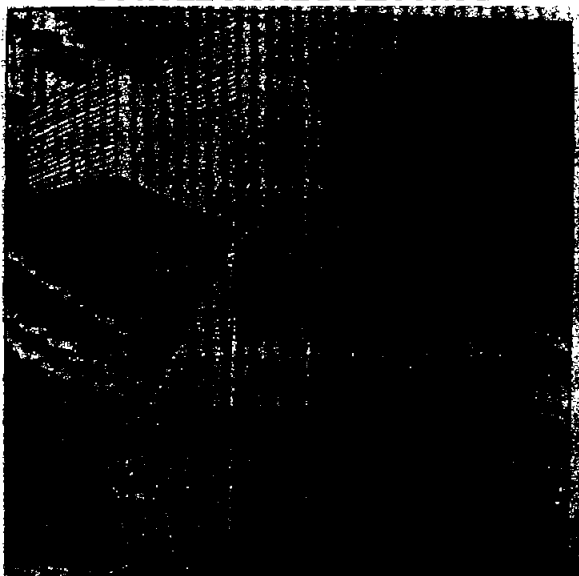


Imagen 7 Tisner (Aveli li Artis Gener), *Sota el signe de la crue*, en: *L' Exquella de la Torratxa*, Barcelona, 21 de agosto de 1936.



Imagen 8 Anibal Tejada, *Nota del domingo*, en: *ABC*, Madrid, 5 de noviembre de 1936.



Imagen 9 López Ruiz, Sin título, en: *ABC*, Sevilla, 20 de noviembre de 1936.

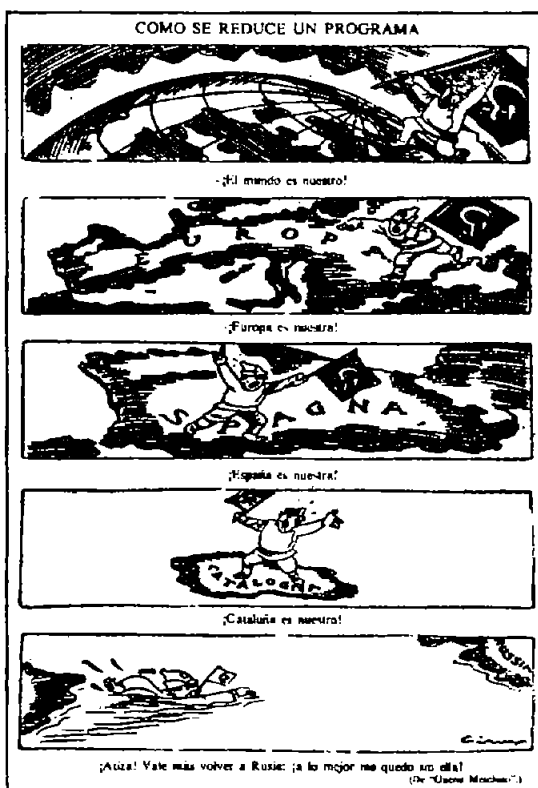


Imagen 10 Anónimo, *Como se reduce un programa*, en: *ABC*, Sevilla, 6 de marzo de 1937.

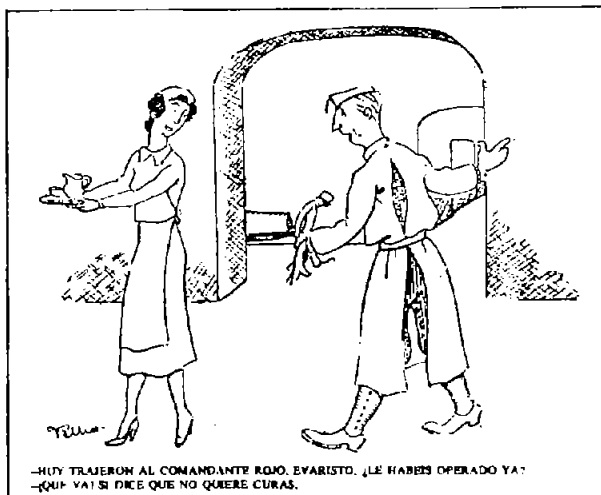


Imagen 11 Firma ilegible, Sin título, en: *ABC*, Sevilla, 10 de diciembre de 1938.



Imagen 12 Kin, *La consigna de Negrin*, en: *ABC*, Sevilla, 19 de enero de 1939.



Imagen 13 Luis Bagaría, *Dos corazones*, en: *Vanguardia*, Barcelona, 8 de abril de 1937.



Imagen 14 Anónimo, *La vuelta de Don Quijote*, en: *ABC*, Madrid, 18 de diciembre 1937.
 Publicada con anterioridad en: *El Nacional*, México, 13 de noviembre de 1937.

NOTICIA DE ULTIMA HORA, por Bagaría



AZANA QUIERE LA PRESIDENCIA

Parece que sólo hay dos caminos, como en el Tenorio: «Arráncame el corazón — o ázame, porque te adoro», o bien «Manoel Azaña o Azaña (don Manuel)».

Imagen 15 Luis Bagaría, *Azaña quiere la presidencia*, en: *El Sol*, Madrid, 30 de abril de 1936.

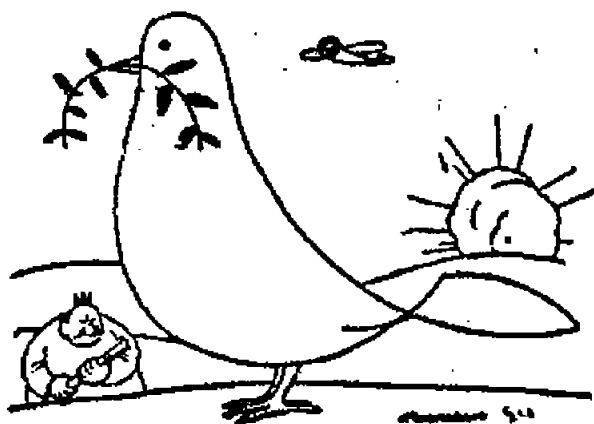
EL HUMOR AJENO



EL GRAN PEDANTE

—Exijo que las palabras que yo pronuncio no las discuta nadie. Si digo que yo no tengo "voluntarios" en España, es verdad, y punto en boca todo el mundo.

Imagen 16 Luis Bagaría, *El gran pedante*, en: *Vanguardia*, Barcelona, 4 de noviembre de 1937.

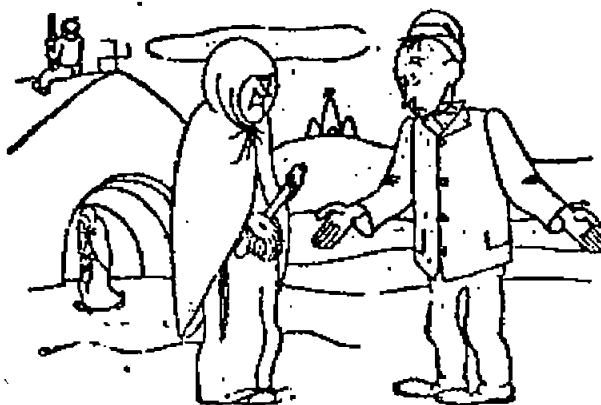


CANDIDEZ

LA PALOMA DE LA PAZ: ¿COMO ME QUIEREN!
SE MATAN POR MI...

Imagen 17 Francisco Rivero Gil, *Candidez*, en: *La Batalla*, Barcelona, Septiembre de 1936.

EL HUMOR AJENO



CRISTIANISMO FASCISTA

--Murió cristianamente.
--Ya sé. Fusilado.

Imagen 18 Francisco Rivero Gil, *Cristianismo Fascista*, en: *Adelante*, Valencia, 25 de diciembre de 1937.

EL HUMOR AJENO



ELLOS

- ¿Tú eres voluntario...?
- Yo, no: ¡y tú...?
- Yo creo que soy "simbólico".

Imagen 19 Ernest Guasp, *Ellos*, en: *Trebell*, Barcelona, ca. 1937. Se tomó de *Ernest Guasp, 1901-1984*, Valencia, España, Ajuntament D'Alzire Regidoria de Cultura-Caja de de Ahorros del Mediterráneo-Universidad politécnica de Valencia-Levante. El Mercantil Valenciano, 2001

COMENTANDO LA PRENSA

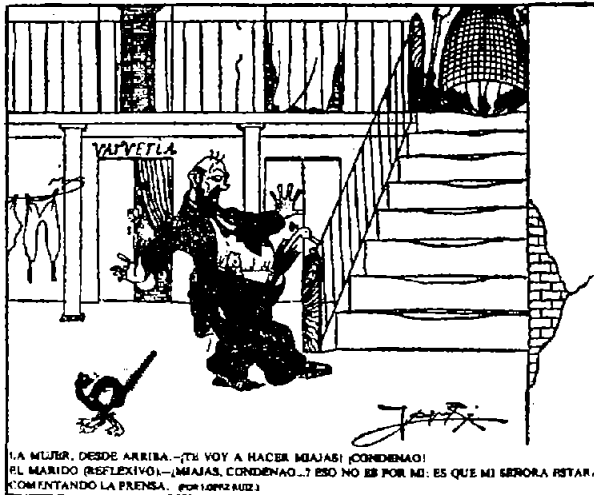


Imagen 20 López Ruiz, *Comentando la prensa*, en: *ABC*, Sevilla, 7 de febrero de 1937.



Imagen 21 Ernesto García Cabral, *¡Jue muy triste aquello*, en: *La risa*, México, 10 de febrero de 1911.



Imagen 22 Atenedoro Pérez y Soto, *Galeano*, en: *Multicolor*, México, 1911.

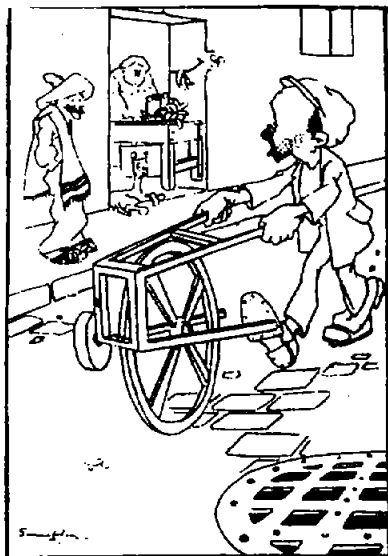


Imagen 23 Ernesto García Cabral, *El amolador*, en: *Multicolor*, México, 21 de septiembre de 1911.



Imagen 24 José Clemente Orozco, *Gloria a la Revolución*, en: *La Vanguardia*, Veracruz, México, 2 de mayo de 1915.

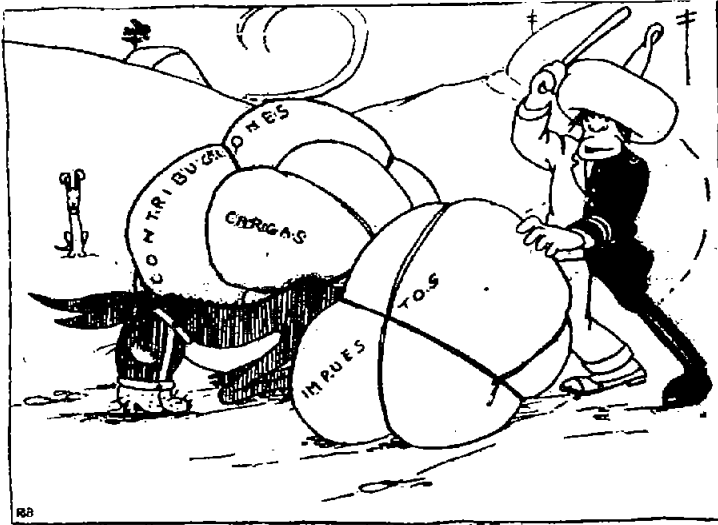


Imagen 25 Firma ilegible, Sin título, en: *ABC. Periódico ilustrado de política y variedades*, México, 26 de enero de 1918.



Imagen 26 Anónimo, *Está cansado*, en: *Excelsior*, México, 24 de marzo de 1920.

LA BOLSA JUDICIAL



Imagen 27 Anónimo, *La bolsa judicial*, en: *Tu Tan Kamen*, México, 14 de noviembre de 1924.



—Francisco que Francisco se está poniendo demasiado duro y que se quejé mucho.
 —La moneda no está en caso, palabras; sino en que se ponga pesada la libra y el franco, y castigos al que no quedáramos sin un duro.

Imagen 28 Ernesto García Cabral, *Cuestión de monedas*, en: *Excélsior*, México, 31 de julio de 1936.

A LARGA DISTANCIA



Imagen 29 De la Mora, *A larga distancia*, en: *El Tornillo*, México, 30 de enero de 1939.

PROFECIA



Lo que sucede en España
sucederá aquí mañana.

Imagen 30 De la Mora, *Profecía*, en: *El Tornillo*, México, 13 de febrero de 1939.

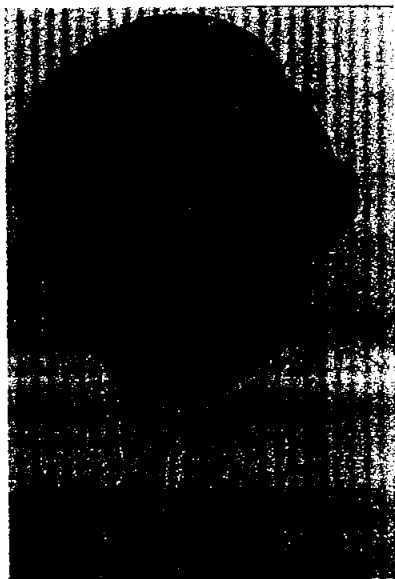


Imagen 31 Salvador Pruneda, *Félix Gordón Ordás*, en: *El Nacional*, México, 6 de septiembre de 1936.

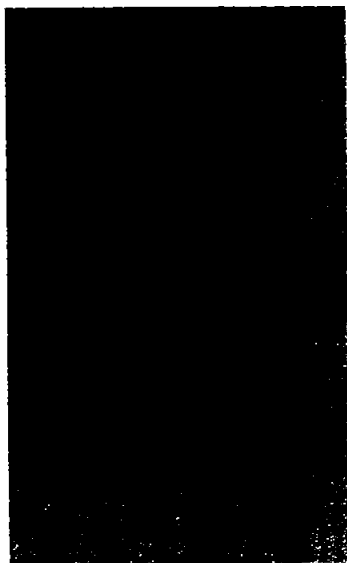


Imagen 32 Salvador Pruneda, *Julio Álvarez del Vayo*, en: *El Nacional*, México, 30 de agosto de 1936.

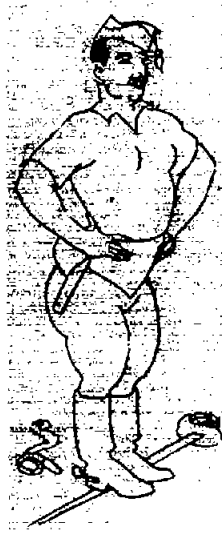


Imagen 33 Anónimo, *Franco*, en: *El Nacional*, México, 6 de septiembre de 1936.



Imagen 34 Anónimo, Sin título, en: *El Nacional*, México, 11 de septiembre de 1936

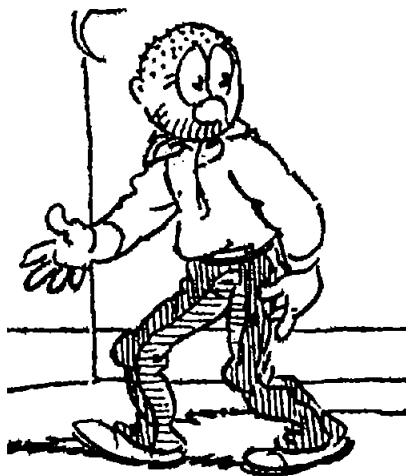


Imagen 35 Salvador Pruneda, *Don Catarino*, en: *El Herald*, México, enero de 1921.



Imagen 36 Anónimo, *Patriotismo*, en: *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1938. En el Archivo del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana aparece con la clasificación Hombres 73-1398.

“Salud, México”



El León español.—Tú has hecho algo más grande que Hernán Cortés: has sabido conquistar el corazón de España.

(De la revista "La Vanguardia" de Barcelona)

Imagen 37 Anónimo, “Salud, México”, en: *La vanguardia*, Barcelona, 26 de mayo de 1937.



Imagen 38 Victaleano León, *El Trotamundo*, en: *Novedades*, México, 15 de junio de 1938.



Imagen 39 Anónimo, *Antonio Garde*, en: *FUE. Boletín de los estudiantes*, Argeles-sur-Mer, Francia, 17 de abril de 1939.

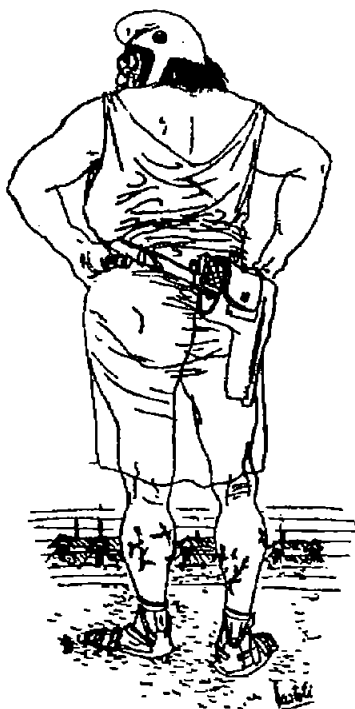


Imagen 40 José Bartola, Sin título, en: *Campos de concentración 1939-194...*, México, Iberia, 1944, p. 127.



Imagen 41 José Bartola, Sin título, en: *Campos de concentración 1939-194...*, México, Iberia, 1944, p. 105.



Imagen 42 De la Mora, *Tierras propicias*, en: *El Tornillo*, México, 3 de abril de 1939.



Imagen 43 Ernesto García Cabral, *Excombatiente*, en: *Excélsior*, México, 7 de abril de 1939.

AMISTADES QUE HONRAN



¡Ve así corral del Ejército Republicano Español,
 y amigo del Presidente Cárdenas!
 (¡Qué amigos tiene, Cárdenas!)

Imagen 44 De la Mora, *Amistades que honran*, en: *El Tornillo*, México, 11 de abril de 1939.

VISIÓN DEL FUTURO



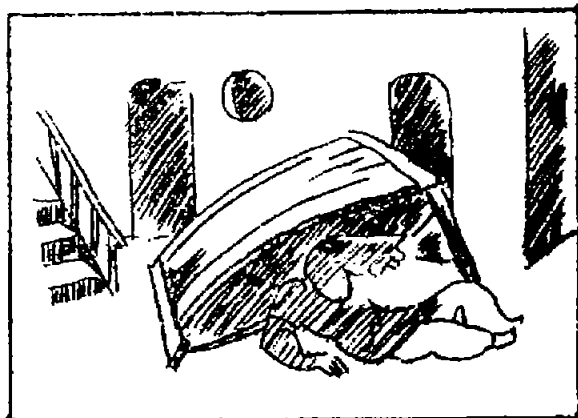
Lo que el pueblo teme

Lo que Cárdenas insidiosamente espera

Imagen 45 Anónimo, *Visión del futuro*, en: *El Tornillo*, México, 8 de mayo de 1939.



Imagen 46 Anónimo, Sin título, en: *Sinaia, Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 29 de mayo de 1939.



LA FUERZA DE LA COSTUMBRE

Imagen 47 Ramón Tarragó Xanxo, Sin título, en: *Sinaia, Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 28 de mayo de 1939.

COMENTARIO X



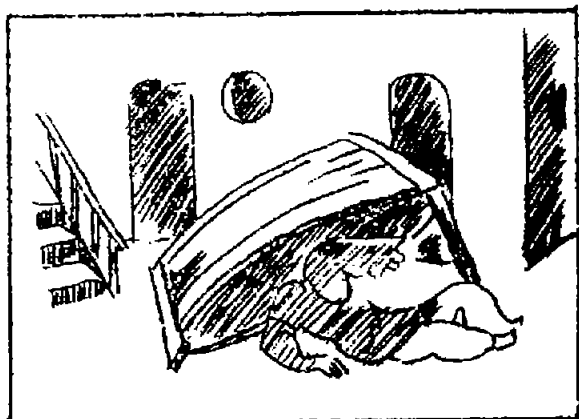
Imagen 48 Ramón Tarragó Xanxo, *Comentario X*, en: *Sinaia, Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 11 de junio de 1939.



Imagen 49 Eduardo Robles Piquer, *Adolfo Vázquez Humasqué*, en: *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 3 de junio de 1939.



Imagen 50 Anónimo, *Susana Gamboa*, en: *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 11 de junio de 1939.



LA FUERZA DE LA COSTUMBRE

Imagen 47 Ramón Tarragó Xanxo, Sin título, en: *Sinaia, Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 28 de mayo de 1939.

COMENTARIO X



Imagen 48 Ramón Tarragó Xanxo, *Comentario X*, en: *Sinaia, Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 11 de junio de 1939.



Imagen 49 Eduardo Robles Piquer, *Adolfo Vázquez Humasqué*, en: *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 3 de junio de 1939.



Imagen 50 Anónimo, *Susana Gamboa*, en: *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, 11 de junio de 1939.



Imagen 51 Antonio Arias Bernal, *El hijo desobediente*, en: *Revista de Revistas*, México, 9 de octubre de 1949



Imagen 52 Eduardo Robles Piquer, *Elvira Ramos*, en: *Novedades*, México, 2 de diciembre de 1939.



Imagen 53 Eduardo Robles Piquer, *Pedro Vega*, en: *Novedades*, México, 2 de enero de 1940.

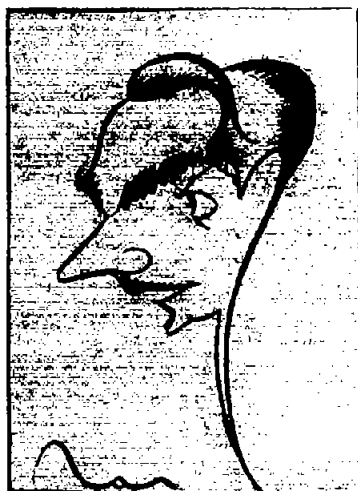


Imagen 54 Eduardo Robles Piquer, *San Román*, en: *Novedades*, México, 16 de febrero de 1940.



Imagen 55 Eduardo Robles Piquer, *Fernando García*, en: *Novedades*, México, 4 de enero de 1940.



Imagen 56 Eduardo Robles Piquer, *Virginia Groens*, en: *Novedades*, México, 4 de abril de 1940.



Imagen 57 Eduardo Robles Piquer, Amparo Aguilar, *Novedades*, México, 9 de abril de 1940.



Imagen 58 Eduardo Robles Piquer, *Raúl Estrada*, en: *Novedades*, México, 9 de marzo de 1940.



Imagen 59 Eduardo Robles Piquer, *Pablo Ortega*, en: *Novedades*, México, 17 de marzo de 1940.



Imagen 60 Eduardo Robles Piquer, *Guillermo Sánchez*, en: *Novedades*, México, 2 de abril de 1940.

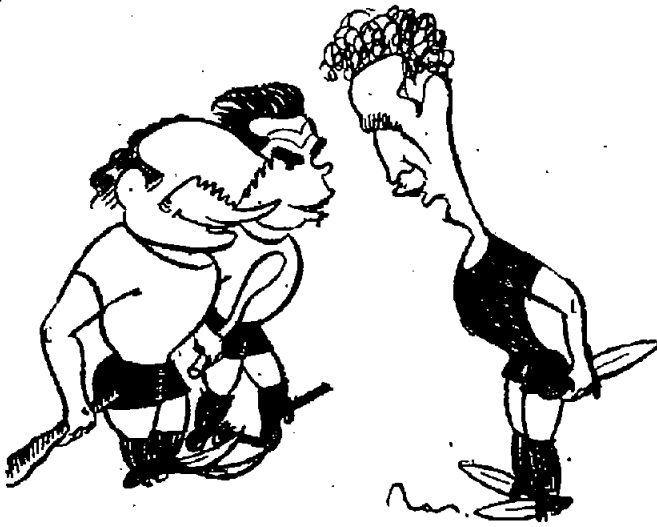


Imagen 61 Eduardo Robles Piquer, *Secreto a voces*, en: *Novedades*, México, 31 de marzo de 1940.

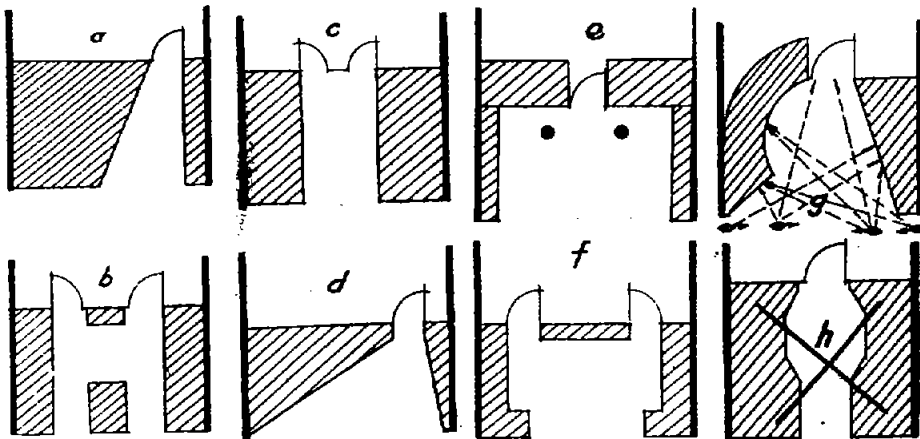


Imagen 62 [Eduardo Robles Piquer], *Esquemas de plantas para vestibulos comerciales*, en: *Mujeres y Deportes*, tercera sección de *Novedades*, México, 6 de abril de 1941.

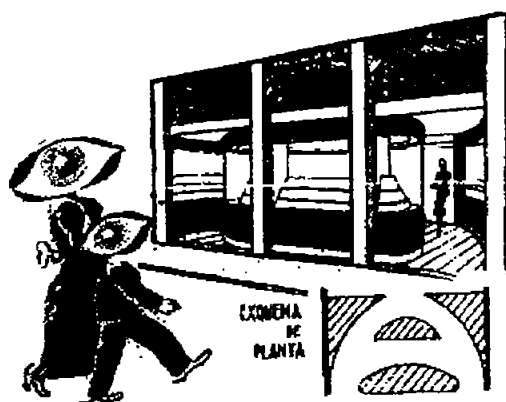


Imagen 63 [Eduardo Robles Piquer], *Fachada y esquema de planta de librería*, en: *Mujeres y Deportes*, tercera sección de *Novedades*, México, 6 de abril de 1941.



JOSÉ MARÍA MARTORELL
Muñeco de torero.

Imagen 64 Eduardo Robles Piquer, *José María Martorell*, en: *Caricatugenia*, México, Alameda, 1955, p.49.



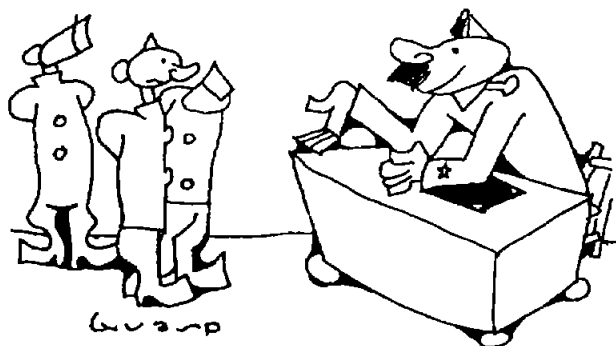
Robles
1952

ANTONIO RAMIRO
Secretario del Arzob. Lugo

Imagen 65 Eduardo Robles Piquer, *Antonio Ramiro*, en: *Caricaturgenia*, México, Alameda, 1955, p.75.



Imagen 66 Ernesto Guasp, *En la edad de piedra*, en: *Lecturas*, Barcelona, octubre de 1930.



PRESONERS ITALIANS

--Vosaltres veníeu de Malaga?
 --Nosaltres veniem de Malagana.

Imagen 67 Ernesto Guasp, *Presoners Italians*, en: *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, ca.1937. Se tomó de *Ernest Guasp, 1901-1984*, Valencia, España, Ajuntament D'Alzire Regidoria de Cultura-Caja de de Ahorros del Mediterráneo-Universidad politécnica de Valencia-Levante. El Mercantil Valenciano, 2001

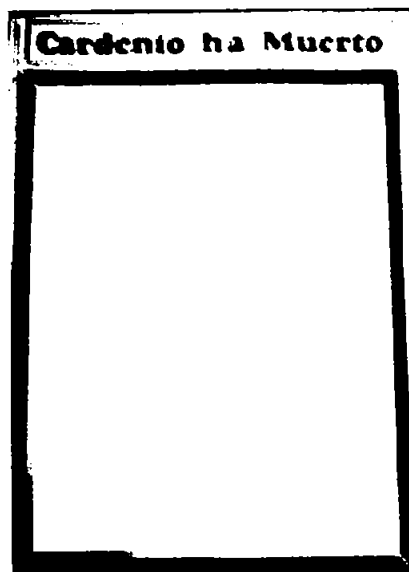


Imagen 68 Anónimo, *Cardenio ha muerto*, en: *El Popular*, México, 9 de junio de 1943.



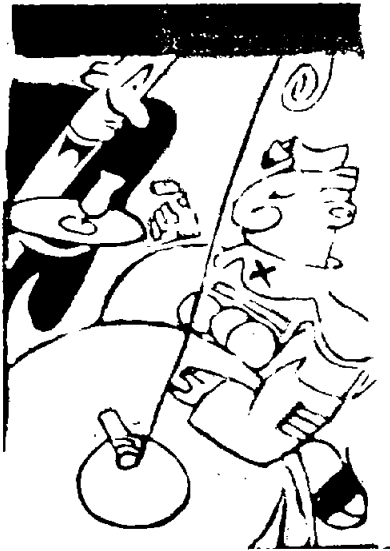
Imagen 69 Ernesto Guasp, *El tamaño del pan*, en: *El Popular*, México, 29 de junio de 1943.

CAMISAS NEGRAS VIEJAS



- Chico no me llega la camisa al cuerpo
- Ni a mi

Imagen 70 Ernesto Guasp, *Camisas Negras viejas*, en: *El Popular*, México, 30 de junio de 1943.



-¿ ?
- ¡Una corona...extra!

Imagen 71 Ernesto Guasp, *La copa del olvido*, en: *El Popular*, México, 3 de julio de 1943.



Imagen 72 Ernesto Guasp, Sin título, en: *Novedades*, México, cuatro de junio de 1953.

BIBLIOGRAFÍA

- Aire de familia*, México, INBA-Museo de Arte Moderno, 1995, 99p.
- Alpert, M., et al., *España entre dos siglos (1875-1931. Continuidad y cambio*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1991, 313p.
- Amo García, Alfonso del, [editor], *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1996, 1019p.
- Anda Alanís, Enrique X. de, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*, México, UNAM, 1990, 184p.
- Art Deco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, Museo Nacional de Arte, 1997, 206p.
- Ateneo Español de México. *Memorias, que presenta la junta directiva a la asamblea ordinaria de socios sobre el funcionamiento de la entidad durante el año 1949*, México, Ateneo, 1950,
- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México*, 1934, México, CONACULTA-Grijalbo, 1993,
- Azaña, Manuel, *Causas de la guerra de España*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997, 161p.
- Bahamonde Magro, Ángel y Javier Cervera Gil, *Así terminó la guerra de España*, Madrid, Marcial Pons-Ediciones de Historia, 2000,
- Ballester, José María, *El exilio de los artistas plásticos*, en: *El exilio español de 1939*, España, Taurus, 1978, Tomo V, *Arte y Ciencia*,
- Barajas, Rafael, *Un país que no conoce su rostro está condenado a la caricatura*, en: *Aire de familia*, México, INBA-Museo de Arte Moderno, 1995,

- Barnicoat, *Los carteles: su historia y lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 280p.
- Bozal, Valeriano, *Temas españoles*, en: *España siglo XX*, México, INBA, 1992,
 _____, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación,
 1979, 234p.
- _____, *El grabado popular en el siglo XIX*, en: *SUMMA-ARTIS. Historia general del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, vol. XXXII, pp.247-472.
- _____, *El siglo de caricaturistas*, Madrid, Grupo 16, 1989, 162p.
- Brihuega, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, Madrid, 1979, 442p.
- Broué, Pierre y Émile Témime, *La revolución y la guerra de España*, México, FCE, 1979, 2 tomos.
- Buliding the Collective: Soviet graphic design, 1917-1937*, New York, Princeton Architectural, 1996, 186p.
- Cabañas Bravo, Miguel, *Artistas contra Franco*, México, UNAM-IIE, 1996, 185p.
- _____, *Política artística contra el franquismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, 760p.
- Chao Rego, José, *La iglesia en el franquismo*, Introducción de Casiano Floristan, Madrid, Felmar, 1976, 557p. (Punto crítico 13)
- Carrasco Puente, Rafael, *La caricatura en México*, prologo de Manuel Toussaint, México, Imprenta Universitaria, 1953,
- Carulla, Jordi y Arnau Carulla, *La guerra civil en 2000 carteles*, Barcelona, Postermil, s/f, 2 vol.
- Caso, Antonio, *Principios de Estética*, México, Secretaría de Educación, 1925,
- Cirici, Alexandre, *La estética del franquismo*, España, Gustavo Gili, 1972

Claude Villegas, Jean (coordinador), *Plages D'Exil. Les camps de refugies espagnoles en france-1939*, Francia, Hispanistas XX, 1989,

Climent, Enrique, *Enrique Climent*, México, Joaquín Mortiz, 1972, 143p.

Elorza, Antonio, *Luis Bagaría. El humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988, 477p.

Ernesto Guasp 1901-2001. Primer Centenario, México, Sociedad Mexicana de Caricaturistas, 2001, 79p.

Esqueda, Xavier, *El art deco retrato de una época*, México, UNAM-Centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1986

Fabela Quiñones, Guillermo, *La sociedad a través de la plumilla*, en: *70 años de la caricatura en México de El Universal*, México, El Universal, 1988, 2 vol.

Fanelli, Giovanni, *El diseño art Nouveau*, vers. castellana de Mariuccia Galfetti, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 336p.

Ferrer, Eulalio, *Entre alambradas. Diario de los campos de concentración*, presentación de Fernando Benítez, México, INBA-Panguea, 1989

_____, *Páginas del exilio*, México, Aguilar, 1994, 460p.

Fontbone, *La ilustración gráfica, las técnicas fotomecánicas*, en: *SUMMA-ARTIS. Historia general del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, vol. XXXII, pp.

Futurismo I grandi temi 1900-1944 a cura di: Enrico Crispolti e Franco Sborgi, Milán, Mazzatta, c. 1997, 334p.

Gali i Bondella, Monserrat, *Artistas ctalanes a mexic: Segles XIX i XX*, Barcelona, Generakit de Catalunya – Comissio amerie i catalunya, 1993

García Cabral, Ernesto, *Las décadas del Chango*, México, Domés, 1979,

Gibelli, Nicolás (Director), *Crónica de la guerra española. No apta para irreconciliables*, Argentina, CODEX, 1966, 100 fascículos

Gombrich, Ernts, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979,

_____, Julian Hochberg y Max Black, *Arte percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983.

Gómez Montero, Rafael, *Entierro de García Lorca*, Granada, Imprenta Alhambra, 1976, s/p.

González Cardenio, José, *Todo el mundo sabe que estos son diez dedos*. Libro de dibujos de Cardenio, pregonado por Ramón Gómez de la Serna y psicoanalizado por el doctor Ramón Claros, s.p.i.

González y González, Luis, *Los días del presidente Cárdenas*, México, Clío, 1997, 364p.

González Ramírez, Manuel, *La caricatura política*, México, FCE, 1955,

Guasp, Ernest, *Ernest Guasp 1901-1984*, España, CAM-Universidad Politécnica de Valencia-Levante, 2001, p.v.

Gubert, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, 505p.

Ibárruri, Dolores, et. al., *Guerra y revolución en España, 1936-1939*, Moscú, Progreso, 1972, 343p.

IL Futurismo, testo e ricerca iconográfica di Velia Gabanizzo, Milán, Fratelli Fabbri, 1976, 126p.

Jakson, Gabriel, *La República española y la guerra civil (1931-1939)*, Madrid, Orbis, 1985,

_____, *Entre la reforma y la revolución. 1931-1939*, Barcelona, Crítica, 1980, 432p.

Lino Vaamonde, José, *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939*, Caracas, Talleres Cromotip, 1973, 165p.

Llorente, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, 340p. (La balsa de la Medusa 73)

López Martínez, Mario, y Rafael Gil Bracero, *Caciques contra socialistas. Poder y conflictos en los ayuntamientos de la República. Granada 1931-1936*, España, Diputación Provincial de Granada, 1997, 579p

Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987,

Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960, México, INBA-CONACULTA, 1991,

Martín, Antonio, *Historia del comic español: 1875-1939*, España, Gustavo Gili, 1978,

Masa, Francisco de la, *Del neoclásico al art Nouveau y Primer viaje a Europa*, México, SEP, 1974, 191p.

Matesanz, José Antonio, *Las raíces del exilio. México ante la Guerra Civil Española 1936-1939*, México, UNAM.COLMEX, 199, 490p.

Memorias del Ateneo Español de México, México, Ateneo, 1949-1965.

Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 352p.

Morales, Leonor, *Wolfgans Paalen: Introdutor de la pintura surrealista en México*, México, UNAM, 1984,

Orellano, Margarita de, *Enrique Climent: el amigo de la imaginación*, México, CONACULTA, 1998, 32p.

Payne, Stanley G., *La primera democracia española. La Segunda República, 1931-1936*, España, Paidós Ibérica, 1995, 455p.

Pérez Rojas, Javier, *Art Deco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, 645p.

Pla Brugat, Dolores, *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*, México, INAH, 1985,

Pruneda, Salvador, *Huellas*, México, México Nuevo, 1936

_____, *La caricatura como arma política*, México, INEHRM, 1958,

_____, *Periódicos y periodistas. Intimidaciones*, México, Editores de revistas ilustradas, 1975, 197p.

_____, *La caricatura*, México, s/e, 1975,

Rejano, Juan, *Antonio Rodríguez Luna*, México, UNAM, 1971, 38p.

Renau, Josep, *Arte en peligro 1936-1939*, Valencia, Ayuntamiento, c.1980, 162p.

Rio, Eduardo del, *Un siglo de caricatura en México*, 3ed., México, Grijalbo, 1984,

Robles, Antonio, *El refugiado Centauro Flores*, México, Minerva, 1944

Robles Piquer, Eduardo, *Caricaturgenia. Teoría de la caricatura personal*, presentación de Justino Fernández, México, Alameda 1955, 127p.

Rodríguez Luna, México, Grupo Financiero Bital, 1995, 185p.

Rodríguez Prampolina, Ida, *El arte contemporáneo*, México, Parmaca, 1964, 191p.

_____, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM-IE, 1983,

Ruíz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias, usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM-IIB, 2000,

Ruíz Funes, Concepción y Enriqueta Tuñon, *Palabras del exilio: el sinaia*, México, INAH, 1982, 185p.

Sánchez González, Agustín, *Diccionario biográfico ilustrado de la caricatura mexicana*, México, Limusa, 1997,

Sánchez Vázquez, Adolfo, *La pintura como lenguaje*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1974,

_____, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, México, Grijalbo, 1997,

Setenta años de la caricatura en México de el Universal, México, El Universal, 1988, 2 tomos.

Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México (edición facsimilar), presentación y epílogo de Adolfo Sánchez Vázquez, México, UNAM-UAM-OCA-Redacta, 1989, 147p.

Transitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil, Madrid, Caja de Madrid Fundación, 1999,

Tuñon de Lara, Manuel, *La II República*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1976, 2vol.

Tusell, Xavier, (Director), *ABC, 1936-1939. Doble diario de la Guerra Civil*, España, Prensa española, 1978, 80 números.

Vanguardias en Cataluña, 1906-1939, Las, Barcelona, Olimpiada Cultural - Fundacion Caixa de Catalunya, 1992, 709p.

Viñuales, Jesús, *Arte español del siglo XX*, Madrid, Encuentro, 1998, 288p.

PUBLICACIONES PERIODICAS

Cemento

Forma

Las Españas

Revista de Revistas

Todo

Hoy

Siempre

Mañana

España Peregrina

España Nueva. Semanario Republicano Independiente.

España. Organo de la Junta Española de Liberación.

El Nacional.

Excélsior

El Popular.

El Tornillo.

Novedades.