



Universidad Nacional
Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras



CARICARTUCHO

el cambio revolucionario
en la caricatura política
en México 1911-1913.

Tesis que para optar por el título de
Licenciado en Historia presenta
Raúl Andrés *Pillo* Vázquez-Barrón
asesora Doctora Josefina Mac Gregor G.

Dedicado a Veracruz, Chivis,
Blendita, Chintita, Liria y
a esos pocos lectores que me leerán.



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:

A la doctora Josefina Mac Gregor por ser mi maestra.

A los amigos que me hicieron comentarios
a este trabajo: Didier, Eric y Raúl.

De igual modo a todos mis inseparables e incontables amigos,
compañeros, maestros y profesores que conocí en la
Facultad de Filosofía y Letras.

“El buen pintor:
tolteca (artista) de la tinta negra y roja,
creador de cosas con el *agua negra*...

El buen pintor: entendido,
Dios en su corazón,
que diviniza con su corazón a las cosas,
dialoga con su propio corazón.

Conoce los colores, los aplica, sombrea.
Dibuja los pies, las caras,
traza las sombras, logra un acabado.
Como si fuera un tolteca,
pinta los colores de todas las flores.”

Miguel León-Portilla, “La Filosofía” en *Esplendor del México
Antiguo*. Dir. Mario Martínez López Bago.
7ª ed. México, Valle de México, 1988. p. 159.

índice

introducción ... 5

planteamiento ... 18

1. antecedentes en San Carlos ... 23

2. incursiones en la caricatura ... 30

3. publicaciones periódicas festivas ... 43

4. la revolución política y el discurso de poder ... 58

5. libertad de prensa ... 70

6. *populi quorum* ... 82

7. generaciones ... 91

8. confrontación ... 100

epílogo ... 114

biblios ... 122

íconos ... 127

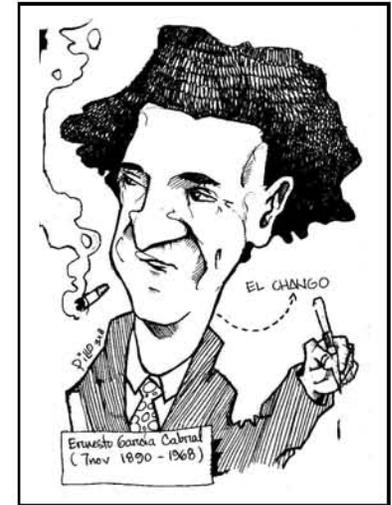
introducción

El siguiente es un trabajo que vincula un momento de la caricatura política en México con su contexto inmediato. La caricatura no está aislada, ni lo estuvo antes, pues se encuentra relacionada estrechamente con los medios impresos de comunicación como son las publicaciones periódicas. Es por ello que este escrito, además de mostrar el cambio revolucionario en la caricatura, tiene como segunda intención mostrar esa inseparable relación.

Como se trata de un trabajo con el propósito de obtener un título profesional, puede volverse demasiado explicativo o aclaratorio para los diversos lectores. Fue una dificultad que quiso amenizarse con las imágenes que lo acompañan, además de ser instrumentos visuales necesarios para la explicación de las caricaturas.

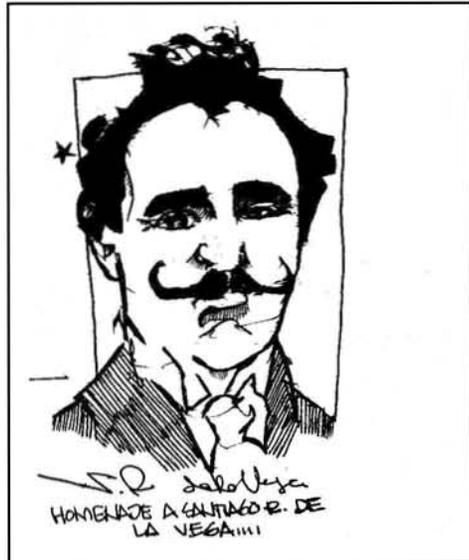
La elección del tema tiene muchas razones, algunas todavía desconocidas para el autor, pero a grandes rasgos todas se resumen en la gran empatía que se tiene con el dibujo, de donde nació la curiosidad por la caricatura. Es importante advertir que no se quiso hacer una breve historia de la caricatura o de los caricaturistas, teniendo como punto central el subtítulo de este escrito, nada de eso. Desde un principio se delimitó temporalmente este trabajo, para lograr que la investigación y su presentación tuvieran una forma consolidada.

A continuación, se describe la manera en que está estructurado este trabajo. Se inicia con un planteamiento donde se exponen tres indicios que nos orillan a concebir el cambio en la caricatura y tres móviles que lo motivaron hacia



1911, con los cuales se articula todo el escrito. En los capítulos 1 y 2 se desarrolla el primer móvil, la circunstancia de los caricaturistas; en el capítulo 3 se describen y explican las publicaciones periódicas más representativas del cambio, que figuran como primer indicio.





En el capítulo 4 se hace referencia a la revolución política, presentándose como el segundo móvil. En el capítulo 5 se expone el tercer móvil, la libertad de prensa, retrocediendo en el tiempo para ver la represión ejercida durante el Porfiriato hasta que se recuperó con la administración maderista. En el capítulo 6 se explica lo que podría ser la festiva recepción que tuvieron aquellas publicaciones periódicas entre sus lectores.

En el capítulo 7 se reservó el lugar para las generaciones de los caricaturistas involucrados, puesto que el segundo indicio del planteamiento nos lleva a considerar una nueva generación de caricaturistas. Y en el capítulo 8 se confrontan dos estilos de hacer caricatura, la *porfirista* y la *revolucionaria*, con lo que se pone en evidencia el cambio artístico en la caricatura, tercer y último indicio.

Esta presentación nos da la impresión de mostrar los tres indicios del cambio revolucionario, revueltos con los tres móviles, pero sucede todo lo contrario. Se prefirió entrelazar los seis anteriores objetos del planteamiento, para darle al trabajo una lectura cronológica lo más amena posible. Por último, se dan a entender las conclusiones en forma de un epílogo.

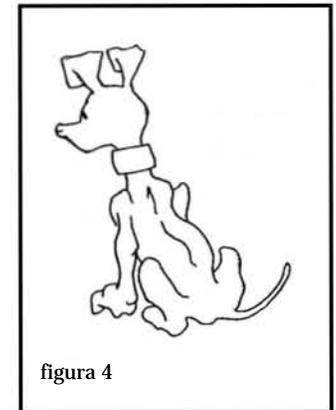


figura 4

●

Cuatro fueron los libros que me introdujeron en la idea de concebir un cambio en la caricatura. Tengo que mencionar en primer lugar el de Manuel González Ramírez,¹ por la gran recopilación de cartones políticos que se encuentran en su libro.* El texto aglutina diversos cartones en torno a los temas de relevancia política, los explica brevemente y hace poca o nula referencia a la labor de los caricaturistas.

Cuando llega al periodo revolucionario, el autor menciona al semanario *Multicolor* como uno de los que atacaron ferozmente al

¹ *La caricatura política*. Pról. y estudio de Manuel González Ramírez. México, FCE, 1955 (Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana, II).

* Cartón político se entiende también como una caricatura política.

gobierno maderista, pero toma distancia con respecto a sus dibujantes. Considera incluso que éstos se alejaron del sentir popular, que con ellos se inició la decadencia en los diseños -sin exponer sus razones-, y finaliza diciendo que se provocó un descenso en cuanto al valor plástico -sin explicar porqué hace esta consideración. Entonces opté por concentrar la lectura del libro en las imágenes. Así fue como se consiguió notar un indicio del cambio en el trazo y, por supuesto, en las firmas de los caricaturistas que hacían los nuevos dibujos.

El segundo libro que tengo que mencionar es el de Rafael Carrasco Puente,² en donde hallé el referente generacional que me llevó a detectar un reemplazo en la generación de caricaturistas, quienes aparecerán en las revistas de la época revolucionaria. Es un texto con breves biografías de los más destacados e importantes dibujantes desde inicios de la caricatura hacia 1826, hasta los años setenta del siglo XX. Cada biografía viene acompañada con ejemplos de la obra de cada artista, con lo que las firmas se fueron haciendo reconocibles e identificables comparándolas con otros trabajos.

El libro de Carrasco cuenta con un estudio preliminar que fue de gran ayuda para la investigación, pues hace referencia a la preeminencia que tuvo la revista *Multicolor* y al trazo del *Chango*. Es aquí donde aparecen las primeras noticias sobre la influencia del trazo del *Chango* sobre sus coetáneos. El libro deja un vacío con respecto al cómo y porqué del cambio en la caricatura, no es la

² Rafael Carrasco Puente. *La caricatura en México*. Pról. de Manuel Toussaint. México, Imprenta Universitaria, 1953.

intención del autor ocuparse de estos asuntos. En las biografías se hallan datos importantes que se vinculan con nuestro tema de interés, como es el hecho de que muchos de los caricaturistas fueron estudiantes de la Escuela de Artes de San Carlos, referencia que me envió a revisar el libro *Autobiografía*, de José Clemente Orozco.³

En tercer lugar mencionaré el texto *Las Décadas del Chango García Cabral*, coordinado por Ernesto García Cabral hijo (fig. 4).⁴ Un libro que se encuentra agotado y que fue de gran utilidad para este escrito porque muestra la evolución del artista a través de los años por medio de ilustraciones. Del mismo modo se relatan, con artículos de sus amigos y conocidos, los pormenores de la azarosa vida del artista, lo cual transforma al libro en una especie de monografía sobre *el Chango*. Recopila uno que otro artículo que aparece en el libro de Rafael Carrasco Puente y va más allá todavía.

Al ser un homenaje que celebra la vida del caricaturista, el libro *Las Décadas del Chango* se enfoca exclusivamente a dicho artista, acercándonos a las declaraciones que hizo sobre su amistad con el director de la revista *Multicolor*, y algunas de sus opiniones acerca de la caricatura.

Finalmente, como cuarta fuente introductoria mencionaré el libro de Salvador Pruneda.⁵ Aquí se halla una interesante

³ José Clemente Orozco. *Autobiografía*. México, Editorial Joaquín Mortiz/Planeta, 2002.

⁴ *Las Décadas del Chango García Cabral. et. al.* Sel. de textos por Ernesto García Cabral Jr. México, Domés, 1979.

⁵ Salvador Pruneda. *La caricatura como arma política*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958.

recopilación de caricaturas distribuidas conforme fueron apareciendo en las revistas de caricaturas y demás «hojas de combate». De este libro surgieron referencias que me obligaron a destacar la relevancia que lograron las revistas festivas durante la Revolución maderista. Es necesario hacer notar que el autor incurre en ciertas imprecisiones, lo cual no quita mérito a los juicios que acompañan la descripción que hace de cada publicación.

Como revolucionario, Salvador Pruneda se opuso a las revistas que atacaron al régimen de Madero, es allí donde aparecen esos juicios que proporcionan una visión externa sobre las publicaciones. No niega la labor de los caricaturistas que en ellas dibujaron, pero no pudo distinguir un cambio en el devenir del género artístico.

Por otro lado, tres autoras, Bosque, Camarillo y Cano,⁶ realizaron un libro que muestra el devenir de la caricatura en México con ejemplos gráficos de los diversos momentos. Dividen dicho devenir en seis etapas -sin distinguir el cambio que sufre la caricatura en 1911-, exponiendo periodos políticos reflejados en dicho género artístico, y haciendo una breve presentación de las publicaciones periódicas y los caricaturistas de cada etapa.

Dentro de la investigación hemerográfica pueden considerarse como fuentes primarias las revistas festivas y algunas «hojas de combate» publicadas durante la Revolución. En cuanto a las revistas festivas, hay que mencionar primeramente a *Multicolor*, con sus

⁶ Margarita Bosque, María Teresa Camarillo y Aurora Cano. *Exposición de Caricatura. Humor y Política 1821-1994*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Hemeroteca Nacional/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1994.

números encuadrados en seis tomos en la Biblioteca Nacional. Aquí se hallan los dibujos del *Chango* y de Santiago R. de la Vega, a los que posteriormente fueron incorporándose Atenedoro Pérez y Soto y Clemente Islas Allende. En segundo lugar tenemos a la revista festiva *El Mero Petatero*, por los excelentes dibujos que en ella aparecieron.

Entre los impresos que se publicaron en ese tiempo, podemos mencionar *El Ahuizote*, *El Diablito Rojo*, *Frivolidades*, *La Guacamaya*, *Panchito*, *La Risa* e *Ypiranga*, como los de mayor relevancia. Sin embargo, no todos éstos muestran el cambio en la caricatura, especialmente en el trazo artístico, pues algunos recurrieron con frecuencia al grabado y al estilo porfirista de la caricatura, como veremos más adelante. Estas publicaciones se pueden localizar en la Hemeroteca Nacional en el formato conocido como *microfilm*.

En estas fuentes pueden observarse los trabajos de los caricaturistas de la generación que procuró y presenció el cambio revolucionario en la caricatura. Muchos de los artículos que aparecen en esas revistas no se relacionan con los dibujos, aunque existen algunos casos en los que se vinculan texto y caricatura.

Como fuentes secundarias que ayudan a comprender el contexto alrededor del cambio en la caricatura, podemos mencionar las siguientes. La autobiografía de José Clemente Orozco, que ofrece un panorama sobre las condiciones académicas que reinaron en San Carlos a principios del siglo XX. Dicho autor conoció compañeros

artistas y maestros, además proporciona información sobre sucesos que tuvieron repercusión en los estudiantes.

Por su parte, Juan Aurrecochea y Armando Bartra⁷ realizaron una extensa aproximación a las profundidades de la historia de la historieta en México. Son ellos quienes notan el cambio en la caricatura, lo ponen en evidencia, pero no es su objetivo develarlo ni desarrollarlo. Estos autores son quienes indican el modelo que tomaron las revistas festivas mexicanas de las extranjeras, básicamente españolas y francesas.

Los autores presentan en un buen formato, ilustraciones, dibujos y fotografías sobre el tema, lo que es de gran ayuda. Brotan de sus páginas gran cantidad de datos sobre la prensa y los medios impresos en México, y nos ponen en contacto con la circunstancia por la cual atravesaron editores y caricaturistas en diversos momentos de la historia de México, interesándonos solamente la parte de la Revolución. Con lo anterior, me percaté de la vinculación que tuvo la caricatura con la prensa.

Además, Armando Bartra presentó una conferencia que en 1995 se publicó dentro de un libro que reunió todas las conferencias del ciclo sobre publicaciones periódicas realizado en la Hemeroteca Nacional.⁸ En dicha conferencia, Bartra abrió el camino a seguir

⁷ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo Nacional de Culturas Populares/Grijalbo, 1988.

⁸ Armando Bartra, "El Periodismo Gráfico en las dos primeras décadas del siglo: de la subvención a la restauración con intermedio escapista" en Aurora Cano Andaluz, coord. *Las publicaciones periódicas y la historia de*

para introducir el cambio revolucionario -que probablemente el autor lo llamaría contrarrevolucionario por oponerse a Madero. En la conferencia se marca la pauta acerca de una nueva generación de caricaturistas, pero sin definirla. No obstante, a pesar de que extrae la información suficiente de su libro sobre la historieta para esta conferencia, Bartra no explica cabalmente los porqués de esta transformación en la caricatura y se limita a tratar el tema de la prensa opositora.

Eduardo del Río, mejor conocido como *Rius*, escribió *Un siglo de caricatura en México*,⁹ donde, al igual que Salvador Pruneda, lo único que vio en *Multicolor* y otras publicaciones independientes, fue el ataque que le hizo al gobierno maderista. Este punto de vista le impidió al autor percibir el cambio en la caricatura y la consiguiente relevancia que tuvieron este tipo de revistas, conduciéndolo a creer que *Multicolor* se alineó totalmente a favor de Huerta en 1913, cuando en realidad también atacó a dicha administración, aunque no lo hiciera con la misma saña. El autor privilegia una visión maniquea de la historia y el uso político de la caricatura sobre la calidad del dibujo.

El libro de *Rius* contempla, asimismo, la mencionada influencia del trazo del *Chango* que transmitió a sus contemporáneos y aun a los caricaturistas posrevolucionarios. La importancia del libro radica en ser una crónica gráfica de la

México. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1995.

⁹ Eduardo del Río, *Rius. Un siglo de caricatura en México*. México, Grijalbo, 1984.

caricatura en México, y en las preguntas que les hizo a los caricaturistas más destacados del género, transcribiéndolas en el apéndice.

Por su parte, Rafael Barajas, caricaturista que firma sus trabajos con el seudónimo de *El Fisgón*, escribió un artículo para *Aire de Familia. Colección de Carlos Monsiváis*.¹⁰ En donde destaca la talentosa labor del *Chango*, Santiago R. de la Vega, Atenedoro Pérez y Soto y de Clemente Islas Allende. *El Fisgón* pone en evidencia el trabajo artístico que floreció en *Multicolor*, lo que hizo dirigir mi investigación hacia el *art nouveau*. El único defecto es que no va más allá y su explicación se limita a ensalzar la popularidad del semanario. Una vez más, se saca a relucir la inspiración que le dio *el Chango* a su generación inmediata (en este caso a los caricaturistas Rafael Freyre y Arias Bernal).



En los últimos años se han venido motivando los estudios sobre la obra del «Apolo de Huatusco», Ernesto *el Chango* García Cabral (fig. 1), impulsados en gran medida por la incansable labor del Taller Ernesto García Cabral A. C., el cual está dirigido por uno de los hijos del artista. Y saco a la luz lo anterior porque, conforme se iba avanzando en las investigaciones de este trabajo en el Seminario de Investigación de Revolución Mexicana, impartido por la doctora

¹⁰ *Aire de familia. Colección de Carlos Monsiváis. et. al.* México, INBA/Museo de Arte Moderno/Editorial Pinacoteca, 1995.

Josefina Mac Gregor, en el mes de junio de 2005 se llevó a cabo el ciclo de conferencias: “Ernesto *el Chango* García Cabral”, en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada; en donde se habló de diversos aspectos de la vida y obra del artista.

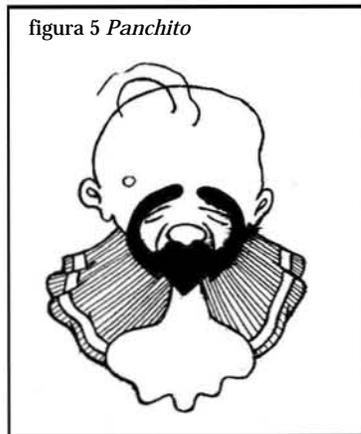
Meses después, en el 33 Festival Internacional Cervantino que se realiza año con año en Guanajuato, se montó una inolvidable exposición en el Museo Alfredo Dugés y en la Sala Polivalente del edificio de la Universidad de Guanajuato, titulada “El dibujante que se negó a ser artista, homenaje cervantino a Ernesto *el Chango* García Cabral”; donde, entre otras cosas, se presentó el libro *La vida en un volado: Ernesto “Chango” García Cabral*; el documental de Carlos Alcocer, *La vida en un volado*, así como gran cantidad de dibujos, pinturas y fotografías del tan mencionado artista.

Fue una lástima que este trabajo no hubiese estado terminado en esos días, porque hubiera ofrecido una perspectiva más a los distintos ángulos desde donde se estudia la obra del *Chango*. Con lo anterior quiero decir, que este trabajo se inserta en el camino que han tomado los trabajos sobre el dibujante, y de igual modo, constituye un estudio novedoso sobre la trayectoria artística de la caricatura en la Revolución.

Ahora bien, no quiero dejar de lado el alcance que significa estudiar la obra de caricaturistas contemporáneos al *Chango*, que del mismo modo realizaron un inigualable trabajo, destacando principalmente a Alberto Garduño, Clemente Islas Allende, Rafael

Lillo, Atenedoro Pérez y Soto, e indudablemente al «Danton de Monterrey», Santiago R. de la Vega (fig. 3).[∞]

Como puede verse, no existía una explicación acerca del fenómeno que vio nacer el cambio revolucionario en la caricatura, de la mano de las convulsiones políticas en 1911. Lo que sí se podía observar eran indicios que nos inclinaban a pensar en un cambio en el trazo de las caricaturas, que coincidió temporalmente con el estallido revolucionario.



[∞] Se tiene noticia de un número especial de la revista *Cartoon 's Magazine* de Chicago, donde se reprodujeron gran cantidad de caricaturas de Santiago; en Rafael Carrasco Puente. *Op. cit.* p. 141.

planteamiento

Para empezar, la definición artística que considero más apropiada para caricatura es la de Salvador Pruneda, cuando dice que es una “expresión plástica acerca de ideas o situaciones, que se realizan mediante la escultura, la pintura o el dibujo, con el propósito, unas veces de ridiculizarlas y otras, de hacer énfasis en lo grotesco, irónico o divertido de los rasgos de una fisonomía.”¹

Ahora bien, en cuanto a la caricatura política, las ideas, situaciones y personajes, que son su móvil de expresión, conciernen al mundo de la política valga la redundancia. Así pues, la caricatura política rechifla de la autoridad, del funcionario y de la burocracia en su calidad de gobernantes, en oposición a una comunidad de gobernados o mejor dicho, a una comunidad de lectores denominados opinión pública.

El estudio de la caricatura política en México se ha restringido a la expresión gráfica del dibujo y de la tinta. Razón por la cual la palabra caricatura también se refiere al dibujo mismo, y de aquí que se escriba simplemente caricatura a lo largo de este trabajo. Muchas veces los caricaturistas reciben el título de moneros, debido a que en el oficio, cada uno de ellos consigue un estilo particular para dibujar monos. Por ser política, su periodización ha respondido a los

sucesos y cambios sobresalientes en los gobiernos, y por tanto, a la transformación misma del Estado mexicano.

Hasta ahora Margarita Bosque, María Teresa Camarillo y Aurora Cano han sugerido seis etapas para periodizar a la caricatura, de las cuales nada más mencionaré las cuatro primeras, que corresponden al eje temporal de este trabajo.

1. La primera etapa abarca de *1821 a 1866*. Inicia con el año que rememora el triunfo de la revolución de independencia de la Nueva España, se aproxima al nacimiento de la caricatura en nuestro país en 1826; termina en pleno Segundo Imperio y lleva por título *La caricatura ante la definición nacional y la legitimidad exterior*.
2. La segunda comprende de *1867 a 1910*. Indudablemente el primer año se vincula con el triunfo de la República, y finaliza con la séptima y última reelección de Porfirio Díaz, régimen que encabeza la culminación más representativa del liberalismo económico. La etapa lleva el nombre de *El Estado fuerte, el proyecto único y la prensa satírica*.
3. Una tercera inicia en *1911* y termina en *1916*. La primera fecha señala el inicio del gobierno maderista

¹ Salvador Pruneda. *Op. cit.* p. 11.

y la segunda, un año antes de la Constitución del 17. Lapso de tiempo que ocupa la principal preocupación de esta exposición, denominado por las autoras *Las luchas político-sociales y la libertad de expresión*.

4. La cuarta etapa recibió el calificativo de *Las grandes empresas periodísticas y los caudillos*, ocupando el lapso temporal que va de 1917 a 1934.²

Como puede observarse, dicha periodización no responde al devenir de la práctica artística en la caricatura, más bien se articula sobre acontecimientos significativos de la política del país y denota títulos para cada apartado histórico del tema que se ha de exponer. Esta manera de ver las cosas donde la caricatura, por ser política, se relaciona fácilmente con el devenir político del país, es la más sencilla de mostrar.

No obstante, es ya un lugar común tomar esa periodización para la caricatura, con las tres primeras etapas más o menos bien definidas por los estudiosos del tema.³ No hay pues, objeción en

² Margarita Bosque, María Teresa Camarillo y Aurora Cano. *Op. cit.* p. 3. Las etapas de periodización están vinculadas con el índice del texto.

³ Aquella periodización puede hallarse en el trabajo de Mauricio César Ramírez Sánchez. *La caricatura en la historia y la historia en la caricatura: el caso de Río Blanco, 1907*. Tesis de licenciatura en Historia. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 2000. p. 16 y 17, con ligeras oscilaciones en los años de inicio de cada etapa; y en el de Rosario Román Alonso. *Estética de la caricatura*

considerar que la tercera etapa de la caricatura en México se inicia con la Revolución.

Por tal motivo, el planteamiento de este trabajo consiste en advertir un momento de explosión artística y de cambio revolucionario dentro del devenir de la caricatura en México. Dicho momento, como se mencionó, tiene una ubicación en la periodización histórica del país y de la caricatura, dentro de la Revolución Mexicana en los años que van de 1911 a 1913. Este momento marcó una diferencia frente a la caricatura de los últimos dieciocho años del Porfiriato (1892–1910) y abrió un nuevo camino para los caricaturistas posrevolucionarios.

Los indicios del cambio revolucionario son, en primer lugar, el hecho de que circularon revistas festivas de crítica política ilustradas exclusivamente por caricaturas, bocetos y dibujos que dada su proliferación, podemos suponer, fueron recibidos divertidamente por la comunidad de lectores. En segundo lugar, la aparición a principios del siglo XX, de una nueva generación de dibujantes en el mundo de la caricatura, a la cual designé con el nombre de *revolucionaria*. Y en tercer lugar, como consecuencia de esa generación, un nuevo estilo artístico que rompe con las tendencias que había seguido la caricatura de finales del siglo XIX y parte del XX. Estos tres indicios se irán desarrollando a lo largo del trabajo.

política y su acentuación en el terreno del arte. Tesis de maestría en Artes Visuales (Pintura). México, Universidad Nacional Autónoma de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1996. p. 58-9, emplea la periodización para ubicar la postura antimaderista en el género.

Es importante distinguir entre el cambio revolucionario y la generación revolucionaria. El cambio en los trazos significó una revolución para la caricatura, pero la generación que lo proyectó, se empleó en publicaciones que criticaron al gobierno maderista.

Como testigos de las revistas festivas se hallan dos de las más representativas: *Multicolor* y *El Mero Petatero*, que contaron con la participación de los caricaturistas de esta nueva generación revolucionaria, y que vieron surgir su popularidad de la mano de las convulsiones políticas del país. Dentro de esta generación revolucionaria, encabezada por Ernesto *el Chango* García Cabral, contamos con Alberto Garduño, Clemente Islas Allende, el catalán Rafael Lillo, Atenedoro Pérez y Soto y Santiago R. de la Vega entre otros. Un elemento que es muy importante resaltar, es el cambio de estilo, pues nos tropezamos con la aparición de la línea continua e ininterrumpida, influenciada por la corriente artística moderna del *art nouveau*, además, la espontaneidad y rapidez de la generación revolucionaria para representar ingeniosamente a los personajes y temas políticos.

Como móviles de estos tres indicios del cambio en la caricatura se encuentran: la originalidad artística del *Chango* como estudiante destacado de la Academia de San Carlos, quien saltó a la caricatura política en revistas festivas, inaugurando los trazos del nuevo estilo artístico e influenciando a sus coetáneos; la revolución política que dirigió Francisco I. Madero en 1910 y que lo llevó al poder un año después; y la libertad de prensa abierta por el régimen maderista,

que no había sido conocida por los periodistas y escritores durante el gobierno de Porfirio Díaz.

A partir de esos tres indicios y esos tres móviles es que se quiere explicar el cambio revolucionario en la caricatura política en México hacia 1911.

1. antecedentes en San Carlos

Ernesto *el Chango* García Cabral nació en Huatusco, Veracruz el 7 de noviembre de 1890. Desde niño mostró aptitudes para el dibujo, lo cual llamó la atención del jefe político de la demarcación, Joaquín A. Castro, quien escribió una carta al gobernador de Veracruz, Teodoro A. Dehesa (fig. 6), solicitándole apoyo económico para encauzar al chico en sus estudios.¹

Mientras tanto, a principios del siglo XX la Escuela Nacional de Bellas Artes de San Carlos había traído de España al maestro catalán Antonio Fabrés, quien realizó algunos cambios importantes en la institución, como reconstruir los salones de clases nocturnas e instalar muebles y enseres especiales. Para los modelos vestidos trajo una gran cantidad de vestimentas, armaduras, plumajes, chambergos, capas y otras prendas de carácter histórico, así como carnavalescas.

Las enseñanzas para ese entonces eran de entrenamiento y disciplina rigurosa, en los ejercicios de dibujo se trataba de copiar la naturaleza con la mayor exactitud, se copiaban los yesos y a los

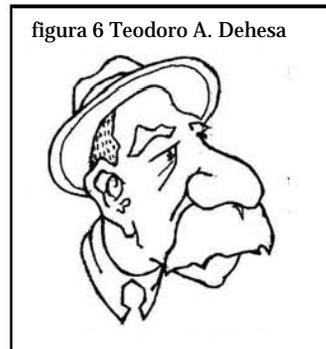


figura 6 Teodoro A. Dehesa

modelos por mucho tiempo. Los detalles y las sombras de los modelos tenían que realizarse al pie de la letra. Cuenta José Clemente Orozco (fig. 7) que para ese entonces, en San Carlos había modelos gratis tarde y noche, materiales para pintar, una gran biblioteca de libros de arte, buenos maestros de pintura, de anatomía y de historia del arte.²

Para 1907 llegó a la ciudad de México *el Chango* García Cabral de su natal Huatusco, pensionado por el gobernador Dehesa, por cierto, compadre de Porfirio Díaz. Esta pensión para estudiar en San Carlos fue de 25 pesos al mes.³ En ese mismo año el maestro Fabrés dejó de impartir clases en México y regresó a España, sucediéndole en su cátedra los maestros Leandro Izaguirre y Germán Gedovius.⁴

Relata Orozco que las técnicas de aprendizaje de dibujo de Fabrés fueron modificadas bastante por los que ya eran alumnos y los que apenas ingresaban. Los nuevos ejercicios consistían en *disminuir* el tiempo de copiado, los modelos ya no duraban tanto tiempo en la misma posición, factor que será determinante para la generación revolucionaria a la

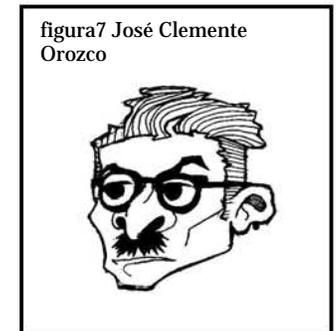


figura7 José Clemente Orozco

² José Clemente Orozco. *Op. cit.* p. 16.

³ *Las Décadas del Chango...* *Op. cit.* p. 18. Considérese que en 1910, se ganaba por lo menos 11 pesos con 50 centavos mensuales de salario en promedio.

⁴ José Clemente Orozco. *Op. cit.* p. 21, cuenta que don Germán Gedovius era sordo de un oído, lo que volvía la clase más relajada de lo que había sido antes.

¹ *Milenio. El acento en política y mil cosas más.* Dir. Carlos Ferreyra. Ed. Jesús Rangel. Semanal. México, 8 de agosto 2005. Año 7, núm. 411. p. 69.

hora de hacer caricaturas para revistas festivas. Este ejercicio de dibujo, pareciera privilegiar la memoria por encima de los ojos para realizar un boceto.

Con Fabrés, el modelo permanecía en la misma posición por horas o semanas, inclusive se le tomaba una fotografía para que después los alumnos la compararan con su trabajo. Una vez fuera Fabrés, los ejercicios de dibujo se volvieron más apresurados, con el fin de adiestrar la mano y el ojo, hasta el punto de copiar un modelo en movimiento. En los talleres de Gedovius había gran entusiasmo para trabajar, pero poco a poco fue decayendo porque la disciplina comenzó a relajarse, la juventud fue invadida por el cáncer de la bohemia, “la bohemia de melena, pereza y alcohol.”⁵

En las clases de anatomía del doctor Lope Vergara destacaban los trabajos del *Chango*, pues quedaban como ejemplo y modelo para sus demás compañeros.⁶ Esos ejercicios anatómicos le dieron las herramientas figurativas para lograr las representaciones corporales de los personajes que después caricaturizaría. En esos años se dejaban sentir las corrientes artísticas modernistas europeas, y entre los artistas influenciados por el *art nouveau* estaban Lautrec, Redón, Beardsley y Munch; aquí en México, el maestro Julio Ruelas se hallaba de regreso de Europa.⁷

Por aquel entonces *el Chango* conoció a Salvador Pruneda en unas oficinas de Montuori en la calle de Nuevo México, donde *el*

Chango visitaba a su padre, el también caricaturista Álvaro Pruneda. El señor Pruneda había sido discípulo de José María Villasana, caricaturista del Porfiriato y para principios del siglo XX, trabajaba en *La Tarántula* y *El Alacrán* en dichas oficinas. Cuenta Salvador Pruneda que al hacerse grandes amigos, él y *el Chango* admiraban y estudiaban los dibujos de Ruelas, muchos de los cuales aparecían en la *Revista Moderna*.

Ruelas se había puesto en contacto con el *art nouveau* cuando estudiaba en Alemania. En el campo del dibujo, esta corriente artística consistía en encerrar el tema o el objeto que se trataba, de tal manera que sus elementos se transforman en una masa obediente, esclava del ritmo lineal.⁸ Las ilustraciones de Ruelas que podían verse en la *Revista Moderna*, se inclinaban por lo macabro, por los personajes grotescos acompañados de mujeres fatales y por el encanto a la muerte, temática que se vinculaba mucho con la actitud bohemia de cierto grupo de artistas y críticos de arte.

La influencia de las temáticas peculiares de Ruelas, podrán verse más tarde en una ilustración que *el Chango* realizó para un texto de Ignacio Herrerías publicado en *La Risa* del 18 de febrero de 1911 (fig. 8). El texto lleva por título “¡Jué muy triste aquello!...” por su parte el dibujo muestra a un hombre muerto y retorcido con su mujer a lado, en un fondo desértico: un buitre volando sobre un cadáver (símbolo de la carroña), y toda la escena montada en una

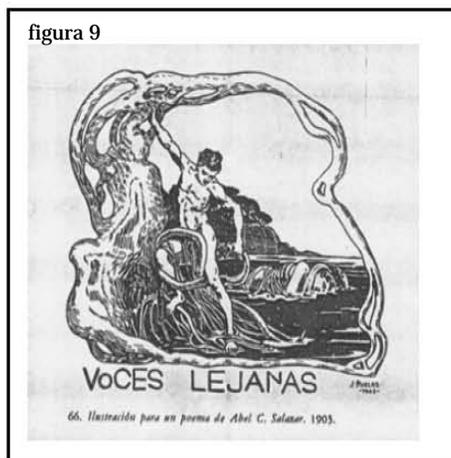
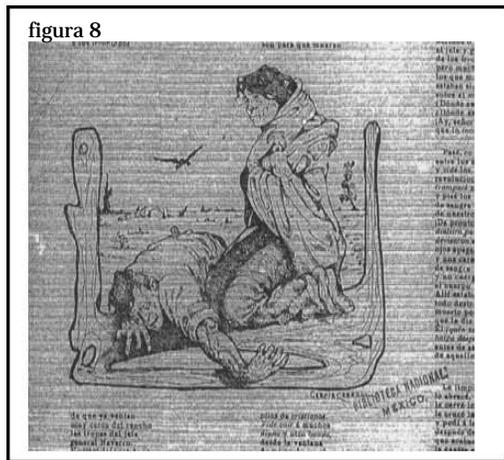
⁵ *Idem*, p. 23.

⁶ *Las Décadas del Chango... Op. cit.* p. 19.

⁷ Teresa del Conde. *Julio Ruelas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976. p. 82.

⁸ *Idem*. p. 50.

especie de plataforma de madera que alude a las desgracias vividas por la guerra. Juego de claroscuros que -----



imprimen a la escena cierto sentido lúgubre y triste, donde sólo faltó el pie del dibujo que solía colocar Ruelas.

No cabe duda, *el Chango* tuvo en sus manos una o varias ilustraciones que Ruelas hizo para poemas, como el de Amado Nervo, *El éxodo y las flores del camino*,⁹ puesto que el joven dibujante tiene toda la intención de traerlos a colación con la ilustración del texto de Herrerías (fig. 9).

El surgimiento del *art nouveau* venía acompañado de la ola modernista que invadió el fin de siglo en el mundo occidental. La atracción por la velocidad de las máquinas de vapor, la rapidez con que progresaba la técnica en comunicaciones (el telégrafo y el teléfono por ejemplo) y la ruidosa potencia del ferrocarril que acortaba increíblemente las distancias, eran signos que entreveían la aceleración de los tiempos. Tal vez de aquí provenga la simplificación de las líneas ondulantes y curvas en las siluetas y figuras, características del *art nouveau* en las artes gráficas. La línea continua se refiere pues al dominio de los contornos ininterrumpidos, al poder de unas líneas más dinámicas en la configuración de lo representado.¹⁰

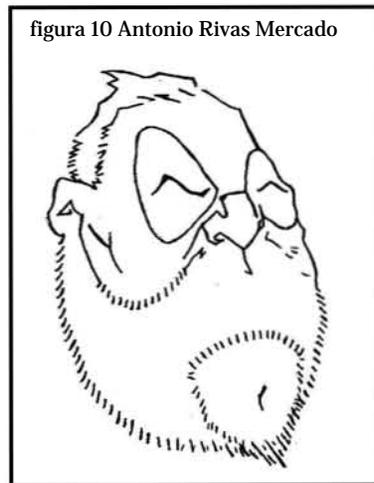
Finalmente, los estudios en San Carlos se vieron afectados para los alumnos que a ella asistían. En 1911 estalló una huelga estudiantil a raíz del descontento que causó la introducción del sistema de dibujo Pillet a petición del director de la escuela, el

⁹ Cfr. Amado Nervo. *El éxodo y las flores del camino*. México, Tipográfica de la Oficina Impresora de Estampillas, 1902.

¹⁰ Nociones que brotan de la lectura de diversos capítulos del texto de Robert Schmutzler. *Art Nouveau*. New York, Harry Adams Inc., 1978.

arquitecto Antonio Rivas Mercado (fig. 10). En la huelga participaron Ignacio Asúnsolo, el Doctor Atl, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Atenedoro Pérez y Soto y Diego Rivera entre otros muchos. Orozco llegó a decir que “no teniendo solución la huelga nos reuníamos en las cantinas del barrio.”¹¹ A partir de lo anterior, puede inferirse que los alumnos tuvieron mayor disponibilidad de tiempo que antes, para llevar a cabo otras actividades.

Los estudiantes en huelga, exigían la renuncia del director, Rivas Mercado, diseñador del monumento a la Independencia, la destitución de los profesores que impartían y defendían el sistema Pillet, y un cambio radical en los planes de estudio de la Escuela.



¹¹ José Clemente Orozco. *Op. cit.* p. 29.

2. incursiones en la caricatura

La pensión de 25 pesos mensuales del gobierno veracruzano, muchas veces llegaba atrasada y *el Chango* se veía en la necesidad de emplearse en periódicos humorísticos, aunque no como dibujante de planta. Una de esas primeras incursiones fue en el semanario *El Alacrán*, donde «hizo sus primeras armas» (como solía decirse) con un dibujo de un hombre de pueblo. Álvaro Pruneda y Carlos Toro “comentaban la limpieza con que estaban trazadas las líneas,” este último dijo “Estos muchachos van a darle mucha guerra al Caudillo y a todos sus paniaguados. ¡Vienen empujando muy fuerte!”¹

En 1909 *el Chango* ya estaba haciendo dibujos para las «hojas de combate» *La Tarántula* y *El Alacrán*, así como para el semanario *El Ahuizote*. Todo indica que algunos estudiantes de San Carlos acudían a esta actividad laboral de dibujar para periódicos humorísticos con cierta frecuencia, tal vez para sostener sus estudios, pues aún hoy en día, en la carrera de Artes se requiere de gran cantidad de materiales como pinturas, pigmentos, pinceles, aguafuertes, telas, tintas, etcétera.

¹ *Las Décadas del Chango... Op. cit.* p. 41. Esa caricatura no ha sido localizada. Hubo dos publicaciones de crítica política con el nombre de *El Alacrán*, una que circuló los primeros años del siglo XX, y la segunda apareció después del triunfo maderista, en Salvador Pruneda. *Op. cit.* p. 373.

El mismo Orozco se vio en esta necesidad, ingresó como dibujante a *El Imparcial* alrededor de 1905, donde Carlos Alcalde dirigía y encauzaba a los caricaturistas. Cuando alcanzaron efervescencia las aspiraciones democráticas con las elecciones de 1910, Orozco ingresó a *El Ahuizote*, dirigido por Miguel Ordorica, destinando sus ataques contra los políticos de primera fila. Sobre el particular Orozco comentó que “así como entré en un periódico de oposición podía haber entrado a uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios.”²

Atenedoro Pérez y Soto, nacido en Acayucan, Veracruz un 18 de octubre de 1883, y también estudiante de San Carlos, realizó caricaturas en 1910 de manera esporádica para *El País* de don Trinidad Sánchez Santos, para *Los Sucesos Ilustrados*, para *La Sátira*³ y también para *El Ahuizote*, sin ser dibujante de planta. El estilo de Pérez y Soto fue madurando con el paso del tiempo, empezó con trabajos del tipo de la caricatura de finales del Porfiriato y después fue volcándose más ligero y modernista. Muchas caricaturas las firmó con las letras PYS.

Un caricaturista y excepcional dibujante fue Santiago R. de la Vega (fig. 11), oriundo de Monterrey, Nuevo León, y nacido el 7 de febrero de 1885, quien ya «disparaba sus balas» en *Mefistófeles*, un periódico popular de crítica política de la ciudad de México en 1903.⁴ Debido a sus trabajos en ese periódico fue a parar a la cárcel,

² José Clemente Orozco. *Op. cit.* p. 14 y 26-7.

³ Rafael Carrasco Puente. *Op. cit.* p. 131.

⁴ *Idem.* p. 141.

permaneciendo preso durante dos años. Al quedar libre, se trasladó a San Antonio, Texas,⁵ donde fundó el periódico obrero, *La Humanidad*.

De regreso a México en 1910, Santiago R. de la Vega era tan buen dibujante que trabajó de planta para *La Tarántula* (patrocinado por el entonces ministro de Gobernación y más tarde candidato a la vicepresidencia junto con Porfirio Díaz, Ramón Corral) y para el semanario *La Risa*, al mismo tiempo ejercía la militancia en el Partido Liberal y se oponía fuertemente al régimen porfirista. Su estilo empezó a contrastar con el de los caricaturistas de finales del Porfiriato, destacando su peculiar manera de dibujar damas de sociedad en dichas publicaciones.

Los dibujos de Santiago R. de la Vega en *La Tarántula* eran hechos en papel calca sobre piedra, ya que el periódico se imprimía en litografía. Por lo general, firmaba con sus iniciales SRV, o simplemente con manuscrita, R. de la Vega. Colaboraban en la redacción de la revista, que tenía sus oficinas en las calles de San Francisco y Motolinía, Fortunato Herrerías y Pablo Prida Santacilia.



figura 11 Santiago R. de la Vega

En algún momento Santiago se disgustó con Fortunato y decidió dejar el trabajo. Los preocupados redactores fueron a preguntar por un caricaturista en San Carlos, ahí se les informó de la gracia artística del *Chango* y del lugar donde podían encontrarlo. Éste se hallaba en la cantina de la esquina, haciendo la caricatura del cantinero.⁶ En dicho lugar, si consumían unas cuantas cervezas la botana venía incluida.

Fortunato le ofreció al *Chango* una paga de 40 pesos al mes para que llenara de dibujos las cuatro páginas de *La Tarántula*, es decir, entregaba un total de 120 caricaturas mensuales.⁷ La velocidad para hacer los dibujos se hizo presente. Las caricaturas que aparecieron en dicha publicación, carecen del toque característico de la línea propia del *art nouveau*, y conservan ciertos rasgos del estilo artístico de finales del Porfiriato.

El estilo porfirista consistía en recurrir con frecuencia a los claroscuros en los juegos de sombras, el dibujo se recargaba de líneas o sombreados, y la caricatura de los personajes se aproximaba al retrato, exagerando ligeramente ciertos defectos o características faciales, con la intención de provocar risa. Las escenas y fondos se aproximaban a la realidad, guardando incluso ciertas proporciones y medidas entre las figuras y los objetos. Son dibujos que llevaban más tiempo realizarlos por la intensidad de las sombras y los excesivos detalles. Pareciera que primero se hacía un retrato de la persona y luego se deformaban los rasgos distintivos, donde figuran

⁵ *Milenios de México. Diccionario Enciclopédico de México*. Dir. Humberto Musacchio. México, Hoja Casa Editorial, 1999. t. III, p. 3189.

⁶ *Las Décadas del Chango... Op. cit.* p. 25.

⁷ *Idem.* p. 19 y 33.

seres cabezones, de aquí que en este trabajo se denomine *retratista* a esta manera de hacer caricatura, o para hacer referencia a la época, *porfirista* (fig. 12).

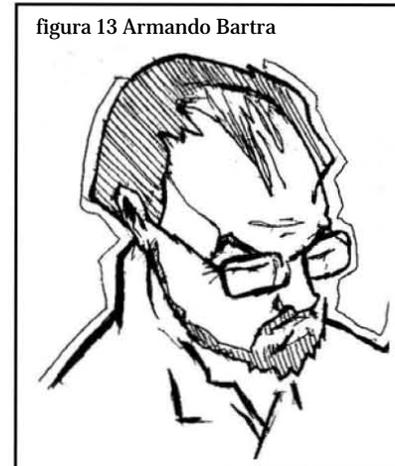
LAMER LA MANO QUE AZOTA



Como es tiempo de Cuaresma,
Es decir, de la Pasión,
Hasta los obreros cursis
Matan la Constitución,
Una Convención Obrera
Radical, o qué sé yo,
Ya postula a Don Porfirio
SEXTA VEZ...! VAYA POR DIOS!

En 1910 *el Chango* empezó a dibujar para el semanario *Frivolidades*, revista especializada en chistes y sátira de la farándula y el espectáculo. El joven caricaturista conoció al escritor español Mario Vitoria en la redacción del semanario, quien escribía pequeños versos humorísticos firmando con las iniciales *C. B. D. O.* Los dibujos del *Chango* que aquí aparecieron son muy semejantes a los que Santiago hacía para *La Risa*. Consistían en temáticas picantes con damas de sociedad acompañadas de caballeros acomodados, sirvientes o individuos del bajo pueblo. Estos semanarios “sicalípticos” como *Frivolidades* y *La Risa*, tuvieron como modelo *La Vida Galante*, impreso en España⁸ y *La Rire*, publicado en Francia.

figura 13 Armando Bartra

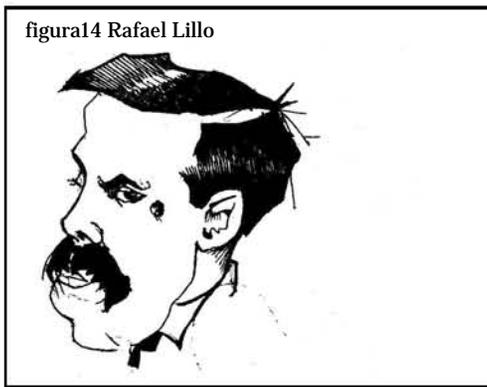


Por otra parte, destacó por sus diseños el caricaturista y dibujante Rafael Lillo (fig. 14), de origen catalán radicado en México, también estudiante de San Carlos. Discípulo del maestro Germán Gedovius en San Carlos, empezó

⁸ Aurrecochea y Bartra. *Op. cit.* p. 97.

trabajando para Carlos Alcalde, caricaturista de finales del Porfiriato y Jefe del Departamento de Dibujantes de *El Imparcial*,⁹ periódico de Rafael Reyes Spíndola. Lillo pasó a trabajar para la revista *Actualidades* en 1909, una publicación de información, variedades e interés en general para los lectores urbanos. Lillo hacía caricaturas, historietas cómicas e ilustraciones.

Para 1910, Lillo estaba dibujando caricaturas para *El Diablito Rojo*, innovando en el estilo artístico que había caracterizado a dicha publicación. Destacó por su trazo fácil y su sorprendente



velocidad, cualidades que lo llevaron a ser dibujante de planta en 1910 de *El Mundo Ilustrado*, donde hizo portadas, retratos y viñetas,¹⁰ muy al estilo de los carteles de finales del siglo XIX y principios del XX. Su firma se identifica por sus iniciales, RL.

En los talleres de ilustración del semanario *El Mundo Ilustrado*, Lillo se relacionó con otro importante diseñador de portadas de dicha publicación, Alberto Garduño. Los hermanos Garduño, al igual que Saturnino Herrán, habían sido discípulos

⁹ Rafael Carrasco Puente. *Op. cit.* p. 111.

¹⁰ Aurrecochea y Bartra. *Op. cit.* p. 111.

asiduos del maestro Fabrés en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, aunque como sus maestros figuraron también Félix Parra, José María Velasco y Germán Gedovius.¹¹

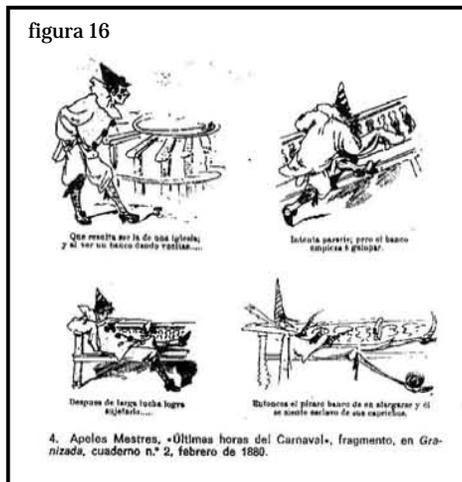


¹¹ En José Clemente Orozco. *Op. cit.* hay referencias a los hermanos Garduño en p. 15; y en *Milenios de México*. *Op. cit.* t. II, p. 1096.

Garduño venía empleándose como portadista de *El Mundo Ilustrado*, donde realizaba ilustraciones con damas de sociedad y firmaba con las letras AG juntas (fig. 15). Sus portadas traían el estilo de las litografías que hacía Alphonse Mucha, para anunciar las obras de teatro en París. Alphonse Mucha (1860-1939), pintor e ilustrador checo radicado en París, fue el máximo exponente del *art nouveau* hacia los años que van de 1890 a 1910 aproximadamente. Más tarde, Garduño ingresaría al mundo de la caricatura política.

Los trabajos de Lillo de esos años, empiezan a tener la carga lineal y el estilo modernista de principios de siglo. Sus viñetas retratan escenas de la calle, del teatro, de la alta sociedad y chistes cotidianos. Los dibujos picantes que hicieron *el Chango* y Lillo en 1910 tomaron “su estilo de los franceses Benjamín o Rabier y de los españoles Apeles Mes- - tres, Cilla, Rojas y Xaudaró” aclaran los autores Aurrecochea y Bartra.¹²

Con respecto a esta opinión, tengo mis diferencias con dichos autores. Me parece más bien que el estilo de Apeles Mestres (fig. 16) y



¹² Aurrecochea y Bartra. *Op. cit.* p. 107.

Junceda, ilustradores españoles de historietas hacia finales del siglo XIX, pudieron tener más irradiación en los trabajos del *Chango* y de Santiago R. de la Vega. En cambio los dibujantes también españoles, Ramón Cilla, Joaquín Xaudaró y sobre todo Méndez Álvarez, pudieron repercutir con mayor intensidad en el trabajo de Rafael Lillo.

Apeles Mestres, dibujante barcelonés de monos cómicos en historietas, fue quien logró una evolución rápida en el género. Sintetizó las líneas esenciales de las figuras y resolvió las escenas de fondo con elementos mínimos, sencillos y significativos.



Joaquín Xaudaró ya realizaba dibujos hacia 1890 en Barcelona, pero después cuando empezó a suprimir momentos intermedios de la acción en las historietas, dándoles un ritmo de lectura más rápido. De esta manera, ganó soltura y movimiento en el terreno de la representación. Asimismo empleó textos breves y dialogados entre sus

monos, logrando mayor simplificación y sencillez en la narración de la historieta (fig. 17).

Méndez Álvarez hizo trabajos para revistas no sólo en Barcelona sino también en Madrid. Sus monos eran más grotescos

que los de sus coetáneos, y mostraban mayor contorsión (fig. 18).¹³ Aunque *el Chango* y Rafael Lillo pudieron tener como trasfondo la proyección y el ejemplo de estos dibujantes de historietas españoles de finales del siglo XIX y principios del XX, pronto cada uno logró conseguir un estilo peculiar y propio. A diferencia de los españoles, éstos incursionaron en la caricatura política mexicana.

Julio Poulat, quien fue colaborador de Rafael Reyes Spíndola, hizo un comentario que hacía referencia a las publicaciones mexicanas de la primera década del siglo XX: “¡Que vistosa avanzada del ejército actual de publicaciones ilustradas, que tan poco envidian a las europeas!”¹⁴

Unas décadas después, *el Chango* mencionó que no se trataba de hacer copias, “en realidad, los caricaturistas y según creo, todos los artistas, somos discípulos



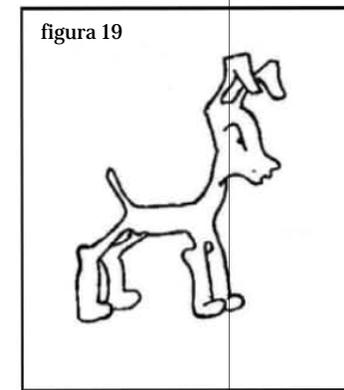
¹³ Una fuente importante sobre estos dibujantes españoles es Antonio Martín. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978. p. 15-6, 33, 35 y 41.

¹⁴ Armando Bartra, “El Periodismo Gráfico en las dos primeras décadas del siglo: de la subvención a la restauración con intermedio escapista” en *Op. cit.* p. 97.

de todos y maestros de todos.”¹⁵ A pesar de esto, la verdad es que el trazo del *Chango* consiguió influenciar preponderantemente la formación de muchos caricaturistas contemporáneos y aun posteriores.

Cuando a Salvador Pruneda, se le hizo la pregunta ¿qué influencias había sufrido la caricatura en México? contestó:

[*El Chango* fue un] caricaturista genial por su línea simple y expresiva [fig. 19]; y con los conocimientos que había adquirido en San Carlos, se lanzó, modificando su técnica, a una producción que revolucionó la caricatura y fue el éxito del semanario *Multicolor*. Es lamentable que esa labor haya sido empleada en contra de Madero.¹⁶



¹⁵ Cuando se le hizo una pregunta sobre sus influencias en Miguel Angel Mendoza, “Cabral: un grande del Arte Mexicano” en *Hoy*. Dir. José Pagés Llergo. México, 3 de Marzo de 1951, núm. 732, p. 61.

¹⁶ Eduardo del Río, *Rius. Op. cit.* p. 166.

3. publicaciones periódicas festivas

figura 20 Portada de *Multicolor*



Hacia principios del siglo XX, circulaban en las principales ciudades del país tres tipos de publicaciones periódicas que vienen a colación en este escrito. Estos medios de comunicación impresos diferían en la periodicidad con que aparecían y en los temas que publicaban.

Los periódicos, diarios o semanarios, que salían a la venta mínimo 3 veces por semana, publicaban las noticias de todos los días y destinaban columnas a la opinión de temas políticos, como fueron *El Herald* (con una versión en español y otra en inglés), *El Imparcial*, *La Nueva Era*, *El País*, *El Tiempo*, etcétera. Las revistas generales que solían aparecer semanalmente, contenían información cultural, novedades e interés en general como *Actualidades*, *Frivolidades*, *El Mundo Ilustrado*, *La Risa* y *Los Sucesos Ilustrados* entre otras. Por último, las denominadas «hojas de combate» o «panfletos incendiarios», que aparecían irregularmente y se dedicaban a la crítica política, con poca o nula publicidad de anunciantes, figuraban entonces *El Diablito Rojo*, *La Guacamaya*, *Panchito*, *La Sátira*, *Tilín-Tilín*, e *Ypiranga*, por mencionar algunos.

Los tres tipos de publicaciones arriba mencionadas, comparten la característica de agregar en sus contenidos caricaturas de personas públicas (políticos, empresarios, toreros, actrices, de acuerdo con cada publicación), además de las fotografías que aparecían en los periódicos o diarios y que servían como medios

visuales. Así pues, las siguientes descripciones de las más representativas publicaciones periódicas festivas, se encaminan a localizar los puntos de inflexión dentro del estilo artístico en la caricatura hacia el cambio revolucionario.



El semanario ilustrado *Frivolidades* apareció el 30 de enero de 1910, el director era Manuel de la Torre y el gerente, Fadrique López. Salió a la venta los domingos a un costo de 10 centavos en la capital y 15 en los estados.¹ Raramente aparecen firmadas las caricaturas, pero los trazos del *Chango* y de Santiago R. de la Vega pueden observarse a lo largo de la revista. Mario Vitoria (fig. 21) figuraba como jefe de redacción del semanario, y para el mes de octubre de ese mismo año ya era el director.²

La temática de *Frivolidades* era la sátira teatral, reportaba los resultados de la fiesta brava, y conforme se fueron incrementando las inquietudes políticas del país, aparecieron caricaturas sobre ministros y funcionarios del gobierno pero sin llegar a ser el tema central; además, nunca se tocó la figura del presidente Díaz. Dicho semanario, a pesar de la moderada crítica política que publicaba, “se

¹ *Frivolidades. Semanario Ilustrado*. Dir. Manuel de la Torre. Semanal. México, 30 de enero de 1910, año I, núm. 5. p. 1.

² *Idem*. 23 de octubre de 1910, año I, núm. 43, p. 1.

encontraba a la cabeza de todos los semanarios nacionales y extranjeros del género por su amplia circulación en todo el país.”³

A pesar de la salida de Mario Vitoria, del *Chango* y de Santiago R. de la Vega en los primeros meses de 1911, *Frivolidades* continuó publicándose, con el español José V. Mañón al frente de la dirección, hasta bien entrado el huertismo, cuando salió de circulación.⁴



La Risa era una revista publicada los sábados por la Compañía



Editora Nacional S. A., con un costo también de 10 centavos en la capital y 15 en los estados. Las oficinas del semanario estaban ubicadas en la 4ª de Humboldt número 52 en la ciudad de México y el día 2 de julio de 1910 salió a la venta el número 1. La sección editorial justificó el nombre de la publicación con un fragmento de Rubén Darío:

“La risa es la sal de la vida ... Triste hogar es aquel donde no resuena

³ De acuerdo con un anuncio donde se podía leer que “*Frivolidades* ha sido leído por más de un millón de personas” en *idem*. 4 de diciembre de 1910, año I, núm. 49, p. VI.

⁴ Salvador Pruneda. *Op. cit.* p. 344.

figura 22 Diógenes Ferrand



la amable sonrisa infantil ... Bendigamos [la risa], porque ella es la salvación, la lanza y el escudo.”⁵ En dicha publicación aparecían dibujos cómicos y sólo uno o dos eran sobre política.

Atenedoro Pérez y Soto, compañero de clases del *Chango*, dibujó para el semanario, donde el dibujante de planta era Santiago R. de la Vega. *La Risa* tuvo alrededor de 16 páginas contando las de forros, con una que estaba disponible para la publicidad de anunciantes como las zapaterías El Elefante y publicaciones Artes y Letras, entre otros.

Elefante y publicaciones Artes y Letras, entre otros.

Fue hasta el número 19 del 5 de noviembre de 1910, que apareció en la página de la sección editora el nombre del jefe de redacción, Diógenes Ferrand (fig. 22). Para esos días Rafael Lillo ya participaba activamente en la ilustración de *La Risa*, que se tornó de crítica política a mediados de año. Para junio de 1911 se cambió de director: José F. Elizondo, mejor conocido como *Pepe Nava* (fig. 23). Uno de los chistes ilustrados que marca el inicio del interés por la temática político-social dentro de la revista, lleva por

figura 23 Pepe Nava



⁵ *La Risa*. Red. Diógenes Ferrand. Semanal. México, 2 de julio de 1910, t. I, num. 1. p. 1.

título “Heroínas de la Revolución”, donde aparece una dama sentada en una cama y un caballero cruzado de manos frente a ella, se lee: él –*Pero ¿no te importa dormir sola?* y ella contesta –*No, a mí las bolas me son indiferentes* (fig. 24).⁶

figura 24



⁶ *Idem*. 19 de noviembre 1910, t. I, num. 21. p. 18. La ilustración no está firmada.

Apenas a dos meses de que estallara la revolución maderista (plenamente a principios de 1911), *el Chango* (fig. 25) y Mario Vitoria discurrían caminando en la avenida Juárez, el nombre del semanario político que tenían pensado editar, a Mario se le ocurrió: “¡Multicolor! ¡No hay título mejor!” Ese mismo día se pusieron a trabajar en las ideas del periódico, cuando entró a las oficinas del edificio Cerrillo, Santiago R. de la Vega para enterarse de las ideas del nuevo proyecto.⁷



Así pues, salió el número 1 de *Multicolor* el 18 de mayo de 1911, con una caricatura del *Chango* que hacía alusión a Ives Limantour en la portada. La revista apareció todos los martes de 1911 a 1912 a un costo también de 10 centavos en la capital y 15 en los estados. Dirigida por Vitoria, *Multicolor* debió su nombre “a la abundancia

de colores, en donde el rojo y el verde serían los predilectos por lo

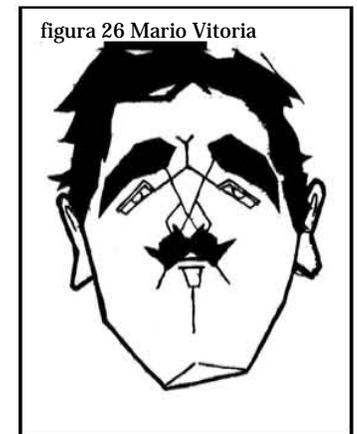
⁷ *Las Décadas del Chango... Op. cit. p. 75.*

vivos, pero en donde no faltaría algún lila por exhibir,” frase que hacía evidente el doble sentido que tendría la publicación. Rojos y verdes eran los chistes subidos de tono y se denominaba “lilos” a los homosexuales.

Al principio, con el papel muy caro y la imprenta lejos de las oficinas, le hizo falta dinero a Vitoria para mantener la revista. Acudió al editor Fernando R. Galván en Donato Guerra, quien le fió los primeros números. Los honorarios de los dibujantes fueron pagados con comidas en el restaurante Gambrinus de Atilo Bellato, además de “veinte reales por cabeza.”⁸

La revista empezó a obtener sus recursos de anuncios publicitarios, los cuales se encargaban vía Rondero y Compañía S. en C., como el que aparece en la tercera de forros en casi todos los números del mencionado restaurante Gambrinus, ubicado en la esquina de San Francisco y Motolinía; se leía en los anuncios: “Quien ha comido allí una vez, no frecuenta otro Restaurant” o “Comer en Gambrinus o no comer.”

Vitoria (fig. 26) se dedicó a escribir versitos y artículos festivos de crítica política y jocosidades cotidiana-



⁸ Según una breve historia que apareció en *Multicolor*. Dir. Mario Vitoria. Semanal. México, 23 de octubre de 1913, año II, núm. 125. p. 3 y 4.

nas, firmando unas veces con el seudónimo *Gorritz*. La sección editorial del semanario en su número 2 del 25 de mayo, exhibió su entusiasmo por el tiraje de la revista, que fue cuatro veces mayor que el de otras revistas periódicas del mismo género en su primer número. Los números que se lanzaron a la venta se agotaron con rapidez y los periódicos *El Diario*, *El Nacional*, *El Heraldo Mexicano*, *Gil Blas*, *El Sufragio Libre* y *México Festivo*, escribieron frases de aliento para la redacción de dicha revista.⁹ *El Chango* hizo saber alguna vez que el tiraje alcanzó los 25 mil ejemplares. *Multicolor* significó el espacio gráfico donde la caricatura registró la explosión artística del cambio revolucionario.

Sébase que para estos momentos, la huelga de San Carlos dejaba tiempo libre suficiente a muchos alumnos dedicados a la caricatura, como para emplearse de lleno a esa actividad. Como el director de la Escuela no daba solución a dicho problema, fue «fusilado» en las páginas de *Multicolor*, con caricaturas y versos:

Lo está haciendo del demonio
Antonio;
Sufre sin fin de diatribas
Rivas;
Pero aún no ha renunciado
Mercado,
Y puesto que ha demostrado
que no sabe lo que es arte,

⁹ *Idem*. 25 de mayo de 1911, año I, núm. 2. p. 1.

debiera irse á otra parte
Antonio Rivas Mercado.¹⁰

La pensión que recibía *el Chango* del compadre de don Porfirio, el gobernador Teodoro A. Dehesa, le fue suspendida cuando éste, tras la renuncia de Díaz, dejó la gubernatura y solicitó asilo en Cuba una vez que triunfó la revolución.¹¹ El joven dibujante vio con buenos ojos el trabajo que le ofrecía Mario Vitoria en la revista festiva, y lo conservó hasta 1912. Rafael Lillo y Atenedoro Pérez y Soto pasaron por semejante situación, el mundo del cartón político les ofreció oportunamente una forma para solventarse económicamente.

Para octubre de 1913, Vitoria realizó un viaje a su natal Bilbao,¹² dejando vacante la dirección de *Multicolor*, cargo que fue ocupado por Carlos Fernández Benedicto y después por Santiago R. de la Vega. No obstante, al interior de la revista siguió figurando el nombre de Vitoria como director de la publicación. Y el último número de *Multicolor* del que se tiene registro fue del 30 de julio de 1914. Santiago partió entonces a los Estados Unidos, Atenedoro Pérez y Soto, quien era el dibujante de planta del semanario, se

¹⁰ *Idem*. 10 agosto de 1911. Año I, núm. 13, p. 5.

¹¹ De acuerdo con el librero Mercurio López en su ponencia del 8 de junio de 2005 durante la conferencia *Cabral en las primeras décadas del siglo XX*, del ciclo "Ernesto *el Chango* García Cabral," la pensión que recibían algunos estudiantes, se les retiró poco antes de la huelga de San Carlos (en 1911).

¹² En Salvador Pruneda. *Op. cit.* p. 368, el autor apela al próximo derrumbe de Victoriano Huerta, como la causa del viaje de Vitoria, pero en la breve historia del semanario, en *Multicolor* del 23 de octubre de 1913, p. 3 y 4, no hay datos que lo corroboren.

exilió en Cuba,¹³ y Clemente Islas Allende siguió empleándose en revistas de caricaturas.

Las caricaturas que aparecieron en *Multicolor* son ya diferentes a las del periodo de finales del Porfiriato, y aunque muy bien puede encontrarse el antecedente del cambio revolucionario en *Frivolidades*, *La Risa* y *El Mundo Ilustrado*, la explosión definitiva de la línea continua en la caricatura está en *Multicolor*, puesto que los dibujos y la temática tuvieron como tema central la crítica política, destinando a un plano secundario las bromas y artículos del mundo del espectáculo.

¿Y en qué se diferenciaba *Multicolor* de las demás revistas? En su excelente tipografía y calidad;¹⁴ en que contaba con los dibujantes Santiago R. de la Vega, *el Chango* y Atenedoro Pérez y Soto, reconocidos por su inigualable trabajo,¹⁵ y para quienes la línea comenzó a ser el elemento más importante de la representación; por la espontaneidad con que éstos dibujaban, y finalmente, por la popularidad que alcanzó el semanario. Por otra parte, la creación de *Multicolor* fue muy ingeniosa, porque asimiló la crítica política contra el gobierno y las cualidades llamativas de las «hojas de combate», con la calidad, la forma y la publicidad de anunciantes de las revistas generales.



¹³ Bosque, Camarillo y Cano. *Op. cit.* p. 17.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Reconocido por Aurrecochea y Bartra. *Op. cit.* p. 141.

Hacia finales de mayo de 1911 apareció el semanario *El Ahuizote*, dirigido por Miguel Ordorica y con Pedro Malabehar en la redacción, el número 2 salió el sábado 3 de junio a un precio de 10 centavos en la capital.¹⁶ Salió casi al mismo tiempo que *Multicolor*.

Como caricaturistas se encontraban Flores, Atenedoro Pérez y Soto y RMP,^o con trazos que daban visos del estilo porfirista todavía. Pero en septiembre de 1911 aparece un dibujo del *Chango*, quien trabajó esporádicamente para el semanario. Inauguró los trazos del nuevo estilo y marcó la pauta a seguir, porque después figuran caricaturas del mismo Flores, Abraham Mejía y Moreno con trazos más simples y representaciones más abstractas de las que venían haciendo. Más tarde aparecieron las firmas de *Sem*, un dibujante que sintetiza con mucha agilidad y que probablemente era un caricaturista francés, o en su defecto tomó su seudónimo.

Rafael Lillo empezó a figurar en las caricaturas del semanario y en octubre del mismo año ingresó José Clemente Orozco, quien llevaba consigo la marca indeleble del nuevo estilo, la simplificación de la línea, pero como dibujante no era tan diestro como sus demás contemporáneos.

Para marzo de 1912 aparece una rúbrica, SRW, que puede vincularse tal vez con la de Santiago R. de la Vega; en estos meses

¹⁶ *El Ahuizote. Semanario político de caricaturas.* Dir. Miguel Ordorica. México, 3 de junio de 1911. Año I, núm. 2. p. 4.

^o Sólo se reconocieron esas iniciales de la firma del caricaturista, como más adelante sucede con otros.

los cartones de *El Ahuizote* y de *El Mero Petatero* empiezan a copiarse tal cual uno de otro, sin poder saberse para qué revista eran hechos primero. El último número que se tiene registrado de *El Ahuizote*, corresponde al 28 de diciembre de 1912 y se sabe que Rafael Lillo, principal dibujante del semanario, tuvo que exiliarse en Cuba por razones desconocidas, una vez que Victoriano Huerta asumió el poder a principios de 1913.¹⁷



El punto culminante del cambio artístico de la línea en la caricatura se alcanzó con la revista *El Mero Petatero*, por la abstracción alcanzada en sus páginas. Siguiendo el modelo de *Multicolor*, se dedicó de lleno a la crítica política con tintes aún más provocativos. El número 1 salió a la venta el domingo 7 de julio de 1912, a un precio de 2 centavos en la capital y 3 en los Estados, dirigido por Angel T. Montalvo. A primera vista, las intenciones de *El Mero Petatero* venían resumidas en la sección de la dirección de aquel número:

... ¿Qué qué es lo que voy á hacer?

Defender al peladaje, que harto lo necesita; sacar la cara por los obreros onde que me los maltraten, y echarle la viga al que esté arriba y se vaya de abuso nada más que porque sí.

¹⁷ Armando Bartra "El Periodismo Gráfico en las dos primeras décadas del siglo: de la subvención a la restauración con intermedio escapista" en *Op. cit.* p. 101.

Me parece que con eso tengo para *divertirme* y ustedes para rascarse hasta que les salga callo [...] El Mero Mero.¹⁸

En los primeros números no se firmaron las caricaturas, pero ya se encontraba impresa la influencia de la línea continua y el trazo firme. Figuraron los anuncios publicitarios de cigarros Supremos, Flor de Lis, zapaterías El Elefante y del Instituto Médico-Quirúrgico. Más tarde los dibujantes empezaron a firmar sus trabajos, herederos del estilo que se originó en *Multicolor*, destacan los seudónimos *INK*, *PLón*, *Cox cox*, *Joc*, *D* y los ya conocidos, Santiago R. de la Vega y Atenedoro Pérez y Soto.

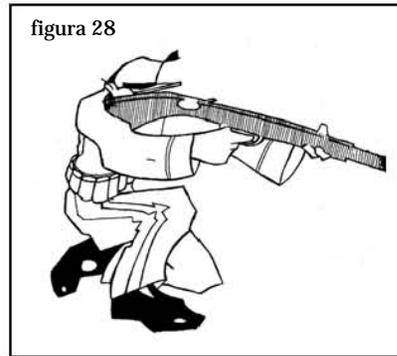


Muchos de los trabajos que florecieron en *El Mero Petatero* alcanzaron mayor abstracción en la representación, son más figurativos que en otras revistas y la línea es el punto de partida de los primeros números. Las caricaturas del dibujante que muy pocas veces firmó como *D*, tienen un estilo que osciló entre los trazos del *Chango* y los que Santiago R. de la Vega hacía para *Multicolor* el mismo año. Las líneas rectas con que dibujó ciertos rostros, la destreza para trazar líneas ininterrumpidas y un autorretrato caricaturizado del dibujante, nos empujan a creer que

¹⁸ *El Mero Petatero. Semanario del pueblo para el pueblo.* Dir. Angel T. Montalvo. México. 7 de julio de 1912. t. I, núm. 1. p. 2.

es Alberto Garduño (fig. 27) quien firmó como *D*, las extraordinarias caricaturas en *El Mero Petatero*. Estilo que coquetea con lo que sería el *art decó* (fig. 28).

Para el 1 de febrero de 1913 el señor Ramón Álvarez y Soto, se hizo cargo de la dirección de *El Mero Petatero* y su costo fue de 3 centavos en la capital.¹⁹ En los últimos números, el dibujante *ABCH* trajo de regreso el grabado, y con ello,



hace recordar el tipo porfirista de la caricatura. El último número salió el 29 de junio de 1913, sin conseguir la popularidad que alcanzó *Multicolor*, pero superándolo en la síntesis lineal.

Multicolor, *El Ahuizote* y *El Mero Petatero* (al igual que otras publicaciones del mismo género) se caracterizaron por ser revistas ilustradas exclusivamente por dibujos, caricaturas y bocetos, cuando todavía la fotografía no podía reducir costos de impresión y tenía ciertas dificultades para representar escenas cómicas. Éstas fueron revistas que alcanzaron gran circulación debido a la recepción del público lector.

La explosión artística de 1911 en la caricatura política, impulsada por la generación revolucionaria, y el éxito alcanzado por dichas revistas festivas, favorecidas por una libertad de prensa más

relajada que inició con Madero, se encierran muy bien en las palabras de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, cuando dicen:

... si bien después de 1915 algunas publicaciones y dibujantes se adhieren al constitucionalismo, esta tendencia gráfica de contenido revolucionario no tiene el número, la fuerza ni la penetración popular que habían logrado los caricaturistas y la prensa ilustrada [...] de los cinco años anteriores. No hay vuelta de hoja: el renacimiento de la sátira política mexicana, [tiene como] disparador el ascenso y triunfo del maderismo.²⁰

En síntesis, los periódicos cumplían una labor diaria de *información* y proselitismo, inclinados por las aspiraciones políticas de su dirección. Las revistas generales cumplían una función de *distracción*, procurando ser neutrales en cuanto a opiniones políticas. Las «hojas de combate» tenían por objetivo último la *concientización* política de sus lectores, advirtiendo los abusos y desatinos de los funcionarios públicos. En cambio, las revistas festivas como medios escritos y visuales, lograron su tarea: la *diversión* a partir del suceso político, apoyadas en la amplia libertad de prensa inaugurada por el gobierno maderista.

¹⁹ *Idem*. 2 de marzo de 1913. t. II, núm. 34. p. 11.

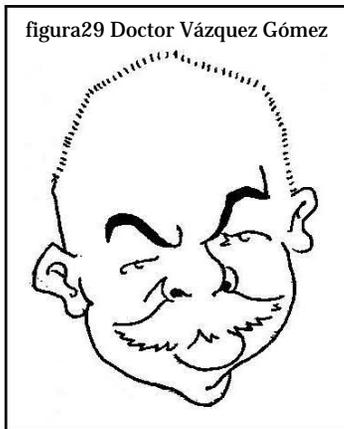
²⁰ Aurrecochea y Bartra. *Op. cit.* p. 143.

4. la revolución política y el discurso de poder

Para principios del siglo XX el gobierno de don Porfirio Díaz comenzó a perder el prestigio que antaño había poseído. Cada vez era más evidente la dictadura que ejercía el caudillo.

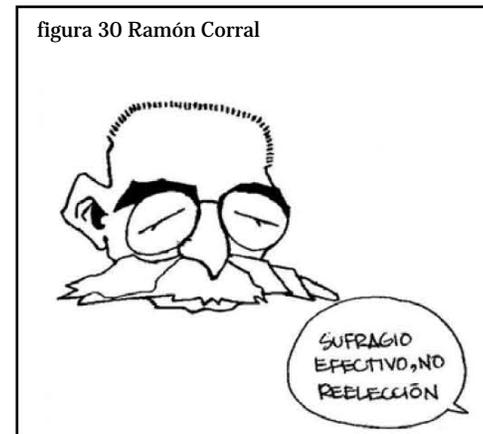
El crecimiento industrial fomentó el aumento de las clases trabajadoras y medias, el problema agrario fue creciendo, la economía, con el impulso que había recibido, provocó una mayor diferencia entre las clases sociales, las aspiraciones de una creciente clase media (lugar que ocupaban los empleados de la prensa) empezaban a saturarse y la amenazante tensión política ante la sucesión presidencial en 1910 eran algunas de las manifestaciones críticas del régimen.

Las elecciones para la Presidencia provocaron división de partidos en científicos, reyistas, reeleccionistas y antireeleccionistas. Francisco I. Madero alcanzó considerable popularidad con las giras que hizo como candidato a la presidencia. En la escena política aparecieron personajes sometidos a la crítica por los principales periódicos y escritores, «se pasaba por las armas» (como acostumbraba decirse) a José Ives Limantour,



Bernardo Reyes, Ramón Corral, al mismo Madero, Francisco Vázquez Gómez y no pudo faltar Porfirio Díaz.

Como es sabido, Madero fue encarcelado en San Luis Potosí en junio de 1910, evitando su participación en las elecciones, de las que



salieron ganadores para la presidencia y la vicepresidencia, Porfirio Díaz y Ramón Corral (fig. 30) respectivamente. Estos hechos causaron descontento entre la oposición. Finalmente, con la convocatoria a la lucha armada para el 20 de noviembre de 1910 del Plan de San Luis, Madero encabezó la revolución que propició la renuncia de Díaz al poder.

La revolución política orilló también a la opinión pública mexicana hacia a una determinada interpretación de los sucesos. Por ejemplo, la figura de don Porfirio Díaz creció deliberadamente en los últimos años de su duradero régimen. La opinión pública miró en la persona de Díaz al gran político conciliador, al viejo astuto en la política que había logrado una paz unificadora en el país.

En cuanto a la caricatura, la generación revolucionaria ganó terreno en el ámbito figurativo, dándole un estilo particular que marcó una diferencia notable frente a la representación artística de

la caricatura porfirista. Dicha particularidad surgió de trasladar una imagen pública, a una figura gráfica. Aunque en ambos casos Díaz fue caricaturizado de gran tamaño, con los nuevos trazos el caudillo aparece de cuerpo entero y con una figura más estilizada (fig. 31).



La prensa había publicado una serie de artículos, plasmando el sentir de una opinión pública que poco a poco se fue conformando durante la efervescencia político-electoral. El pensamiento de los escritores y periodistas fue seguido muy de cerca por una comunidad de lectores interesados en la esfera pública.

En diversos periódicos de la República, como *El Voto* de Veracruz y *El Correo de la Tarde* de Mazatlán, se publicó en los últimos días de agosto de 1909, un artículo firmado por *Lic. Blas Urrea*, anagrama de Luis Cabrera, abogado antirreeleccionista. Una de las frases contundentes, que hicieron eco en la próxima imagen que tomaría don Porfirio, decía así:

... al morir el Dictador, miles de hombres que ahora lo obedecen dócilmente, lanzarán un suspiro de desahogo al romperse los hilos [de la subordinación] ... todos esos hombres a quienes retiene con su puño de hierro el Dictador; hilos que su nuevo jefe no sería capaz de reanudar, porque no tiene ni la voz de mando enronquecida en el fragor de las batallas, ni la mirada hipnotizadora del domador de hombres, ni siquiera la egoísta pureza de costumbres que forma el pedestal de las grandes tiranías.¹

¹ Diego Arenas Guzmán. *El Periodismo en la Revolución Mexicana (de 1908 a 1917)*. México, Biblioteca del INEHRM, 1967. t. II. p. 197.

figura 32

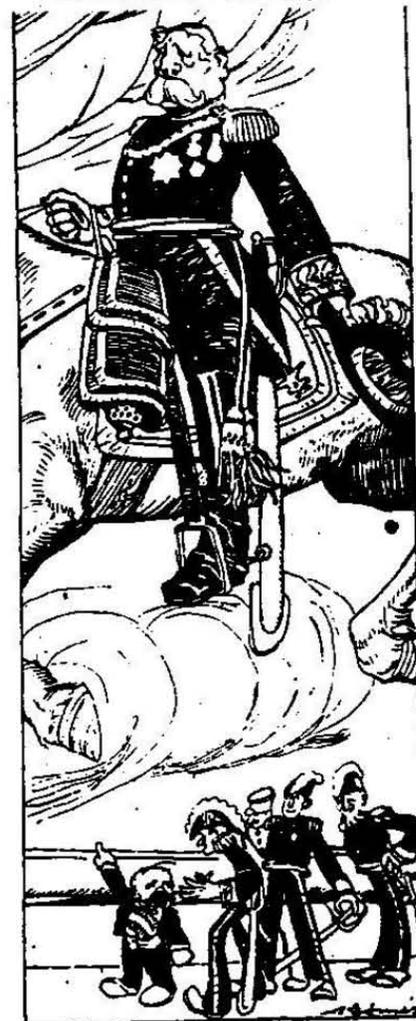
En el balcón central del palacio



Sea bueno bajar la barandilla del balcón hasta el suelo, para que lo viera a usted
tucido y estuviera usted á la altura de su popularidad

figura 33

Escena Palaciega



-Hay que quitar ese retrato porque
me veo muy chiquito.

Los caricaturistas de la generación revolucionaria trasladaron este discurso escrito a la representación gráfica, una vez que el General había salido del país. No obstante, las caricaturas de Díaz de este periodo pueden explicarse también por medio de la imposición de un discurso público de poder.² Lo anterior puede resumirse con la frase de Madame de Sévigné cuando dice que “la humillación de los inferiores es necesaria para mantener el orden social,” pues Díaz hizo creer de esta manera a sus subordinados en su poder.

En un principio empleó la fuerza militar (recuérdese la frase «mátalos en caliente»), después mantuvo el control político sobre las diversas esferas del gobierno; finalizó con presentaciones en público, como la Celebración del Centenario en 1910, o con fotografías donde salía portando el uniforme de General de División, con medallas e insignias militares, que fueron entre otros, sus elementos indispensables para corroborar su poder.

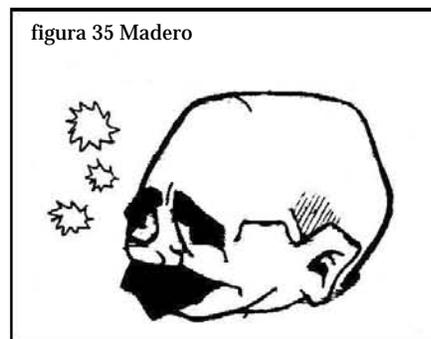
Allende su trayectoria político-militar, Díaz mantuvo el discurso de poder que lo vio crecer, además de los elementos ya mencionados, la tradición decimonónica de portar la espada de divisionario. Este elemento no tardó en convertirse en *la matona* desde finales del siglo XIX, hasta conservarse en material clásico de representación del general Díaz en la caricatura revolucionaria.

² Esta interesante idea es desarrollada por James C. Scott en *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Tr. de Jorge Aguilar Mora. México, Ediciones Era, 2000. Entre otras p.71, 75-6 y 79.



En cambio, Madero empezó a tomar la imagen de caudillo de la Revolución. Después de estar en Estados Unidos organizando el movimiento, cruzó la frontera apoyado por sus partidarios en Chihuahua, se hizo ver como un líder retador. Al caer la guarnición militar de Ciudad Juárez el 10 de mayo de 1911, Madero protegió la vida del general Juan Navarro, prisionero de los revolucionarios, mostrando la nobleza de su carácter. Estas noticias aumentaron las expectativas del pueblo capitalino de ver en Madero a un caudillo desafiante y noble a la vez (fig. 34).

El caudillo de la Revolución llegó a la ciudad de México el 7 de junio de 1911, y lo recibió una multitud que lo esperaba ansiosamente en las calles. La gente tenía curiosidad de ver al cabecilla que había derrotado al general Díaz y unos días después, se publicó en *Multicolor* una caricatura del *Chango* referente al suceso. Puesto que se esperaba a un intrépido revolucionario digno de haber propiciado la renuncia del dictador Díaz, se toparon con un modesto civil. La caricatura compara al líder revolucionario con una persona frágil y débil (fig. 36).



Según las palabras de un testigo que presencié dicho suceso,

El señor Madero en pie en el carruaje, procurando sonreír a todos lados, abrumado con tanto festejo, daba lástima cuando pasó por la Avenida Juárez; cuando llegó a Palacio, desde donde debía presenciar el desfile, estaba anonadado: su cansancio era visible, parecía más un enfermo que un caudillo victorioso.³

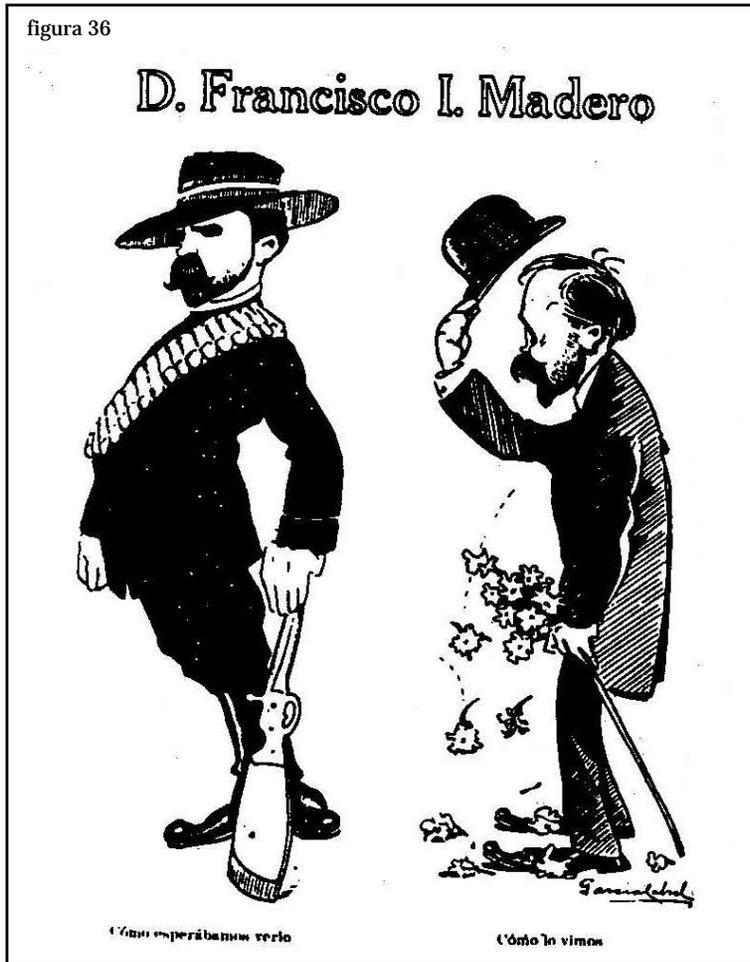
Éste fue el camino que fue tomando la representación de la imagen de Francisco I. Madero. Se trasladó su imagen física, a una figura gráfica peculiar, que consistía innegablemente en representarlo como un niño, un bebé o como un hombrecito. Cuando la gente o sus opositores se referían a él de manera peyorativa le llamaban *Panchito*.^o

Una vez presidente, en noviembre de 1911, Madero conformó un gabinete que no incorporó las perspectivas de los principales grupos revolucionarios. Colocó a familiares y parientes, así como personajes de vieja guardia, en los círculos políticos se solía decir que Madero “se empeñaba en gobernar con sus enemigos contra sus

³ Ramón Prida. *¡De la Dictadura a la Anarquía! Apuntes para la Historia Política de México durante los últimos cuarenta y tres años (1871-1913)*. 2ª ed. México, Ediciones Botas, 1958. p. 316.

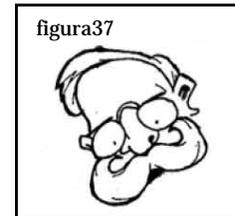
^o Llamado así afectuosamente por sus familiares y amigos, en Satanley R. Ross. *Francisco I. Madero. Apostle of Mexican Democracy*. New York, Columbia University Press, 1955. p. 5, pero tomado por la gente como apodo despectivo en relación con su estatura.

amigos.”⁴ Madero como “el aprendiz de Brujo” que resultó ser, abrió la caja de Pandora y no supo cómo cerrarla.



⁴ Alberto J. Pani. *Apuntes Autobiográficos*. México, Senado de la República, 2003. t. I. p. 113.

Mientras el licenciado Francisco León de la Barra (fig. 37) ejerció la presidencia interina, el licenciamiento de tropas rebeldes



acordado en los Acuerdos de Ciudad Juárez, no fue cumplido por todos los grupos revolucionarios. Una vez en el gobierno, las decisiones políticas de Madero dividieron a la opinión pública, en todo el país hubo simpatizantes y opositores. Los líderes revolucionarios que no tuvieron espacio en la nueva administración, y las divisiones que causaron las decisiones del gobierno, propiciaron levantamientos contra de Madero.

La administración maderista hizo frente a Emiliano Zapata (fig. 38) desde noviembre de 1911; a Bernardo Reyes que se levantó en diciembre del mismo año; a Pascual Orozco que se alzó en marzo de 1912; posteriormente a Félix Díaz quien se rebeló en Veracruz desconociendo al gobierno en octubre de ese mismo año. Acontecimientos que manchaban la imagen del gobierno y dieron mucho de qué hablar a la opinión pública.



5. libertad de prensa

La libertad de expresión era un principio que se venía exigiendo desde el siglo XIX, y con mayor razón hacia 1900 por un grupo de descendientes de liberales, conformado en su mayoría por sectores de la clase media como, periodistas, publicistas, editores, maestros y estudiantes,¹ entre otros.

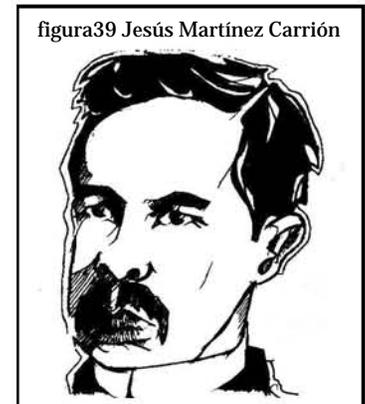
El régimen porfirista se había tornado represor en muchos sentidos, principalmente en cuanto a la libertad de prensa. Al tomar posesión Manuel González, títere político de Díaz, se reformó el artículo 7º constitucional el 15 de mayo de 1883.² Si bien la Constitución de 1857, en el último párrafo de dicho artículo delegaba el juicio de delitos de expresión y de imprenta a un jurado popular conformado por personas de diferentes clases sociales, con la modificación, se anulaban estos jurados populares y se dejaba a juicio de los Tribunales de la Federación el castigo para estos delitos.

Tres jueces actuaron a favor del gobierno, Wistano Velázquez, Emilio Pérez, juez primero correccional, y Juan Pérez de León, juez de distrito.³ La modificación respondía a la teoría psicológica en boga “en virtud de la cual el redactor de cualquier periódico, podía

ser acusado y encarcelado por razones ocultas que para ello tuviera el juez.”⁴ Los jueces encontraban culpables al autor del escrito, al editor del periódico, a los impresores y hasta a los repartidores. Con el propósito de suspender las publicaciones se clausuraban incluso las imprentas.

Las persecuciones empezaron desde el año de 1883 y para 1885 ya habían aplicado severas penas a los directores y redactores de *El Demócrata*. Otras publicaciones que sufrieron la represión del gobierno porfirista fueron *Regeneración*, *El Combate*, *La República*, *La Opinión* y *El Hijo del Ahuizote*.⁵

Un caso notorio fue el del caricaturista Jesús Martínez Carrión (fig. 39), quien por publicar dibujos en *El Hijo del Ahuizote* le valieron la cárcel, al salir, fundó *El Colmillo Público*,⁶ un «panfleto incendiario» donde se hirió sensiblemente la imagen del Ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra, con lo que fue a parar a las bartolinas de Belén. Ahí se le dio una cobija infectada de tifo, enfermedad que le causó la muerte en 1906.



¹ *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*. Estudio introductorio de Javier Garciadiego. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Coordinación de Humanidades, 2003 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 138). p. XXVI.

² Salvador Pruneda. *Op. cit.* p. 112.

³ *La caricatura política*. Pról. y estudio de Manuel González Ramírez. *Op. cit.* p. 29.

⁴ Citando palabras de López Portillo y Rojas en Salvador Pruneda. *Op. cit.* p. 113.

⁵ *La caricatura política*. Pról. y estudio de Manuel González. *Op. cit.* p. 33.

⁶ *Milenios de México*. *Op. cit.* t.II, p. 1765.

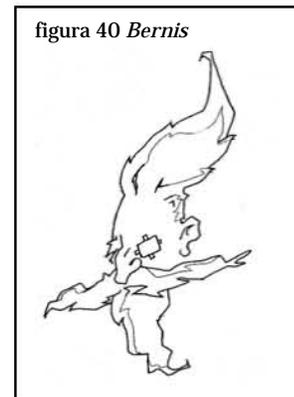
Era una represión ejercida por Díaz para evitar comentarios en contra de su gobierno y para mantener pasiva a la opinión pública. Debido a dicho estado de represión, los editores, los columnistas y los dibujantes, omitían sus nombres o simplemente firmaban con seudónimos sus trabajos.

Desde principios de 1910 y durante el gobierno interino del licenciado Francisco León de la Barra, se dejó de aplicar el último párrafo del artículo 7º constitucional, y ante el tremendo empuje de la opinión pública reflejada en los periódicos, los Tribunales federales no emplearon ya la teoría psicológica. En un semanario de la ciudad de México apareció un reportaje, y entre otras cosas señalaba: “La renuncia del Juez de Distrito, lic. Juan Pérez de León ... [quien] ha llenado de sombras el horizonte de todos los luchadores de la libertad en México.”⁷

Poco a poco, semanarios y publicaciones periódicas que se dedicaban a la sátira del espectáculo y la farándula, fueron introduciendo chistes moderados sobre la situación electoral que provocaban las elecciones presidenciales. Es el caso de revistas como *Actualidades*, *Frivolidades*, *México Galante*, *El Mundo Ilustrado* o *La Risa*, pero que se cuidaban de no tocar la figura del presidente don Porfirio.

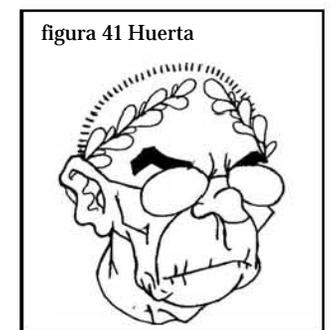
⁷ *El Ahuizote*. Op. cit. 10 de junio de 1911. Año I, núm. 3. p. 15.

Una vez que Francisco I. Madero subió a la presidencia, la libertad de prensa alcanzó niveles nunca antes vistos. Musacchio opina que en esos días el principio de la libertad de prensa se hizo efectivo.⁸



Las burlas picantes y las bromas festivas dirigidas a los personajes de la política subieron de tono, ocupando gran parte del contenido de estas revistas semanales. La cuestión residía en que la crítica siempre iba dirigida contra el gobierno, y la aparición de revistas festivas coincidió con 1910, año en que Porfirio Díaz estaba por

abandonar el poder. No sólo a Madero «se le pasó por las armas», misma suerte y saña sufrieron los señores Ives Limantour, Bernardo Reyes, alias don *Bernis* para la prensa festiva (fig. 40), Francisco León de la Barra y más tarde Victoriano Huerta (fig. 41), quienes eran antiguos partidarios del régimen porfirista.



⁸ Humberto Musacchio. *Historia Gráfica del Periodismo mexicano*. México, Gráfica, 2003. p. 47.

Los cambios políticos del país estaban corriendo con el tiempo y la libertad de expresión era un principio democrático entendido de una manera muy compleja, al igual que la independencia de la prensa. El siguiente párrafo podría explicar un poco la ideología de los redactores de una «hoja de combate» de la época,

No tenemos ligas con nadie. Somos libres ... No somos empleados públicos al servicio de la actual Administración, ni lo hemos sido durante la Administración pasada.

... En nuestra honradez fundamos, pues, nuestra independencia.

... Y no tenemos fe en la justicia, ni creemos que la época de las persecuciones a la Prensa ha terminado. Por el contrario, estamos seguros de que muy pronto el mejor pase para la Penitenciaría, será una hoja de papel impreso...⁹

Por su parte, el periodista Diego Arenas consideró que la desgracia de Madero fue haber permitido la creación y el mantenimiento de estas publicaciones periódicas, que cuestionaron a su gobierno y su revolución, este autor menciona a *La Prensa* dirigida por Francisco Bulnes, a *La Tribuna* del licenciado Nemesio García Naranjo (quien desprestigiaba abiertamente las gestiones que ejercía Gustavo A. Madero en el gobierno) y a *Multicolor* del español Mario Vitoria¹⁰ como ejemplos de esta prensa desorde-

⁹ *Panchito. Semanario de combate, con caricaturas.* Administrador Miguel M. Rendón. México, 11 de septiembre de 1911. Año I, núm. 1. p. 1.

¹⁰ Diego Arenas Guzmán. *Op. cit.* p. 263.

nada (véase fig. 42). Además de éstas, podemos mencionar a *El Alacrán*, *La Guacamaya*, *Panchito*, *La Sátira*, *Sancho Panza*, *La Tarántula* e *Ypiranga*,¹¹ muchas de ellas eran «hojas de combate» independientes, surgidas de imprentas modestas, que aparecían con la misma rapidez con que salían de circulación.

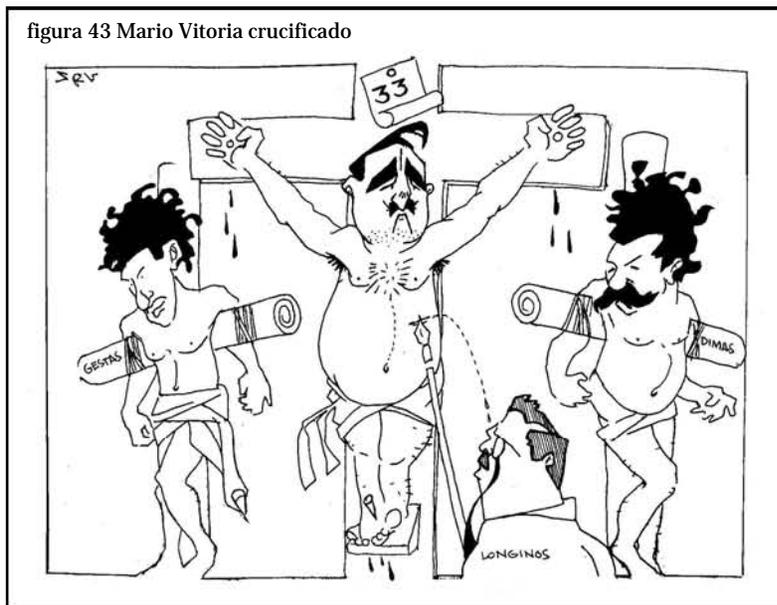


No obstante, un sector de la opinión pública (como el que fuera director de *La Nueva Era*, el abogado pro maderista Querido Moheno) y del mismo gobierno, consideró pasadas de tono las críticas de la prensa (fig. 43). «La Porra», un grupo de inclinaciones políticas evidentemente maderistas y varias veces manipulado por

¹¹ Bosque, Camarillo y Cano. *Op. cit.* p. 17.

Gustavo A. Madero y Serapio Rendón,¹² ofreció 25 centavos a cada uno de sus afiliados para organizar una manifestación en contra de la prensa festiva, que se llevó a cabo el 1 de enero de 1912.¹³

figura 43 Mario Vitoria crucificado



Durante la manifestación, que recorrió la avenida San Francisco hasta el Zócalo, se veían pancartas con leyendas como “¿Existe o no el artículo 33?” o “Abajo *El Multicolor* y *El Mañana*, papeluchos inmundos”. Los gritos de los manifestantes recibieron respuesta de voceadores y papeleros de periódicos que silbaron en

¹² Carlos Alvear Acevedo. *Historia de México*. México, Editorial Jus, 1995. p. 328.

¹³ Gustavo Casasola. *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1960*. 5ª reimp. México, Editorial Trillas, 1970. t. I. p. 436.

su contra y la gente que pasaba cerca de la manifestación no le dio el apoyo que demandaban.

En Consejo de Ministros, Madero acordó aplicar el artículo 33 a los periodistas y autores teatrales extranjeros, a consecuencia de sus acciones.¹⁴ En esta condición se hallaban el director de *Multicolor*, Mario Vitoria, el director de un semanario festivo, Juan Tuset Durán, el dramaturgo Jacinto Capella (autor de la zarzuela *Ojo parado*¹⁵) y el dibujante Rafael Lillo.

El ministro español en México, Bernardo Cologan y Cologan fue notificado de la expulsión que habría de efectuarse. A la que trató de oponerse interviniendo a favor de sus compatriotas en su calidad de representante diplomático. Se entrevistó con los involucrados y les hizo ver que el gobierno tenía razón al

figura 44 Querido Moheno



¹⁴ El artículo 33 de la Constitución de 1857 entonces vigente, puntualizaba “...la facultad que tiene el gobierno para expulsar al extranjero pernicioso...” citado en Josefina Mac Gregor. *México y España: del Porfiriato a la Revolución*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos sobre la Revolución Mexicana, 1992 (Colección Sociedad). p. 116, nota 27.

¹⁵ *Ojo parado* fue el mote peyorativo que recibió Gustavo A. Madero, hermano del presidente, aludiendo al ojo artificial que usaba. Apodo difundido y divulgado por la editorial de *El País* en octubre de 1911. Cfr. Diego Arenas Guzmán. *Op. cit.* p. 258.

sostener su derecho a expulsar extranjeros perniciosos. La situación todavía no se resolvía cuando apareció una caricatura de Cologan y Madero, empeorando más el asunto.¹⁶

La Asociación de Periodistas Metropolitanos, presidida por Ignacio Herrerías (fig. 45), pariente de Fortunato y Ernesto Herrerías, consiguió una entrevista el 6 de enero con el Presidente en el Castillo de Chapultepec, para discutir la aplicación del 33 a los periodistas inculpados. Los socios defendieron a Mario Vitoria arguyendo que su labor la hacía sin dolo y sólo con carácter festivo. Por su parte, el Presidente defendía la libertad de prensa que imperaba bajo su administración, pero se molestaba por la intromisión de los periodistas en la vida privada de los funcionarios del gobierno. No costó mucho a Herrerías convencer a Madero de revocar la aplicación de dicho artículo, siempre y cuando los involucrados limitaran sus escritos y críticas.

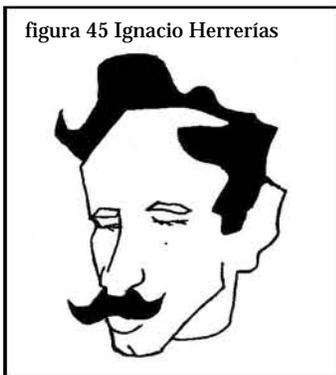


figura 45 Ignacio Herrerías

Al día siguiente, el 7 de enero, el Partido Democrático Antirreelecccionista organizó una manifestación a favor de la libertad de prensa, mucho más numerosa que la anterior y con carteles que decían: “Viva Multicolor”, “Cúmplase el plan de San Luis” o “El pueblo quiere

Prensa Independiente.” Al momento de pasar la manifestación por Palacio Nacional, el licenciado Antonio Díaz Soto y Gama habló a la concurrencia, defendiendo el derecho a la libertad de prensa, entre otras cosas declaró: “¿Qué Gobierno es Gobierno cuando teme a una zarzuela y a un periódico de caricaturas y sátiras?”¹⁷ Interrumpieron el discurso de Soto y Gama algunos integrantes de «la Porra» gritando: “¡Viva Madero!”, pero en vez de secundarlos, la gente respondió a gritos: “¡Hasta que cumpla!”¹⁸

El suceso dejó claro que el pueblo estaba ejerciendo la participación política que venía demandando (aunque sin saberlo o persuadido por los textos de las revistas), y exigía la libertad de prensa que venía coartándose con el régimen porfirista, no obstante que aquella crítica estuviese dirigida en contra del gobierno “representante de la Revolución.” Esta comunidad de lectores (difícil conglomerado de opinión colectiva), tenía la idea de que la Revolución había sido hecha por un grupo revolucionario, no por una sola persona o gobierno, aunque la comunidad de electores había votado por el señor Madero para presidente. Para la masa popular, otro conglomerado difícil de homogeneizar y que capta los fenómenos sociales con un sentido propio, “la Revolución era su caudillo.”¹⁹

¹⁷ Para enterarse de los pormenores de estas manifestaciones consúltese Gustavo Casasola. *Op.cit.* p. 435-7.

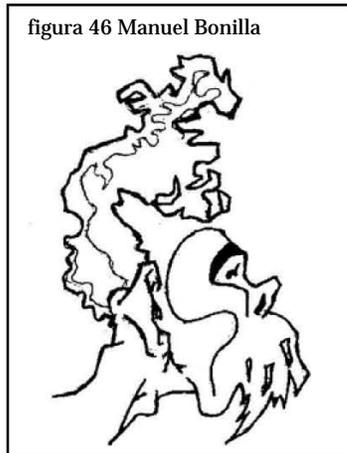
¹⁸ De acuerdo con el reportaje de *El Ahuizote*. *Op. cit.* 13 de enero de 1912. Año II, núm. 35. p. 2.

¹⁹ Palabras del entonces subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Alberto J. Pani en su libro *Apuntes Autobiográficos*. *Op. cit.* p. 107.

¹⁶ Para profundizar en las relaciones del ministro español y el gobierno maderista consúltese Josefina Mac Gregor. *Op. cit.* el capítulo correspondiente al gobierno de Madero.

Tal vez la ausencia de firmas en las caricaturas de los primeros números de *El Mero Petatero*, se deba al temor que se tenía al grupo de choque «La Porra», pues coinciden los sucesos con el año de 1912. En el mes de febrero del mismo año, se dieron cita en la casa de Gustavo A. Madero, un grupo de personas y amigos que apoyaban al gobierno maderista en donde, entre otras cosas,

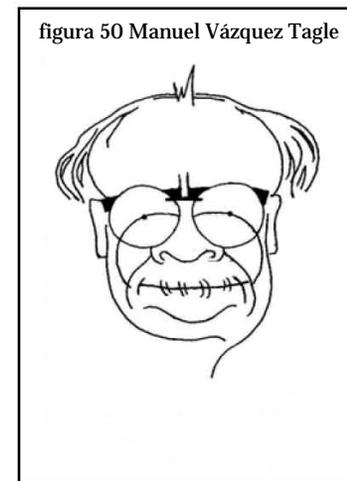
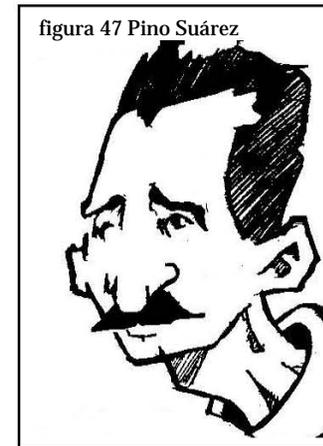
Se habló ... de la prensa independiente, que era enemiga de la Revolución y contaba con las publicaciones que más circulaban. Esta prensa atacaba a todos los funcionarios maderistas injustificadamente y con mucha saña; empujó al Gral. González Salas a la aventura que le costó la vida; denominaba *ñor Abraham* al secretario de Gobernación y enriqueció el vocabulario mexicano con la palabra “bonillada”, derivada del apellido del secretario de Comunicaciones, para significar *tontería* [fig. 46].²⁰



Para estos años, los medios escritos de comunicación masivos empiezan a emerger como una fuerza intermedia entre el gobierno y los ciudadanos, o sea, como el

²⁰ *Idem.* p. 114.

cuarto poder. De aquí la importancia de la libertad de prensa en la conformación de la opinión pública del país.



6. *populi quorum*

El avance tecnológico de la prensa que permitió reducir los costos de la prensa a finales del siglo XIX, fue un parteaguas en la innovación técnica de la impresión y edición de publicaciones periódicas, y que permitió que éstas llegaran a más lectores, o por lo menos, compradores.

Este momento lo inauguró Rafael Reyes Spíndola en 1895, quien con subsidios del gobierno de Díaz, pudo adquirir la primera rotativa, una *Gross Straight Line*, capaz de tirar alrededor de 50 mil ejemplares por hora.¹ Su periódico *El Imparcial* se vendió entonces al escandaloso precio de un centavo, en detrimento de la prensa independiente.

La prensa dejó de ser una obra artesanal de la redacción y se convirtió en una mercancía de consumo popular. El periódico se volvió el principal promotor de noticias y medio difusor de ideas. La publicidad de anunciantes no tardó en invadir los espacios gráficos, e inmediatamente se aprovechó como fuente adicional de ingresos para la casa editorial.

Con el calor de las elecciones presidenciales, la comunidad de lectores percibió en mayor grado su posición de gobernados; pues al escribir Rafael Martínez, *rip-rip*, director del órgano periodístico del Partido Antirreeleccionista, *El Constitucional*, un artículo del día 17

¹ Aurrecoechea y Bartra. *Op. cit.* p. 91.

de marzo de 1910, puede ligarse con la dicotomía gobernantes-ciudadanos o ricos-pobres:

...no aspiramos a la paz que se apoye en los cañones y las bayonetas, los ferrocarriles y el dinero; nosotros anhelamos la paz que sea el resultado de la satisfacción de los gobernados por el proceder de los que gobiernan; la paz por los gustos y bien entendidos procederes de los de arriba y de los de abajo; la paz por la satisfacción de todos...²

Lo anterior puede considerarse como una manifestación de los editores para permitirse la crítica hacia al gobierno y a los servidores públicos. Todo esto dentro de la participación política y la exigencia de libertades democráticas, que ciertos sectores -como la opinión pública- estaban exigiendo desde antes de 1910.

Por su parte, el conflicto revolucionario trajo consigo ganadores y perdedores, y muchos de estos últimos tenían el dinero suficiente como para apoyar a los periodistas emergentes. Los «científicos» renegados de la capital fueron por lo menos un instrumento financiero para promover las revistas de crítica política, en contra del gabinete maderista (fig. 47 a 51).³

Para 1910 se conformó un público lector masivo en las grandes ciudades, la clase media se volvió la principal consumidora

² Diego Arenas Guzmán. *Op. cit.* p. 201.

³ *Cfr. idem.* p. 257, Aurrecoechea y Bartra. *Op. cit.* p. 88 y 143, y Salvador Pruneda. *Op. cit.* p. 361 y 370. Aunque también figuraron como opositores al gobierno de Madero, los revolucionarios relegados, como los hermanos Vázquez Gómez que apoyaron a la prensa independiente en 1912.

de noticias. Los nuevos periodistas ya no vendían ideas sino mercancías y por tanto eran complacientes. Al cliente había que darle lo que pedía. “La mayoría de estos lectores acogieron con simpatía la politización contrarrevolucionaria de su prensa.”⁴ De aquí que se diga que no fueron los revolucionarios, sino los “revolucionados” quienes encontraron en las revistas festivas una tribuna modesta y llena de picardía.⁵ Los “revolucionados” eran el grupo de lectores que aceptó la crítica jocosa de los semanarios festivos hacia el movimiento revolucionario, pero a su vez estaba bien informado de los sucesos políticos.

Esta comunidad de público lector se constituyó por periodistas, políticos, administradores, burócratas, comerciantes, industriales, maestros y estudiantes acomodados. Pero ¿y el pueblo? Es sabido que en 1910 el alfabetismo en la ciudad de México alcanzaba apenas el 50% de la población y se remuneraba al trabajador asalariado con al menos 38 centavos diarios en el centro del país.⁶ La circulación de los periódicos en 1900, que cubría un 10% del total de habitantes, se hizo difícil para la población total.

⁴ Aurrecoechea y Bartra. *Op. cit.* p. 143.

⁵ Carlos Germán Gómez López. *Madero y el cuarto poder*. Tesis de licenciatura en Historia. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 1998. p. 88.

⁶ Nora Pérez-Rayón Elizundia. *México 1900. Percepciones en la gran prensa capitalina*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Porrúa, 2001. Con datos sobre población p. 34-5 y 369, y sobre salarios por regiones p. 372.

... «Lo importante no eran los lectores [?], sino las tertulias y los comentarios callejeros. Las noticias se sabían por los gritos de los vendedores y por la charla en los cafés, con frecuencia por la lectura en voz alta» ... hacían en cierto grado de la política, un asunto común ... la lectura de un periódico era un quehacer importante.⁷

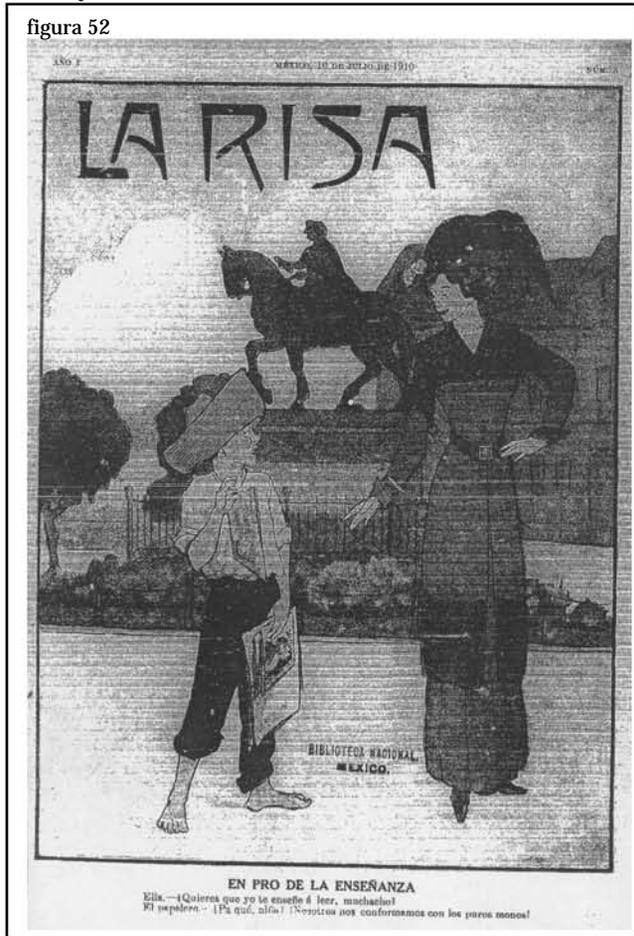
La población total en México era de 15 millones de habitantes en 1910 y de ésta, cerca de 3 millones sabían leer y escribir.⁸ De aquí, se puede inferir la efectividad de la caricatura como medio difusor de ideas a través de la expresión visual. Como el dibujo de *La Risa* del 16 de julio de 1910, titulado “En Pro de la enseñanza” donde una dama de sociedad habla con un niño voceador, Ella -¿*Quieres que te enseñe a leer, muchacho?* El papelerero -¿*Pa´ qué, niña?* ¡*Nosotros nos conformamos con los puros monos!* (fig. 52.)

Encaja muy bien preguntarnos ahora, ¿cómo influye la presión social en el trabajo del dibujante? Hay señales de aceptación pública hacia la labor gráfica de los caricaturistas de la época. Es decir, el lenguaje y contenido de los dibujos no es ajena al público, y es aquí donde aparece otra diferencia frente a la caricatura porfirista. Los caricaturistas de finales del Porfiriato dirigen su obra a un público culto, que sabe leer y escribir, con determinada posición cultural y que, cabe suponerse, estaba al tanto de los pormenores de la política.

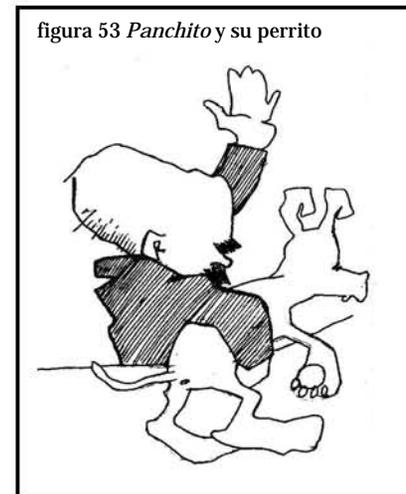
⁷ *Idem.* p. 35-7.

⁸ *Idem.* p. 369 y 371. Según el III Censo General.

Los caricaturistas de la generación revolucionaria, realizaron su obra para que pudiera ser entendida por un mayor número de personas. La intención de las revistas festivas es divertir al lector (o al observador), no tanto concientizarlo como querían los anteriores. Muchos de los rumores y chismes que la gente decía en las calles, eran incorporados al contenido de las revistas por los editores de *Multicolor* y *El Mero Petatero*.



Ahora bien, había maneras de involucrar a los lectores en el contenido de la revista festiva, una de ellas era por medio de concursos. Al interior del semanario, se publicaba la convocatoria con sus respectivas bases y condiciones, con la fecha de recepción de los trabajos para los participantes interesados. Un ejemplo de estos concursos fueron los versitos jocosos que solicitó alguna vez *Frivolidades*; al ganador de estos concursos se le premiaba con la publicación del trabajo y una cierta cantidad de dinero. *La Risa* promovió un concurso de fotografías de pantorrillas, con premios semejantes.



En las caricaturas que *el Chango* hacía en *Multicolor*, aparecía un perrito que acompañaba a los personajes representados (muchas veces su acompañante favorito era Madero, como en la fig. 53). Para el dibujante era una forma de resolver la composición del cartón y de llenar el espacio en blanco. La redacción de *Multicolor* empezó a recibir gran cantidad de cartas del público preguntando por el significado del perrito. Mario Vitoria, como director de la revista y con ingenioso talento, promovió un concurso para que los lectores adivinaran el significado del mentado perrito:

Muchísimas son las personas que se han dirigido a nosotros preguntando qué significa un simpático y ya popular perrito que frecuentemente aparece en las caricaturas de *Multicolor*.

Como el asunto es de interés, por la gran curiosidad que ha despertado, con esta fecha abrimos un concurso preguntando

¿Qué significa el perrito?

... los lectores tienen la palabra.⁹

Cuál fue la sorpresa de la redacción de *Multicolor* cuando un considerable número de lectores opinaba que el perrito personificaba a la esposa del presidente de la República, Sara P. de Madero. Fue entonces que el abogado Querido Moheno escribió un artículo que apareció publicado en su periódico *La Nueva Era*, denunciando la falta de respeto de la revista festiva a la persona de la primera Dama de la República, y por consiguiente, solicitaba la definitiva aplicación del artículo 33 al director de *Multicolor*.

Fueron estos sucesos los que provocaron la reacción del gobierno, cuando Gustavo A. Madero emplea al grupo «la Porra» para contarrestar a la prensa festiva de oposición. Asimismo, era públicamente conocido el subsidio que había recibido Querido

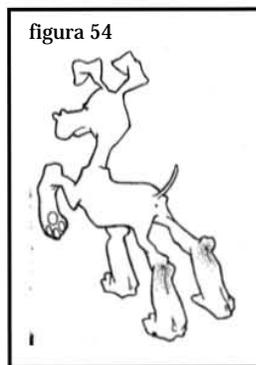


figura 54

⁹ *Multicolor*. Dir. Mario Vitoria. Semanal. México, 21 de diciembre de 1911. Año I, núm. 32. p. 11.

Moheno de parte de Madero, para que su periódico comprara una rotativa que tiraba 30 mil ejemplares por hora.¹⁰

En esos primeros días de enero, el semanario *Multicolor* tuvo que hacer algunos ajustes, como cambiar de director, ahora figuraba

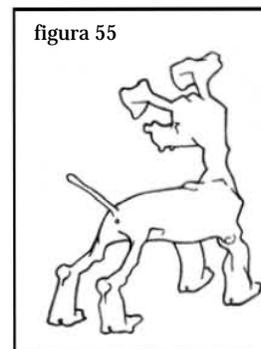


figura 55

José F. Elizondo (*Pepe Nava*) y se cambió de martes a jueves el día en que salió publicado. *El Chango* llegó a sufrir una agresión por simpatizantes maderistas.¹¹

En el número siguiente, se omitió al peculiar perrito y además se aclaró que dicho perrito significaba *Multicolor*: “por su buen olfato y porque le ladra a todo

bicho viviente.” Fue entonces que *el Chango* hizo una caricatura con el citado perrito, esta vez más grande que el señor Madero (fig. 56). Fue la caricatura que le valió al *Chango* la beca otorgada personalmente por el presidente Madero, como para no tenerlo cerca, para que estudiara artes en París.¹² Así terminó su labor de caricaturista en el semanario festivo *Multicolor*.

¿Por qué aceptó la beca *el Chango*? ¿Del mismo Madero a quien atacaba con sus dibujos? París es todavía en 1912 la capital del

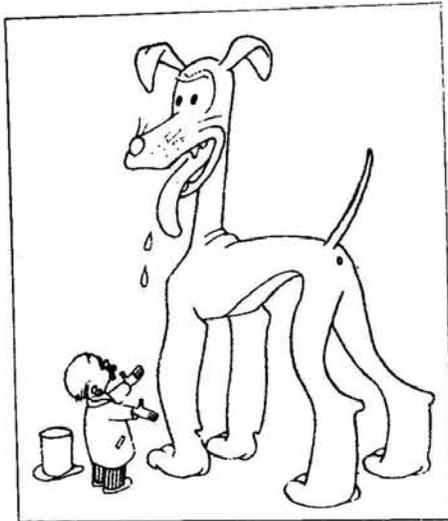
¹⁰ Según los comentarios escritos y las caricaturas de *Multicolor*. *Op. cit.* del 4 de enero de 1912. Año II, núm. 34. p. 10 y 11, y de *El Mero Petatero*. *Op. cit.* en sus primeros números de 1912. Publicaciones donde se criticó enérgicamente a Moheno.

¹¹ Javier Garcíadiego, “La Prensa durante la Revolución Mexicana” en *Las Publicaciones Periódicas y la Historia de México*. *Op. cit.* p. 76.

¹² Entrevista con *el Chango* García Cabral, donde habló sobre el caso del famoso perrito *Cfr.* Miguel Ángel Mendoza “Cabral: un grande del Arte Mexicano” en *Hoy*. *Op. cit.* p. 61-62.

mundo. Para los artistas tiene renombre internacional estudiar en París, y además, en esa época es el lugar donde se consagran. Circunstancia que pone en duda el compromiso del *Chango* para con la revista *Multicolor*. ¿Cuál fue la verdadera intención de becar a un caricaturista? ¿Significó un castigo o un premio?

figura 56



Te han hecho más famoso que a mí.

7. generaciones

Como segundo indicio que hace suponer el cambio de la caricatura en 1911, se localizó una generación de caricaturistas que hizo su aparición en el género. Sus firmas se fueron haciendo cada vez más evidentes al igual que sus trazos. Gran parte de ellos fueron estudiantes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos a principios del siglo XX, algunos ingresaron muy jóvenes.

Por otra parte, existe una especie de teoría sobre las generaciones de Ortega y Gasset, que “como las hojas de los árboles, nacen y mueren,” se suceden unas a otras. Suposición continuada y adaptada para México por Luis González, quien añade que las minorías rectoras están sujetas a un ritmo estacional, a un vaivén de vida conocido como generación, y que surge cada quince años.¹

De aquí que el texto de Luis González nos haya servido como punto de partida para adaptar algunos nombres y periodos generacionales al devenir de la caricatura. Esto con el fin de darles ubicación y delimitación a las diferentes generaciones de dibujantes.

Para tener la referencia temporal de los trabajos de la caricatura de los últimos dieciocho años del Porfiriato (1892-1910), se requiere retroceder a la generación que antecedió a la revolucionaria. Dicha generación pertenece más o menos, al espacio

¹ Luis González y González “La ronda de las generaciones” en *Obras Completas*. México, Clío, 1997. p. 12 y cuarta de forros.

temporal que Luis González denomina *modernista*, pero que de acuerdo con los años en que destacaron, esas fechas no se adecúan a los intereses de este trabajo. Por ello, debido a que la gran mayoría de estos dibujantes realizaron cartones para uno o varios de los tantos “hijos” que tuvo el «panfleto incendiario» y después semanario *Ahuizote*, para nuestro tema se denomina a partir de este momento como *los hijos del Ahuizote*. Es la generación que viene «echando balas» o trabajando durante los últimos veinte años del Porfiriato.

Integrada por Daniel Cabrera Rivera (1858-1914), Jesús Martínez Carrión (1860-1906), Eugenio Olvera Medina (1866-1934), Francisco Zubieta (1870-1932), Carlos Alcalde (1871-1917) y Álvaro

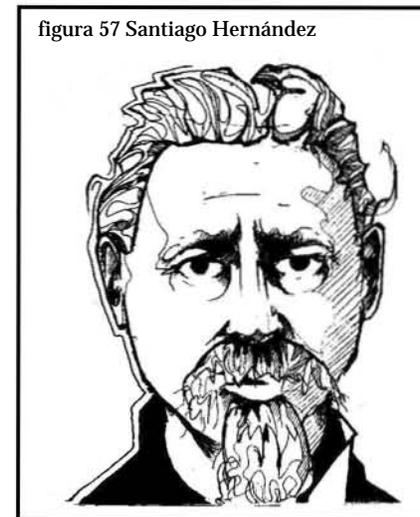


figura 57 Santiago Hernández

Pruneda padre (1874-1916), y tal vez podría reservarse un lugar dentro de este grupo a Santiago Hernández (1833-1908), por ser distinguido colaborador en *El Ahuizote*, y compartir el estilo propio de la generación (fig. 57).

Herederos del triunfo republicano de Juárez, presenciaron el ascenso del general Díaz a caudillo nacional, presenciaron la obra de Guadalupe Posada y por consiguiente vivieron la caricatura del grabado en madera, linóleo y

acero. Los *hijos del Ahuizote* estaban entrando en la adultez cuando ingresaron a las filas del periodismo moderno de grandes tirajes y bajos costos, donde las caricaturas y dibujos se hacían en litografía. Heredaron la caricatura antijuarista de Constantino Escalante, Jesús Alamilla y José María Villasana.

El *hijo del Ahuizote* que se afilió en las trincheras de la subvención fue Carlos Alcalde. Se inició en *El Cómic*, pero hacia principios del siglo XX se convirtió en el jefe del Departamento de Dibujantes en el taller de *El Imparcial* de Rafael Reyes Spíndola.

El *hijo* que no corrió con la misma suerte fue Jesús Martínez Carrión, por su estancia y muerte en la cárcel de Belén. En sus inicios publicó caricaturas en el primer *Hijo del Ahuizote*, razón por la cual fue hecho prisionero. Al quedar libre fundó la «hoja de combate» *El Colmillo Público*, donde atacaba a la administración porfirista, motivos que lo llevaron nuevamente a Belén.

Los *hijos del Ahuizote* son caricaturistas con convicciones política fuertes y definidas. Su obra estuvo encauzada a concientizar a la mayor cantidad posible de lectores, y dirigida especialmente a los que sabían leer. Todos ellos se iniciaron en los «panfletos incendiarios» y dominaron el estilo porfirista de la caricatura. Y a los que asistieron, les tocó vivir una Academia de San Carlos neoclasicista y de buenos modales.

La siguiente estirpe podría semejarse a la que Luis González llama los *revolucionarios de entonces*, nombre que no encaja apropiadamente con los dibujantes que se quieren agrupar bajo dicha serie. Como dice Luis González citando a Julián Marías, las

generaciones no se suceden unas tras otras así nada más, sino que se van entrelazando, solapándose y empalmándose; así sucedió con la siguiente generación, que bien puede dividirse en dos grupos para su mejor estudio.

El primer grupo denominado como los *fósiles* o *labregones*,^o pues de acuerdo con las anécdotas de Orozco, así se les llamaba y hoy en día todavía se les llama así a los alumnos que se quedan más tiempo del indicado en la escuela. Los *fósiles* son el grupo de caricaturistas que ingresaron tarde a la Escuela de San Carlos o a muy temprana edad, pero seguían asistiendo a clases más tiempo del requerido.

El grupo de los *fósiles* está compuesto por los caricaturistas Jorge Enciso (1883-?), José Clemente Orozco (1883-1949), Atenedoro Pérez y Soto (1883-1961), Alberto Garduño (1885-?), Santiago R. de la Vega (1885-1950) y posiblemente Rafael Lillo [?]. En los casos de Jorge y Santiago, a



^o En el léxico popular, labregón se refiere al adulto o al joven que se reúne o tiene amistad con compañeros más jóvenes o de menor edad.

pesar de no haber asistido a San Carlos, por su edad encuadran muy bien en la categoría de *labregón*.

A ellos les tocó vivir una infancia en donde se pone a andar el aparato represor porfirista. Contemplaron el cambio de siglo, desmintiendo el tan esperado fin del mundo. Tal vez estuvieron acostumbrados al auge de los periodiquitos rebeldes de bajos presupuestos, pero con gran fuerza visual («hojas de combate» o «panfletos incendiarios»).

Lillo, Orozco y Pérez y Soto, asistieron a las clases de San Carlos, teniendo como profesores a los maestros Izaguirre y Gedovius. Se vieron en la necesidad de trabajar para los semanarios de caricaturas para solventar sus gastos. Orozco dibujó para el «panfleto» *Panchito* en 1911, que circuló por muy poco tiempo. Si no aprendieron técnica, experiencia y consejos de los *hijos del Ahuizote*, por lo menos los *fósiles* contemplaron y presenciaron su obra.

Son jóvenes cuando vieron aparecer los grandes tirajes de *El Imparcial*, *El País* o *El Tiempo*. Admiraron a Posadas pero se sintieron atraídos todavía por cierto neoclasicismo de la Academia. Tomaron el tren de la Revolución con la misma velocidad con que la ven pasar. Santiago R. de la Vega estuvo involucrado junto con Camilo Arriaga, Francisco Castrejón, Juana B. Gutiérrez de Mendoza y Francisco J. Múgica, en el Complot de Tacubaya, el cual

pretendió capturar a don Porfirio antes de que saliera de la ciudad en su camino rumbo al destierro.²

La excepción fue Orozco, quien con su carácter serio y directo, dio a entender su indiferencia hacia los sucesos que se estaban dando: “El episodio maderista, revolución a medias, era pura confusión e inconsciencia; lo demás fue lo mismo y quedó todo igual que antes.”³ Es un grupo que se olvidó del héroe nacional y recordó al omnipotente tirano don Porfirio.

Dicho grupo estará dejando la juventud cuando sucede la transformación artística del siglo XX, la vieron con buenos ojos e ingresaron a sus filas. Orozco fue el caricaturista menos diestro para el dibujo, pero supo aquilatar esa carencia con la crudeza de sus representaciones. Todavía reconocieron el grabado como técnica apta para la caricatura, al igual que la litografía, pero las tintas chinas son ya parte de su mundo y significaron un instrumento de trabajo.

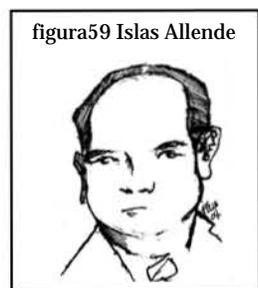
El más próspero de los caricaturistas *fósiles* fue tal vez Santiago R. de la Vega, quien supo tomar elementos de la vieja guardia y del siguiente grupo, su calidad y estilo se asemejaron mucho al del *Chango* en un principio. Con el tiempo su estilo evolucionó hasta lograr una notable y particular expresión gráfica.

El segundo grupo de caricaturistas que es necesario incluir dentro de la generación revolucionaria es el de *la chaviza*. Con miembros como *el Chango* (1890-1968), Juan Arthenack (1891-

² *Milenios de México. Op. cit.* p. 3189.

³ José Clemente Orozco. *Op. cit.* p. 27.

1940), José Guadalupe Zuno Hernández (1891-?), Clemente Islas Allende (1892-?) (fig. 59), Salvador Pruneda (1895-?) y David Alfaro Siqueiros (1896-).



El grabado y la litografía son para ellos técnicas para la caricatura del siglo pasado, la velocidad y la rapidez son parte de su entorno si no es que de su vida, las tintas chinas son sus preferidas por baratas y por ser una técnica de aplicación más dinámica.

Es una generación de adolescentes precoces, Salvador Pruneda ya dibujaba cerca de los doce años en *El Jacobino*, y una vez en el bachillerato, colaboró para *La Sátira*.⁴ Quizá su temprano talento provenga de familia, como ya se dijo, su padre Álvaro Pruneda era caricaturista en *La Tarántula*. Del *Chango* ni se diga. Todos, con excepción del jalisciense Zuno, asistieron a San Carlos.

Para la *chaviza*, don Porfirio no es más que un viejo malhumorado, Madero un líder revolucionario no



muy atinado y Europa es vista como el continente donde se obtiene renombre y reputación. La Academia no es más que una casa de bohemios y sueños, el neoclasicismo una corriente pasada de moda y la línea continua su ingrediente favorito. Los grandes tirajes ya no los sorprendieron y trabajar para un semanario festivo es una especie de pasatiempo que les ofreció una manera de sostenerse. La Revolución, además de ser un borlote, es acción en toda su expresión.

Una característica de la *chaviza* y de Orozco que hay que señalar, consistió en su falta de convicciones políticas, cosa que no sucedió con los *hijos del Ahuizote*. Orozco dijo que “Los artistas no tienen ni han tenido nunca convicciones políticas de ninguna especie, y los que creen tenerlas no son artistas.”⁵ *El Chango* por su lado hizo esta confesión:

En ese tiempo yo era un chamaco que no sabía nada de nada: a mí me daban los pies de los chistes y yo no' más los dibujaba o Santiago R. de la Vega ... Yo no era maderista, ni porfirista, ni sabía nada de política. Pero sabía dibujar y a mí me llamó el gachupín Vitoria para que le dibujara ... Pero mira, yo en ese tiempo era casi un niño, no entendía ni porqué atacábamos a Madero. Tú sabes, uno siempre hace lo que dicen los editores, los directores del periódico.⁶

⁴ Rafael Carrasco Puente. *Op. cit.* p. 179.

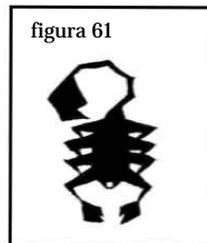
⁵ *Idem.*

⁶ *Rius. Op. cit.* p. 29.

Dicha característica, significa una gran diferencia a la hora de compararlos con los *hijos*, quienes seguramente tuvieron una opinión distinta, como lo mostró su posición política explícita en su obra. Esto señala un rompimiento con la generación antecesora. En cambio, en lo que respecta al estilo plástico de la generación revolucionaria hubo continuidad, pues entre los caricaturistas en los que se puede reconocer la influencia del *Chango* en *Multicolor* figuran, además de Islas Allende y Pérez y Soto, las firmas de Francisco Baeza, Fernández, JPH, H. Linares y Valdivia.

Estos dos últimos grupos, los *fósiles* y la *chaviza*, se entrelazaron conformando una generación de caricaturistas, la revolucionaria, que definió el cambio en la caricatura, rompieron con el esquema de su generación anterior, la de los *hijos del Ahuizote* y le dieron a la caricatura un rumbo desconocido hasta entonces. La generación revolucionaria transformó la manera de hacer caricatura, pero su obra se dirigió en gran medida contra el gobierno “revolucionario” de Madero, he ahí su gran dicotomía.

Finalmente, no quiere darse a entender que el estilo porfirista de los *hijos del Ahuizote* fuera de menor calidad o valor que la caricatura de la generación *revolucionaria*. Cada estilo tiene sus formas de interpretación, y ninguno de los dos es mejor que el otro, simplemente son diferentes.



8. confrontación

En este trabajo no se quiso añadir un análisis exhaustivo de los cartones de las caricaturas por dos importantes razones. En primer lugar porque se tendrían que insertar centenares de cartones de cada uno de los dos estilos de hacer caricatura por confrontar (el porfirista y el revolucionario). Por otro lado no fue la intención de este trabajo ser un modelo para el método de análisis de imágenes,¹ ni un gran tomo sobre la caricatura en la Revolución maderista, se prefiere confrontar con sencillez y simplificación, dos tipos de estilos de la caricatura.

Empecemos por la definición de caricatura que hizo Santiago R. de la Vega en una conferencia en la Hemeroteca Nacional. Aclaraba aquel entonces que la palabra caricatura tuvo su origen en el mismo término italiano *caricatura*, que quiere decir carga, del verbo cargar, que puede referirse a cargar un arma u otro objeto según sea el caso, y en un sentido figurado significa exagerar. Santiago citaba a Alberto Dauzat cuando remontaba su raíz al latín vulgar, *carricare* o *caricare*, que se traduce al castellano como

¹ Sin negar la necesaria consulta de textos que sirvieron para analizar las caricaturas, como son Erwin Panofsky. *El significado en las Artes Visuales*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970. p. 39 y 47; Renato González Mello. *Orozco, ¿pintor revolucionario?* México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995 (Cuadernos de Historia del arte, 45); María del Rocío Amador Bautista. *Los códigos de la caricatura política*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Ciencias Políticas y Sociales, 1978.

cargar, poner una carga o como atacar,² de aquí que se carga un cartucho para disparar.

En su plática, el caricaturista hizo referencia a una breve historia de la caricatura en México, hasta llegar al punto que es tema de nuestro interés, la Revolución. Santiago reconoció al *Chango* como el caricaturista de mayor mérito en ese entonces, porque tuvo una gran preparación técnica -a diferencia de Santiago que fue autodidacta. Recordaba el influjo que tuvieron los caricaturistas modernos sobre *el Chango* (tal vez refiriéndose a los españoles), pues expuso que “éste dejó atrás el antiguo estilo y consiguió simplificar las líneas hasta conseguir completa pureza.”³

Por su lado, *el Chango* distinguía dos estilos o maneras de hacer caricatura. El *charge*, palabra francesa que se traduce como carga, y consiste en realizar la imagen con unas cuantas líneas, con gran velocidad, donde apenas quedan ciertos elementos plásticos. Decía *el Chango* que esto era literalmente una carga, como se hace en una batalla contra la columna enemiga, y yo le agregaría que es del mismo modo, como una descarga de fuego: rápida y espontánea. La otra manera es trazar una línea o un dibujo que lleve la idea del

² La conferencia se reportó en dos partes, la primera sobre la definición de la caricatura en *El Universal*. Dir. Gregorio López y Fuentes. México, 4 de marzo de 1948. Año XXXII, núm. 11 360. p. 4.

³ La segunda parte en *El Universal*. *Op. cit.* 5 de marzo de 1948. núm. 11 361. p. 19. Santiago hizo referencia al estilo porfirista como antiguo estilo.

personaje, para borrarlo y hacer varias versiones hasta que al final de este proceso, se conserve la esencia, donde todo es elaboración.⁴ Estos destacados caricaturistas hacían esas consideraciones aproximadamente cuarenta años después de haber colaborado en *Multicolor*, cuando podían advertir ya una notable diferencia con los trazos de finales del Porfiriato. Son éstas las consideraciones que nos dan la pauta para confrontar los dos estilos artísticos de la caricatura. No quisiera aventurarme al decir que la segunda manera de hacer caricatura a la que alude *el Chango*, se refiera al estilo porfirista, pero es muy probable que el *charge* se empleó la mayoría de las veces para realizar caricaturas en *Multicolor* y en *El Mero Petatero*, máximos exponentes impresos del cambio revolucionario en la caricatura.

Como en un capítulo anterior expliqué, el estilo porfirista empleaba excesivos claroscuros en el dibujo, con frecuencia se recargaba de sombreados el cabello, el sombrero, la ropa y los bigotes sin distinción. Con el cambio revolucionario, las sombras enteras pasan a ser parte del color, vestimenta, bigote, zapatos de los personajes o mobiliario, que pueden identificarse como esas siluetas negras de extrema estilización y bien definidas unas de otras (fig. 62 y 63, fig. 64 y 65).

⁴ Sobre el *charge*, Miguel Angel Mendoza “Cabral: un grande del Arte Mexicano” en *Hoy*. *Op. cit.* p. 62. También en *Las Décadas del Chango...* *Op. cit.* p. 69.

figura 62



figura 63 Porfirio Díaz



figura 64



figura 65 José Ives Limantour



En cuanto a las líneas, el estilo porfirista dibujaba monos con líneas que se entrecortaban, eran líneas cortas que tenían una muy limitada extensión, pues termina una y comienza la otra. Con el cambio revolucionario, una misma línea se puede continuar, como en muchos casos, ilimitadamente hasta lograr toda la figura o silueta. Dicha línea continua le debe mucho al *art nouveau*, o en todo caso a la velocidad con que debían hacerse los dibujos, pues es más rápido hacer un dibujo con una sola línea o pocas líneas, que con muchas y además entrecortadas. Otra vez me remito a los 120 dibujos al mes que tenía que hacer *el Chango* para *La Tarántula*. Aquí salió a relucir la espontaneidad con que cada caricaturista representó personajes.

Con el estilo porfirista, los espacios en blanco se rellenaban con líneas entrecruzadas o en su defecto con escenografías complicadas. La saturación de líneas para añadir sombras recuerdan mucho la técnica del grabado (fig. 66). La generación revolucionaria resolvió con otros elementos los espacios vacíos, como el perrito del *Chango* que muchos continuaron, el gatito de Santiago R. de la Vega o la ranita de Islas Allende,⁵ a veces se dejaban simplemente en blanco o se pintaban fondos negros (fig. 67). Los escenarios se completaron con objetos hechos con un mínimo de líneas.

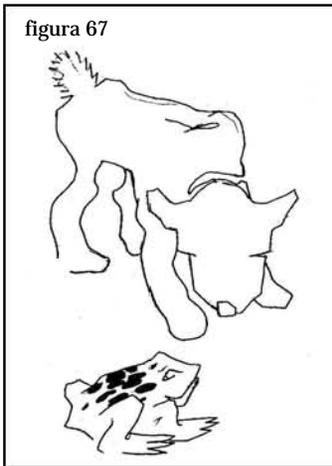
⁵ Afirmaciones sobre estos animales dibujados en *Multicolor*. *Op. cit.* 23 de octubre de 1913, p. 4.

figura 66



Así es como, al acabarse
De Porfirio la existencia,
Se verá a dos ambiciones
Disputándose la herencia.

figura 67



Algunos dibujantes que emplearon el estilo porfirista se apoyaban extremadamente en textos para dar a entender las caricaturas. Empleaban anclajes y relevos con mucha frecuencia, poniéndole nombre a las figuras metafóricas.⁶ El nuevo estilo redujo sus textos en muchos casos, pero no dejó de utilizarlos, procuró colocar anclaje o relevo, con relevos sustraídos a nombres y anuncios cortos.

En el campo de la representación, el cambio revolucionario ganó más terreno con los personajes que le tocó caricaturizar.

Mientras que en algunos dibujos el estilo porfirista prefería menospreciar la figura del dictador dibujándolo como un anciano con medidas más o menos desproporcionadas con respecto a los otros personajes representados, en todo caso los dos estilos ensalzaron su figura; pero el estilo revolucionario lo representa como un caudillo vigoroso y fuerte, con medidas desproporcinadamente grandes, especialmente frente a Madero (fig. 32, 33 y 78).

figura 68



⁶ El lenguaje escrito en un cartón cumple dos funciones en relación con la imagen visual, ya sea ubicado como leyenda marginal (anclaje) o insertado dentro de la imagen (relevo), en María del Rocío Amador Bautista. *Op. cit.* p. 8.

En cuanto al material utilizado, éste no varió mucho o nada entre la generación inclinada por el estilo porfirista y el cambio revolucionario. La tinta china, la pluma fuente, pocas veces el carboncillo y los pinceles delgados fueron los instrumentos empleados para crear las caricaturas de la época. Lo que hace la gran diferencia es el tipo de impresión, que pasó de ser litográfica, a rotativa u *offset*.

Con el linotipo el editor se limitaba a las posibilidades que ofrecía una máquina de escribir, añadiendo las ilustraciones con técnica de grabado o de litografía. Con la impresión litográfica, los textos o los dibujos quedaban fijados en una placa de piedra, a partir de la cual se imprimían las reproducciones.⁷ Con la imprenta rotativa, las impresiones se hacían con cilindros giratorios que tenían ya el texto y la imagen. Se sabe que en pleno siglo XX, se empleaban todavía técnicas litográficas para reproducir «hojas de combate». Pero estos dos procesos no son de nuestro interés inmediato.

Los monos del estilo porfirista se caracterizaron por tener una acentuada huella academicista, es decir, se trataba de guardar las proporciones y medidas establecidas para los cuerpos, exagerando ciertas partes para causar risa, sobre todo se recurrió a dibujarlos cabezones. Las piernas y los brazos comienzan a

⁷ Sobre los procesos de reproducción ver Thomas Work. *Litografía para artistas*. Barcelona, LEDA, 1987. p. 20; y sobre la rotativa u *offset* ver René Loche. *La Litografía*. Tr. María Concepción Fernández. Barcelona, Rufino Torres, 1975. p. 80-4.

dibujarse más delgados, pero conservando sus proporciones (fig. 69 contra fig. 68).⁸

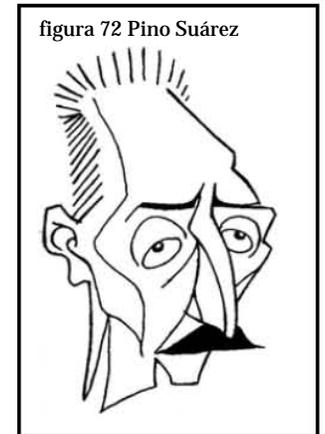
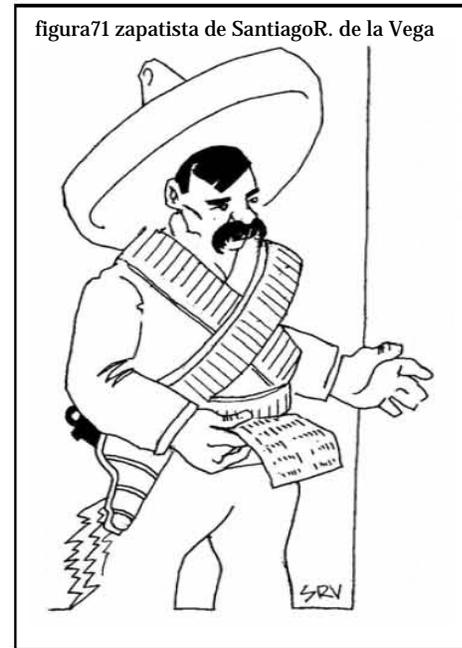


⁸ Observaciones hechas a partir de la lectura de Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Tr. Carlos Catroppi. Barcelona, Gedisa, 1989. p. 138-144; cuando se hace alusión a Giovanni Morelli, un médico italiano atraído por el análisis de la pintura.

Los monos del *Chango* fueron más alargados y delgados en general (tal vez por estar hambrientos), sus figuras fueron más dinámicas cuando tendían al movimiento. En la mayoría de los casos las piernas de sus monos se hallan flexionadas, y los dedos de las manos son delgados (fig. 70). En muchos casos empleó diferentes grosores de tinta.



Los monos de Santiago R. de la Vega son más bien un poco regordetes, con cuerpos robustos, y en su mayoría se presentan erguidos, sin tantas flexiones (fig. 71). Las caras más redondas que las del *Chango*, pero conforme evolucionó su trazo, los rostros se simplificaron en simples líneas bastante originales (fig. 72). Los pies y los zapatos se exageran en ambos dibujantes, para equiparar a los que usan los payasos, pero sin llegar a ser regla general. Santiago llegó a utilizar carboncillo en sus trabajos.



Los monos de Atenedoro Pérez y Soto tienen rostros más grotescos, en comparación con los monos de los dos dibujantes anteriores. Las manos toman posiciones más complicadas y los pies que dibuja no son tan exagerados. Con el tiempo, Pérez y Soto también irá perfeccionando su estilo, con monos de vestimentas abultadas o panzoncitos y de piernas delgadas (fig. 74).

Los monos de Lillo son como hombrecitos de la edad de piedra, como cavernícolas: pantorrillas y antebrazos gruesos, manos y pies un poco más grandes y rellenitos, con cuerpos compactos, sin ser regla general. Y compone ambientes complicados, con muchos personajes y escenografías diversas.

Con lo anterior se muestran las más sobresalientes diferencias entre los dos tipos de estilo de caricatura, así como los principales aspectos figurativos de los monos de los caricaturistas de la generación revolucionaria.



epílogo

El resultado que arroja la noción discurrida a lo largo de este trabajo, va enfocado a profundizar en la demarcación misma de la caricatura política de la Revolución en los primeros años de su tercera etapa, de 1911 a 1913; siempre y cuando se consideren dos etapas previas, una que va de 1821 a 1866, y otra de 1867 a 1910. Con el objetivo de definir con mayor precisión esa etapa, se recurrió a explicar cómo y por qué surgió el fenómeno de explosión artística en 1911. No explicarlo por el hecho de iniciarse con una revolución armada, como la maderista, sino porque traía toda una serie de factores detrás que lo propiciaron.

No basta con delinear la tercera etapa de la caricatura con los sucesos políticos que propició la Revolución política y armada, sino que ahora se ubican elementos de cambio, de un estilo artístico a otro, del porfirista al revolucionario. De modo que este fenómeno de explosión artística nos da una perspectiva más amplia del fenómeno de la caricatura durante la Revolución.

Los móviles que estuvieron detrás del cambio revolucionario aceleraron el proceso como catalizadores de su desarrollo. En cambio, la proyección de dichas revistas festivas, de la generación revolucionaria y del nuevo trazo, se detuvieron a finales de 1913, recuperándose hasta bien pasado el constitucionalismo, porque el conflicto armado no permitió la consolidación de las publicaciones:

Entre los años de 1913 a 1916, la producción y calidad de la caricatura decayó enormemente y no sería hasta los años veinte cuando el dibujo político comenzaría a recuperar el terreno perdido.¹

Una vez que cayó el régimen de Huerta la prensa capitalina se vio inmersa en un receso, debido a los reacomodos de los distintos bandos revolucionarios, se requería estabilidad para publicar revistas y el conflicto armado no lo permitía. La caricatura no tuvo entonces el espacio que había tenido antes, de modo que las plumas de los dibujantes sirvieron, en caso de hacerlo, a favor del jefe revolucionario que los acogía o protegía.

Por otro lado, al repercutir notablemente el trazo artístico de la generación revolucionaria en los caricaturistas posrevolucionarios, este trabajo cumple con la función de abrir nuevas líneas de investigación que permitan servir al estudio de la caricatura de la etapa posterior. Puesto que,

A la sombra de [*el Chango*] Cabral (y de *Fantoche*) se creó una nueva tribu de caricaturistas, casi todos siguiendo el estilo de Cabral, lo que a la larga les evitó brillar con luz propia.²

Cuando le pregunté a Ernesto García Cabral hijo, acerca de cuáles habían sido las influencias en el caricaturista Rafael Freyre, me respondió algo parecido a esto: “Freyre siempre dijo que el

¹ Bosque, Camarillo y Cano. *Op. cit.* p. 17.

² Rius. *Op. cit.* p. 44.

figura 75



Chango había sido su maestro y mentor.”³ El resultado de esta investigación se dirigió asimismo a reivindicar a los dibujantes de este lapso temporal, dentro de una generación que revolucionó la caricatura, lejos de calificarlos de contrarrevolucionarios, puesto que a lo largo de este trabajo se observaron las condiciones en las que iniciaron su labor, es decir, la situación por la que atravesó la Escuela de San Carlos, la necesidad de solventarse y la posibilidad

³ Durante el ciclo de conferencias: “Ernesto *el Chango* García Cabral” del 6 de julio de 2005.

de tener un trabajo vinculado con su profesión. Ernesto García Cabral hijo, me comentó que alguna vez Renato Leduc dijo que *el Chango* era el revolucionario y que Madero era el reaccionario.

Que quede claro que fue revolucionario en cuanto a sus trazos, a su arte, porque en cuanto a sus inclinaciones políticas fue distinto. *El Chango* participó en la campaña difamatoria en contra del gobierno de Jacobo Arbenz en Guatemala en 1953 y 1954. La campaña fue promovida por la

Embajada de Estados Unidos en México, en la que cada caricatura publicada en contra del gobierno del país centroamericano era bien remunerada. La posición del *Chango* no debería sorprender entonces, si cuando se inició en la caricatura en la época de la Revolución se adhirió a la oposición en contra del gobierno revolucionario de Madero, en plena

Guerra Fría «disparó sus balas» contra el gobierno “revolucionario” de Arbenz. A esta edad ya no puede justificar sus caricaturas por no saber a quién dirigía sus ataques o por falta de dinero, como sucedió en 1911.

Tampoco podemos negar el impulso que significó la libertad de prensa, abierta desde el gobierno interino de Francisco León de la Barra, y llegando a su máximo con Madero. Nadie podía imaginarse

figura 76 *Uncle Sam*



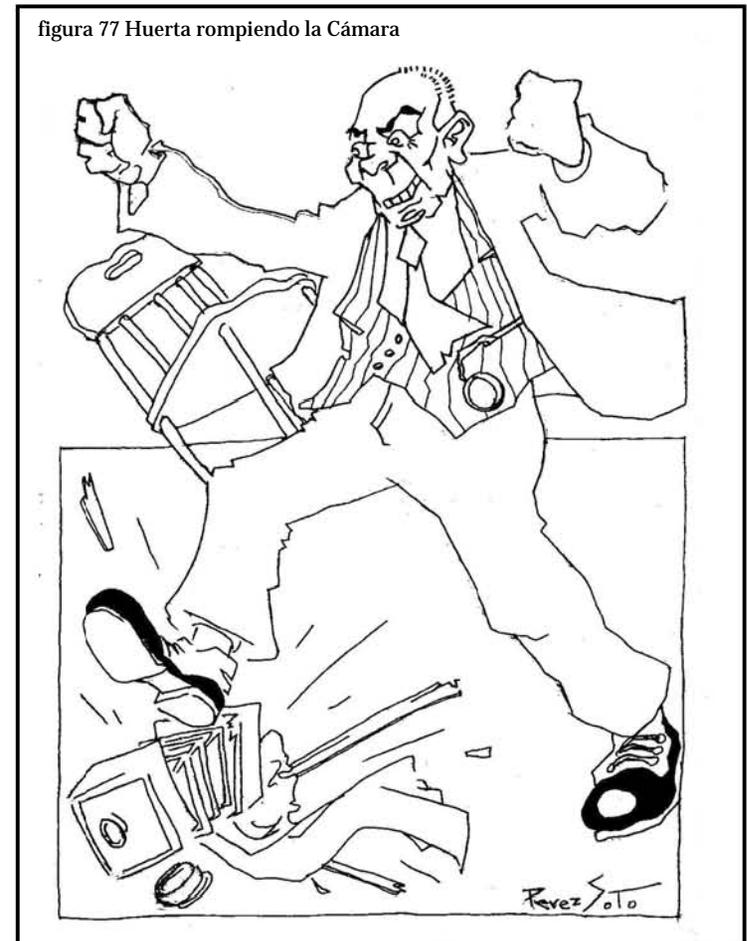
una manifestación en plena capital del país, a favor de la prensa festiva de crítica política en tiempos de Porfirio Díaz. Ésto funcionó como motor para propiciar la explosión, pero siempre y cuando considerándolo como un principio que se solicitaba desde años antes. Este momento de libertad de prensa significó un rompimiento en la historia de la caricatura, pues no se veía ni en época posrevolucionaria, donde el trazo artístico había evolucionado gracias a la generación revolucionaria, pero nunca se igualó la crítica jocosa en contra del gobierno.

Tenemos que fijarnos por otra parte en la destreza del *Chango*, de Rafael Lillo y de Alberto Garduño, para saltar del género de la caricatura al diseño de portadas para revistas, o viceversa según fue el caso. Lo dos últimos se iniciaron en los medios impresos como portadistas o ilustradores, para trasladarse después a la caricatura política. En el caso del *Chango*, primero se inició como caricaturista y años más tarde ingresó a las filas del diseño de portadas en *El Universal Ilustrado*, en donde fue reemplazado por Alfaro Siqueiros en octubre de 1918.⁴ Más tarde *el Chango* pasó a diseñar las portadas de *Revista de Revistas*.

Los motivos y diseños de las ilustraciones de los tres dibujantes convergen en un trazo modernista con tendencia al *art nouveau*, y divergen cada uno en su peculiar estilo. Gracias a ellos la caricatura se abrió paso en el mundo del arte, pues los medios impresos de

⁴ De acuerdo con doña Graciela Amador, esposa de Siqueiros, en palabras de Pablo Miranda durante la conferencia *Cabral artista o la estética del Chango*, del ciclo “Ernesto el Chango García Cabral” el 15 de junio de 2005.

comunicación posrevolucionarios incluyeron la caricatura como género de sus portadas, es el caso de *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Hoy*, *Mañana*, etcétera.



Lo que sucedió con la revista festiva *Multicolor*, fue que supo aprovechar el éxito y el impacto que obtuvo con su aparición, y que con Victoriano Huerta en el poder en 1913, continuó cosechando gráficamente la misma semilla que les había dado tantos frutos, pero en esta ocasión sin subir de tono sus críticas contra el gobierno (fig. 77). Esto disminuyó su incidencia en el ámbito de la crítica política de oposición, que tanta originalidad le había dado a la revista. Por dicha razón se delimitó el trabajo hasta 1913.

Es cierto que la crítica hacia el gobierno por parte de las revistas festivas en 1913 no fue tan desgarradora como lo fue contra Madero, pero se dirigió la crítica hacia las medidas militares tomadas por el gobierno de los Estados Unidos, con caricaturas que empezaron a expresar sentimientos nacionalistas (fig. 76).

Hacia 1913 *el Chango* ya no se encontraba en México; Rafael Lillo estaba exiliado; Alberto Garduño colaboraba en un semanario que no tenía tanta popularidad; Santiago R. de la Vega se limitó a dirigir *Multicolor* en los últimos años de su publicación, sin participar activamente en las caricaturas; y Atenedoro Pérez y Soto continuó dibujando, pero lo que hizo fue seguir el proyecto que ya se había iniciado en 1911, y que funcionó como una receta de cocina, es decir, difícilmente se innovó después de 1913 en la revista *Multicolor*.



bibliografía: libros y tesis

1. Carlos Alvear Acevedo. *Historia de México*. México, Editorial Jus, 1995.
2. María del Rocío Amador Bautista. *Los códigos de la caricatura política*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México, UNAM: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1978.
3. Diego Arenas Guzmán. *El Periodismo en la Revolución Mexicana (de 1908 a 1917)*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1967. t. II.
4. Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo Nacional de Culturas Populares/Grijalbo, 1988.
5. Margarita Bosque, María Teresa Camarillo y Aurora Cano. *Exposición de Caricatura. Humor y Política 1821-1994*. México, UNAM: Hemeroteca Nacional/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1994.
6. Aurora Cano Andaluz, coord. *Las publicaciones periódicas y la historia de México*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1995.
7. Gustavo Casasola. *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1960*. 5ª reimp. México, Editorial Trillas, 1970. t. I.
8. Rafael Carrasco Puente. *La caricatura en México*. Prólogo de Manuel Toussaint. México, Imprenta Universitaria, 1953.
9. Teresa del Conde. *Julio Ruelas*. México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.
10. *Aire de familia. Colección de Carlos Monsiváis. et. al.* México, INBA/Museo de Arte Moderno/Editorial Pinacoteca, 1995.
11. *Las Décadas del Chango García Cabral. et. al.* Sel. de textos por Ernesto García Cabral Jr. México, Editorial Domés, 1979.
12. Javier Garciadiego. *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*. México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 2003 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 138).
13. Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Tr. Carlos Catroppi. Barcelona, Editorial Gedisa, 1989.
14. Carlos Germán Gómez López. *Madero y el cuarto poder*. Tesis de licenciatura en Historia. México, UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
15. *La caricatura política*. Prólogo y estudio de Manuel González Ramírez. México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana, II).

16. Luis González y González "La ronda de las generaciones" en *Obras Completas*. México, Clío, 1997.
17. Renée Loche. *La Litografía*. Tr. María Concepción Fernández. Barcelona, Ediciones Rufino Torres, 1975.
18. Josefina Mac Gregor. *México y España: del Porfiriato a la Revolución*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1992 (Colección Sociedad).
19. Antonio Martín. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.
20. Humberto Musacchio. *Historia Gráfica del Periodismo mexicano*. México, Gráfica Ediciones, 2003.
21. *Milenios de México. Diccionario Enciclopédico de México*. Dir. Humberto Musacchio. México, Hoja Casa Editorial, 1999.
22. José Clemente Orozco. *Autobiografía*. México, Editorial Joaquín Mortiz/ Planeta, 2002.
23. Alberto J. Pani. *Apuntes Autobiográficos*. 3ª ed. México, Senado de la República, 2003. t. I.
24. Nora Pérez-Rayón Elizundia. *México 1900. Percepciones en la gran prensa capitalina*. México, UAM-A/Editorial Porrúa, 2001.
25. Ramón Prida. *¡De la Dictadura a la Anarquía! Apuntes para la Historia Política de México durante los últimos cuarenta y tres años (1871-1913)*. Nota preliminar Joaquín Méndez. 2ª ed. México, Ediciones Botas, 1958.
26. Salvador Pruneda. *La caricatura como arma política*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958.
27. Mauricio César Ramírez Sánchez. *La caricatura en la historia y la historia en la caricatura: el caso de Río Blanco, 1907*. Tesis de licenciatura en Historia. Asesor Renato González Mello. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 2000.
28. Eduardo del Río, *Rius. Un siglo de caricatura en México*. México, Editorial Grijalbo, 1984.
29. Rosario Román Alonso. *Estética de la caricatura política y su acentuación en el terreno del arte*. Tesis de maestría en Artes Visuales (Pintura). México, Universidad Nacional Autónoma de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1996.
30. Stanley R. Ross. *Francisco I. Madero. Apostle of Mexican Democracy*. New York, Columbia University Press, 1955.
31. Robert Schmutzler. *Art Nouveau*. New York, Harry Adams Inc., 1978.
32. James C. Scott. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Tr. de Jorge Aguilar Mora. México, Ediciones Era, 2000.
33. Thomas Work. *Litografía para artistas*. Barcelona, Las Ediciones de Arte (LEDA), 1987.

publicaciones periódicas

34. *El Mundo Ilustrado*. Director general Ernesto Chavero. Semanal. México, Compañía Editora Nacional, 1910-1913.
35. *La Risa*. Redactor Diógenes Ferrand. Semanal. México, 1910.
36. *Milenio. El acento en política y mil cosas más*. Director Carlos Ferreyra. Editor Jesús Rangel. Semanal. México, agosto 2005.
37. *El Universal*. Director Gregorio López y Fuentes. México, 4 de marzo de 1948. Año XXXII, núm. 11 360 y 11 361.
38. Miguel Angel Mendoza, “Cabral: un grande del Arte Mexicano” en *Hoy*. Director José Pagés Llergo. México, 3 de Marzo de 1951, núm. 732.
39. *El Mero Petatero. Semanario del pueblo para el pueblo*. Director Angel T. Montalvo. México, 1912-1913.
40. *El Ahuizote. Semanario político de caricaturas*. Director Miguel Ordorica. México, 1911-1912.
41. *Panchito. Semanario de combate, con caricaturas*. Administrador Miguel M. Rendón. México, 1911.
42. *Frivolidades. Semanario Ilustrado*. Director Manuel de la Torre. México, 1910-1913.
43. *Multicolor*. Director Mario Vitoria. Semanal. México, 1911-1914.

íconos

Este es el índice de todas las imágenes contenidas en el trabajo, ordenadas por número de figura. Muchos dibujos tuvieron que ser copiados a partir de los originales, debido a las restricciones de la Hemeroteca y Biblioteca Nacionales de no reproducir materiales anteriores a 1950. El *scaneo* de las imágenes fue posible gracias a la cooperación que ofreció mi gran amigo Eric Nava Jacal. Figuras:

1. Ernesto *el Chango* García Cabral por *Pillo*, basado en una fotografía del libro de Rafael Carrasco Puente, p. 151.
2. Ernesto García Cabral hijo, *el Changuito* dibujado por *Pillo* durante el ciclo de conferencias “Ernesto *el Chango* García Cabral” en junio de 2005.
3. Santiago R. de la Vega por *Pillo*, basado en una fotografía del libro de Rafael Carrasco Puente, p. 141. El pie del dibujo dice Homenaje a Santiago R. de la Vega.
4. Perrito hecho por *Pillo*, basado en el dibujo de Santiago R. de la Vega que apareció en *Multicolor*, 28 dic 1911, n. 33, contraportada.
5. Viñeta de presentación sin firmar del «panfleto incendiario» *Panchito* del 11 sep 1911, n. 1, p. 1, copiado por *Pillo*.
6. Teodoro Dehesa hecho por *Pillo*, basado en un dibujo del *Chango* en *Frivolidades*, 10 jul 1910, n. 28, p. 7.
7. José Clemente Orozco por *Pillo*, basado en una fotografía del libro de Rafael Carrasco Puente, p.137.
8. Dibujo del *Chango* para ilustrar el escrito “Jue muy triste aquello!” en *La Risa*, 18 feb 1911, firmado como García Cabral.
9. “Voces lejanas” por Julio Ruelas, ilustración número 66 del texto de Teresa del Conde, al pie se lee: Ilustración para un poema de Abel C. Salazar, 1903.
10. Antonio Rivas Mercado por *Pillo*, a partir del dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 10 ago 1911, n. 13, p. 5.
11. Santiago R. de la Vega por *Pillo*, basado en el autorretrato que apareció en *La Risa*, 4 mar 1911, n. 36, p. 4.
12. “Lamer la mano que azota” probablemente por Jesús Martínez Carrión, en *El Hijo del Ahuizote*, marzo 1903. La persona tirada representa un obrero que sostiene un letrero que dice: ¡Viva la 6ª Reección! y un botón en el pecho de la Convención Radical Obrera. Al pie se lee: “ Como es tiempo de Cuaresma,/ Es decir, de la Pasión,/ Hasta los obreros cursis/ Matan la Constitución,/ Una Convención Obrera/ Radical, o qué sé yo,/ Ya postula a Don Porfirio/ SEXTA VEZ...¡VAYA POR DIOS! ”
13. Armando Bartra dibujado por *Pillo* durante el ciclo de conferencias “Ernesto *el Chango* García Cabral”, junio de 2005.
14. Rafael Lillo por *Pillo*, basado en el dibujo de Santiago R. de la Vega en *La Risa*, 20 ago 1910, n. 8, p. 11.
15. Portada de *El Mundo Ilustrado* por Alberto Garduño, en *El Mundo Ilustrado*, 26 jun 1910, n. 9, portada.

16. Fragmento de “Últimas horas del Carnaval” por Apeles Mestres en 1880, en el libro de Antonio Martín, p. 17.
17. Fragmento de “Quinientas pesetas” por Xaudaró en 1898, en el libro de Antonio Martín, p. 34.
18. “Ladrones de gaseosas” por Méndez Álvarez en 1906, en el libro de Antonio Martín, p. 41.
19. Perrito realizado por *Pillo*, a partir del dibujo del *Chango* que apareció en *Multicolor*, 14 dic 1911, n 31, p. 13.
20. Portada de la revista festiva *Multicolor*, que apareció en la propaganda para el ciclo de conferencias “Ernesto el *Chango* García Cabral” en junio de 2005.
21. Mario Vitoria por *Pillo*, a partir del dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 18 may 1911, n. 1.
22. Diógenes Ferrand por *Pillo*, a partir del dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 22 jun 1911, n. 6, p. 14.
23. *Pepe Nava* por *Pillo*, a partir del dibujo de Santiago R. de la Vega en *El Ahuizote*, 7 sep 1912, p. 12.
24. “Heroínas de la Revolución” ilustración sin firmar en *La Risa*, 19 nov 1910, n. 21, p. 18.
25. Ernesto el *Chango* García Cabral por *Pillo*, a partir del autorretrato que apareció en *La Risa*, 18 feb 1911, n. 34, p. 1, donde decía: “Él no tendrá gran figura/ ni es Narciso, ni es Apolo,/ pero en la caricatura,/ como ven, se pinta solo.”
26. Mario Vitoria por *Pillo*, a partir de un dibujo sin firmar probablemente del *Chango*, en *Frivolidades*, 31 jul 1910, n. 31, p. 3, donde se leía: “Don Mario Vitoria. Jefe de Redacción de *Frivolidades* y muy aplaudido y estimado literato y autor de género chico, cuya caricatura publicamos.”
27. Alberto Garduño por *Pillo*, a partir de un autorretrato que apareció en *El Mero Petatero*, 22 sep 1912, n. 12, p. 5.
28. Guardia presidencial de *Panchito* por *Pillo*, a partir de un dibujo atribuido equivocadamente a Santiago R. de la Vega, que por sus características puede atribuirse a Alberto Garduño en *El Mero Petatero*, 14 jul 1912, n. 2.
29. Francisco Vázquez Gómez por *Pillo*, basado en el dibujo de Atenedoro Pérez y Soto en *Multicolor*, 17 jul 1913, n. 111.
30. Ramón Corral por *Pillo*, basado en el dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 5 oct 1911, n. 21.
31. “Domingo de Resurrección” por Santiago R. de la Vega en *Multicolor*, 27 mar 1913, n. 95. El pie del dibujo dice: “ A los tres años resucitó... ” haciendo referencia a la contrarrevolución que representó el cuartelazo encabezado por Victoriano Huerta.
32. “En el balcón central del palacio” por Atenedoro Pérez y Soto en *El Mero Petatero* c. 1912. Al pie se lee que Porfirio le dice a *Panchito*: “Sería bueno bajar la barandilla del balcón hasta el suelo, para que lo viera á usted el pueblo y estuviera usted á la altura de su popularidad.”
33. “Escena palaciega” por A. Gómez en *El Ahuizote*, 2 dic 1911, n. 29, p. 2. Al pie se lee que *Panchito* dice: “-Hay que quitar ese retrato porque me veo muy chiquito.”

34. "Tratamiento de algunos Periódicos al Presidente Presidencial" por *el Chango* firmado como García Cabral, en *Multicolor*, 25 may 1911, n. 2. En cada recuadro se lee: "ENERO DE 1910. El candidato (?) Madero. ABRIL DE 1910. El loco Madero. JUNIO DE 1910. El acusado Madero. ENERO DE 1911. El cabecilla Madero. ABRIL DE 1911. Madero. HOY. El Excmo. Sr. Francisco I. Madero."
35. Rostro de Francisco I. Madero *Panchito* dibujado por *Pillo*.
36. "D. Francisco I. Madero" por *el Chango*, rúbrica abajo del lado derecho, en *Multicolor*, 15 jun 1911, n. 5. Al pie se lee: "Cómo esperábamos verlo. Cómo lo vimos."
37. Francisco León de la Barra por *Pillo*, a partir de un dibujo del *Chango*.
38. Emiliano Zapata por *Pillo*, a partir de un dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 29 jun 1911, n. 7, p. 5.
39. Jesús Martínez Carrión *el nieto del Pipila* por *Pillo*, basado en la fotografía que aparece en el libro de Rafael Carrasco Puente.
40. Don Bernardo Reyes *Bernís* por *Pillo*, a partir de un dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 5 oct 1911, n. 21.
41. Victoriano Huerta por *Pillo*, basado en un probable dibujo de Atenedoro Pérez y Soto en *Multicolor*, 16 jul 1914, n. 162, p. 9.
42. "Como en la Marcha de Cádiz" posiblemente por *el Chango* en *Multicolor*, 16 nov 1911, n. 27. Al pie *Panchito* les dice a las publicaciones: " -Usted, prisión correccional,... usted cadena perpetua,... usted más cadenas y usted ... desterrado. -¿Qué?
-Que tendrá usted que salir de este M. E. M. O. pueblo que le admira y le B. la M. "
43. "Historia Sagrada" por *Pillo*, a partir del dibujo de Santiago R. de la Vega que apareció en *Multicolor*, 23 nov 1911, n. 28, p. 11. Al pie se lee en el original: "Sucumbió al 33 crucificado de un madero." Al centro como Jesucristo está Mario Vitoria, a la derecha está Santiago como Dimas, a la izquierda *el Chango* como Gestas, y abajo como Longinos está Gustavo A. Madero, jefe del Partido Constitucional Progresista.
44. Querido Moheno por *Pillo*, a partir de un dibujo sin firmar en *El Mero Petatero*, 7 jul 1912, n. 1, p. 10.
45. Ignacio Herrerías por *Pillo*, basado en un dibujo sin firmar en *El Mero Petatero*, 1 sep 1912, n. 9. p. 2.
46. Ingeniero Manuel Bonilla, secretario de Comunicaciones y Obras Públicas del gabinete de Madero por *Pillo*, basado en un dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 4 ene 1912, n. 34.
47. Licenciado José María Pino Suárez, vicepresidente de la República y después secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes por *Pillo*, a partir de un dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 5 oct 1911, n. 21.
48. Ernesto Madero, secretario de Hacienda y Crédito Público por *Pillo*, a partir de un dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 11 ene 1912, n. 35, p. 7.
49. Licenciado Rafael Hernández Madero, secretario de Fomento, Colonización e Industria por *Pillo*, basado en un dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 18 ene 1912, n. 36, p. 12.

50. De lentes el licenciado Manuel Vázquez Tagle, secretario de Justicia por *Pillo*, basado en un dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 1 feb 1912, n. 38, p. 7.
51. Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Miguel Díaz Lombardo. De la figura 47 a la 51, integrantes del gabinete de Madero.
52. “En pro de la Enseñanza” ilustración sin firmar en *La Risa*, 16 jul 1910, n. 3, portada.
53. *Panchito* y su perrito por *Pillo*, a partir de un dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 30 nov 1911, n. 29, p. 21.
54. Perrito por *Pillo*, basado en uno del *Chango* en *Multicolor*, 25 ene 1912, n. 37, p. 3.
55. Perrito por *Pillo*, basado en uno del *Chango* en *Multicolor*, 14 dic 1911, n. 31, p. 9.
56. “¡Ya te estaban dando más importancia que a mí!” o “Te han hecho más famoso que a mí” por el *Chango* en *Multicolor*, 11 ene 1912, n. 35, penúltima página.
57. Santiago Hernández por *Pillo*, basado en la fotografía del libro de Rafael Carrasco Puente, p. 57.
58. Representación del pueblo copiado por *Pillo*, a partir del dibujo de Jorge Enciso en *Multicolor*, 7 sep 1911, n. 17, portada. Se añadió la firma xxx del dibujante.
59. Clemente Islas Allende por *Pillo*, basado en la fotografía del libro de Rafael Carrasco Puente, p. 165.
60. Representación del pueblo copiado por *Pillo*, a partir del dibujo de Islas Allende en *Multicolor*, 9 oct 1913, n. 123, p. 11.
61. Escorpión dibujado por *Pillo*. Signo zodiacal de Francisco I. Madero y de caricaturistas como *el Chango*, Álvaro Pruneda, Salvador Pruneda y Francisco Zubieta.
62. “¡Sigue Bajando!” probablemente realizado por Jesús Martínez Carrión en *El Hijo del Ahuizote*, 8 jul 1900.
63. Porfirio Díaz por *Pillo*, a partir del dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 5 oct 1911, n. 21.
64. “Relaciones Exteriores (Según el “mensaje”).” Limantour en dibujo sin firmar en *El Hijo del Ahuizote*, sep 1894.
65. Limantour por *Pillo*, a partir del dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 18 may 1911, n. 1, portada.
66. “Profecía realizable” trabajo sin firmar donde aparecen Porfirio Díaz fallecido, y peleando por la silla presidencial, Reyes y Limantour en *El Hijo del Ahuizote*, ene 1903. Al pie se lee: “Así es como, al acabarse/ De Porfirio la existencia,/ Se verá a dos ambiciones/ Disputándose la herencia.”
67. Perrito y ranita por *Pillo*, basado en los dibujos de Islas Allende en *Multicolor*, 9 oct 1913, n. 123, p. 11.
68. *Panchito* por *Pillo*, a partir del dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 2 nov 1911, n. 25.
69. “La cuarta reelección declarada por el 18 Congreso. Felicitación del mismo al mismo.” Dibujo sin firmar en *El Hijo del Ahuizote*, oct 1896. Al pie se lee: “-Aunque la prensa te ladre,/ Aunque el sufragio se parta/ No te preocupes, compadre,/ Ya completamos la cuarta/ Al país cuadre o no cuadre.”

70. Representación del rural copiado por *Pillo*, basado en el dibujo del *Chango* en *Multicolor*, 25 ene 1912, n. 37, p. 15.
71. Zapatista de Santiago R. de la Vega copiado por *Pillo*, basado en dibujo de *Multicolor*, 18 may 1911, n. 1, p. 3.
72. Pino Suárez por *Pillo*, a partir del dibujo de Santiago R. de la Vega en *Multicolor*, 14 mar 1912, n. 44, p. 4.
73. Representación del pueblo copiado por *Pillo*, a partir de un dibujo de Rafael Lillo en Salvador Pruneda, p. 381.
74. Huerta y *Panchito* por *Pillo*, a partir de un dibujo de Atenedoro Pérez y Soto en *Multicolor*, 30 may 1912, n. 55, p. 7.
75. Portada de *El Mero Petatero* por Alberto Garduño, 14 jul 1912, n. 2. Al pie se lee: “César salva a Tigelino.” Francisco Villa, coronel de las fuerzas irregulares, sería fusilado por insubordinación bajo las órdenes de Victoriano Huerta, jefe de la División del Norte. Madero mandó cancelar la orden y traer a Villa preso a la cárcel de Santiago, en Tlatelolco.
76. *Uncle Sam* (Tío Sam) por *Pillo*, basado en el dibujo de Santiago R. de la Vega en *Multicolor*, 7 mar 1912, n. 43, p. 15.
77. “¡Pobre cámara!” por *Pillo*, basado en el dibujo de Atenedoro Pérez y Soto en *Multicolor*, 16 oct 1913, n. 124, portada. Al pie se lee: “ -¡Para que ya no me retrate! ” Victoriano Huerta disolvió el Congreso el 10 de octubre de 1913, porque gran parte de sus integrantes se oponían a sus disposiciones.
78. Dibujo que representa una escena del Tenorio de Zorrilla por *Pillo*, a partir del dibujo de Santiago R. de la Vega en *Multicolor*, 31 oct 1912, n. 77. Al pie del dibujo se lee: “ -Don

Juan, yo la amaba, sí./ mas con lo que habéis osado,/ imposible la háis dejado/ para vos y para mí. ” Ana de Pantoja representa a la nación.

La investigación, escritura y desarrollo de este trabajo, se llevó a cabo de noviembre de 2004 a febrero de 2006. Se empleó tipografía Georgia Ref con tamaños de 10, 9 y 8 puntos, con espacios sencillo y de 1,5 líneas. Este trabajo se imprimió en Imprenta REVA 20 10, a mediados de junio de 2006. El tiraje fue duro.

