



Casa abierta al tiempo
Azcapotzalco

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Posgrado
en
Historiografía

Posgrado en Historiografía

Nivel: Maestría

LAS CARICATURAS-PORTADA DE LAS REVISTAS *TIMÓN* Y *HOY* (1940-1945). UN ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO A LOS “MONITOS” DE ANTONIO ARIAS BERNAL.

**Idónea Comunicación de Resultados
(ICR)**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIOGRAFÍA**

PRESENTA:

ARACELI JARAMILLO COVARRUBIAS

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JORGE ALBERTO RIVERO MORA

CIUDAD DE MÉXICO

MARZO, 2020





Esta investigación fue realizada gracias al apoyo y patrocinio económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT)

*Un agradecimiento al Posgrado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana, por el apoyo recibido siempre. Especialmente agradezco a mi asesor el **Dr. Jorge Alberto Rivero Mora** por su apoyo, paciencia y enseñanzas que se tornaron clave para continuar este camino y madurar profesionalmente, además de sus consejos siempre certeros. A mis lectoras que forman parte del sínodo la **Dra. Silvia Pappé** y a la **Dra. Denise Hellion** por sus enseñanzas y observaciones derivadas de las revisiones, las cuales ayudaron a pulir este trabajo, agradezco su tiempo y paciencia.*

*Por otra parte, también agradezco a las personas que hicieron posible la consulta de Timón: **Andrea Larios Padilla**, la **Dra. Claudia Larios Padilla** y el **Dr. Mauricio Pilatoswky** ya que en la actualidad estas publicaciones tienen un deterioro físico delicado y sólo gracias a la imagen fotográfica digital es que se han conservado. También agradezco al **Lic. Agustín Sánchez González** por sus conversaciones sobre caricatura, además de su amable disposición para conmigo.*

*Esta investigación esta dedicada a los pilares de mi vida, mi mamá **Concepción** y mi tía **Cristy**, pues sin ellas no habría llegado hasta aquí. Gracias por su apoyo y aliento que me ha ayudado a seguir en el camino, a veces pedregoso y con obstáculos. También a mi tío **Agripino Martínez** por su apoyo y consejos de siempre, que sin duda son muy valiosos para mí. Son ángeles en mi camino, que al igual que a mis amigos como **Lucy** agradezco sus consejos, llamadas de atención y apoyo, también al **Maestro Jesús Salvador Mateos** por su ayuda para corregir este texto, además de sus consejos y perspectivas que me han hecho observar el mundo de otra manera, para crecer profesionalmente. A **Lucrecia Hernández** le agradezco su paciencia para conmigo, sus pláticas y consejos, además sus sugerencias cinematográficas que me han llevado a convertirme en una crítica cinéfila y también por su cariño. A **Minerva** también le agradezco su apoyo en el camino y su infinita paciencia.*

Introducción	7
CAPÍTULO 1: La caricatura política y la propaganda desde la Historiografía	17
1.1 Caricatura política e Historiografía.....	19
1.2 Propaganda e Historiografía: un atisbo.....	27
1.3 Estado de la Cuestión.....	31
1.4 Conceptos y Categorías de Análisis.....	35
1.4.1 Estereotipos: Racismo y Eugenesia.....	38
1.4.2 Representaciones e Ideología.....	40
1.4.3 Variaciones Discursivas: de la Experiencia y la Expectativa	43
1.4.4 Comunidades de Sentido.....	45
CAPÍTULO 2: El pasado en “Monitos”. Caricatura política y propaganda en México (1900-1943)	49
2.1 Antecedentes: El convulso siglo XIX.....	51
2.2 José Guadalupe Posada de su “garbancera” a la “China Poblana”	54
2.3 Ernesto “El Chango” García Cabral. Un humor “ <i>muy chango</i> ”	58
2.4 Andrés Audiffred y el perro “salchicha”: Alusiones al Tercer Reich.....	61
2.5 Miguel “El Chamaco” Covarrubias: el artista cosmopolita.....	67
2.6 Abel Quezada: El “charro” Matías y su “Gastón Billetes”	74
2.4 Antonio Arias Bernal “El Brigadier”	78
CAPÍTULO 3: Análisis Historiográfico de las Revistas <i>Timón</i> y <i>Hoy</i>.....	84
3.1 <i>Timón</i> y <i>Hoy</i> : dos revistas de los años cuarenta.....	87
3.1.1 Fundadores y financiamiento: Sus iniciadores.....	94
3.1.2 José Vasconcelos: Eterna tormenta	96
3.1.3 Regino Hernández Llergo: periodista de <i>La Vieja Guardia</i>	106
3.1.4 José Pagés Llergo: El Heredero	111
3.1.5 Composición tipográfica de la revista por secciones y colaboradores.....	114
3.1.7 Políticas Culturales Posrevolucionarias	137
CAPITULO 4: La caricatura política y la propaganda de Arias Bernal en las Revistas <i>Timón</i> y <i>Hoy</i>.....	145
a) Revista <i>Timón</i>	148
4.1 Portada de la revista <i>Timón</i> , marzo de 1940.....	148
4.2 Portada de <i>Timón</i> marzo de 1940	154
4.3 Portada de <i>Timón</i> 13 de abril 1940	160
4.4 Portada de <i>Timón</i> 4 de mayo de 1940.....	165
4.5 Portada de <i>Timón</i> , 23 de mayo 1940.....	169

4.6 Portada de Timón 15 de junio de 1940	173
b) Revista <i>Hoy</i>	177
4.7 Portada de Hoy 1942 también publicada por la OCAIA.....	177
4.8 Portada de Hoy 1942	180
4.9 Portada de Hoy 1941 también publicada por la Oficina de Asuntos Interamericanos OCAIA	184
5 Portada de Hoy 1943 también publicada por la OCAIA.....	188
5.1 Portada de Hoy 1942 retomada por la OCAIA	191
Conclusiones.....	196
Índice de Figuras:	202
Hemerografía:	204
Bibliografía:	204

A diferencia de la mano muerta de la historia que pasa las cuentas del tiempo secuencial como un rosario, buscando establecer conexiones seriales causales, nos vemos enfrentados a lo que Walter Benjamín describe como estallido de un momento monádico del curso homogéneo de la historia (...)

Homi K. Bhabha. El lugar de la Cultura, p. 20

Las caricaturas sólo se tornan transparentes en virtud de su proyección sobre los contenidos que ellas mismas deforman.

Siegfried Krakauer. Estética sin territorio. p. 20

Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio “entre medio” contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El pasado presente se vuelve parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir.

Homi K. Bhabha. El lugar de la Cultura, p. 24

Introducción

En nuestra trayectoria profesional hemos abrevado de numerosas corrientes y teorías y por tanto, hemos notado un cambio desde el lejano 2012 en donde hurgábamos en bibliotecas y archivos sin obtener mucha información respecto al tema de la caricatura, al parecer esta situación se ha transformado y actualmente hay una proliferación estudios sobre imagen, sin precedentes, ya que vivimos en una sociedad ícono, es decir en la llamada iconosfera.

Así la presente investigación de corte historiográfico analiza e interpreta el discurso visual de las caricaturas realizadas por Antonio Arias Bernal (1913-1959) en México en los años cuarenta del siglo XX, en las revistas *Timón* y *Hoy* que son publicaciones, diferentes entre sí en aspectos como: la ideología, discurso y narrativa; pero que están unidas de manera indubitable por el trabajo gráfico del autor. Asimismo, las revistas se enmarcan en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y son obras de divulgación que representan “textos” únicos en su tiempo.

Ahondando en lo anterior, el objeto de estudio de la presente tesis de Maestría en Historiografía son las caricaturas que Antonio Arias Bernal realizó para los semanarios *Timón* y *Hoy* de 1940 a 1945 y como se señaló anteriormente dichas imágenes se insertan en el contexto de la Segunda Guerra Mundial con repercusiones políticas, culturales y periodísticas en el México posrevolucionario.

En esta dirección, las imágenes caricaturescas de Arias Bernal elaboradas para estas revistas serán la base de la presente investigación en cuanto al discurso visual que emanan de ellos. Hay en estas publicaciones dos ideologías opuestas, que se ven plasmadas en los contenidos de las mismas; mientras que en *Timón* se hace alusión al sentido germanófilo, es decir de apoyo a la Alemania nazi, en *Hoy* se alude al panamericanismo. ⁽¹⁾

¹ Ideología difundida por los Estados Unidos de América hacia México, Centroamérica y Sudamérica para sustentar y legitimar su autoridad en los asuntos hemisféricos occidentales con el fin de asegurar su “hegemonía” en su “espacio vital” y restar fuerza a elementos “externos”. Ejemplificada en la frase: “América Unida” Véase: Rafael Velázquez Flores. *La Política exterior de México durante la Segunda Guerra Mundial*. México, Plaza y Valdés, 2007. p.27

Para la cuarta década del siglo XX México atravesaba por una coyuntura importante, pues acababa de terminar el gobierno cardenista, en donde los grupos y facciones se radicalizaron ideológicamente, ya fuese a favor o en contra del presidente. Aunque, desde los años treinta se habían logrado importantes metas como la Reforma Agraria (1936), la Expropiación petrolera en 1938 y el apoyo que se dio al exilio español por medio de una política diplomática decidida que se pronunciaba en contra de la Guerra Civil Española. Es importante notar, que, a pesar de estos relevantes hechos, inevitablemente por las políticas populistas de Lázaro Cárdenas se formaron antagonismos entre los diferentes actores sociales del país.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 esto se acentuó, pues se enrareció aún más el ambiente electoral para relevar de la presidencia de la república a Lázaro Cárdenas. En la atmósfera doméstica aparecieron grupos germanófilos y aliadófilos, es decir se tomaban posiciones a favor y en contra de los bandos enfrentados al otro lado del Atlántico. Se configuraron grupos que simpatizaban con los aliados o con los nazis. Aunque, fue un fenómeno gradual y mediado por el acontecer doméstico e internacional, en donde se puede establecer un proceso que va del inicio de los años treinta (de simpatías germanófilas) luego de un quiebre coyuntural en 1940 con relación al convulso proceso electoral y presidencial y finalmente, a inicios de los cuarentas, con un viraje hacia la ideología panamericanista, defendida por el entonces presidente Manuel Ávila Camacho.⁽²⁾

Esta fue, en sí misma, una transformación compleja, en términos de proyectos de país por los cambios ideológicos, en las redes de poder y de estrategia, con base en lo anterior se eligieron este periodo y estas publicaciones en virtud de los cortes temporales, rupturas o transformaciones en el eje discursivo presente en la coyuntura. Que parte de un acendrado pro-fascismo y cambia hacia un sentimiento aliadófilo, luego del quiebre de expectativas que representaron las primeras derrotas alemanas, junto a la metralla propagandística de los aliados que terminaron por minar a los nazis. Así los grupos de poder fueron rotados por el

² Mónica A. Rankin. “A propaganda mosaic 1933-1940” en *¡México, la patria! Propaganda and production during World War II*. United States of America, University of Nebraska Press, 2009. p. 17

contexto y la mano de los propagandistas que, terminaron por “modelar” el futuro según sus deseos.

Antonio Arias Bernal (1913-1959) nació en la ciudad de Aguascalientes, México y fue apodado el Brigadier (en alusión a sus *cartoons* sobre la Segunda Guerra Mundial) pues se convirtió en actor importante de esta coyuntura, ya que trabajó para diferentes rotativos, como la revista *Timón y Hoy*. La primera publicación fue dirigida por José Vasconcelos, que era apoyado por el ministro de propaganda del Tercer Reich en México de nombre Arthur Dietrich. Éste subvencionó el semanario a fin de que se difundiera en México, los logros del fascismo en el continente. ⁽³⁾

La duración de *Timón* fue corta, pues se publicó de febrero a junio de 1940. Con tan sólo diecisiete números de tiraje semanal y fue cancelada por decreto del entonces presidente Lázaro Cárdenas del Río, para poner fin a los ánimos exaltados por la Segunda Guerra Mundial que acontecía en Europa. ⁽⁴⁾

Mientras que *Hoy* es un rotativo que circuló de 1937-1953, esta publicación fue fundada por José Pagés Llergo, quién luego establecería el rotativo *Mañana*. Pagés Llergo viajó por Europa durante la Segunda Guerra Mundial (se dice que entrevistó a Hitler en esta travesía, aunque sólo atino a verlo unos instantes) y luego rempendió su tarea periodística en México, dando origen a la revista *¡Siempre!* a la par de su trabajo en *Hoy*. ⁽⁵⁾ Para este estudio sólo se tomó el periodo de la revista *Hoy* de 1941 a 1945 ya que esto responde a las variaciones de discurso, donde el horizonte de expectativa va cambiando en relación con el conflicto internacional, es decir el tiempo que antecede a la guerra.

La presente investigación se propone analizar e interpretar las caricaturas de Antonio Arias Bernal para encontrar las posibilidades de enunciación, las variaciones discursivas y el significado de la dupla identidad/otredad en sus representaciones, estereotipos y valoraciones

³Izsthak M. Bar Lewaw. *La revista “Timón” y José Vasconcelos*. México, Edimex, 1968. p.15

⁴ *Ibidem*.

⁵José Luis Martínez S. “José Pagés Llergo. 1910-1989” en la *Vieja Guardia. Protagonistas del periodismo mexicano*. México, Plaza y Janés, 2005, p. 190

a fin de señalar la importancia de Arias Bernal como agente ideológico cambiante. Es relevante señalar que tomamos estas formas representativas, estereotipos e ideas con el fin de desentrañar la visión del artista, ya que entendemos que ellas no son la realidad misma, sino un constructo de esta y luego, establecer el papel relevante que jugó este caricaturista a nivel ideológico, frente al suceso de la Segunda Guerra Mundial, como líder de opinión o agente ideológico.

El tema central de las caricaturas es la Segunda Guerra Mundial cuyas características particulares son: las representaciones del Tercer Reich, ejemplo: en la imagen de un Hitler disminuido o una *junker* romántica, mientras que, a México se le prefigura con estereotipos identitarios, ya sea a través de una china poblana. Los dos tipos de imágenes encierran significados dispares y tanto en *Timón* como en *Hoy* se simbolizan en ideas, posturas y valores entorno a personajes, formas y trazos. Estas manifiestan estereotipos y caracterizaciones referentes a una cultura o sociedad determinada.

Lo anterior nos remite sin duda, a diferentes posturas y apreciaciones del caricaturista frente al suceso bélico de la Segunda Guerra Mundial, y por lo tanto nos interesa observar ¿Qué nos dicen estas variaciones? Que se trata de cambios en el pensar del artista que se corresponden con el contexto. Sin embargo, en la posición que adoptamos no basta la sola mención de esa reciprocidad, pues la imagen es un constructo de la realidad, una prefiguración, representación y no la historia misma. Sino que debemos explorar hasta qué punto obran las ideas y prejuicios del autor en su quehacer artístico, enmarcado en las variaciones de discurso, que lo llevan a constituirse como un observador de la realidad.

Estas diferencias que van más allá del cambiante contexto pues son producto de una reflexión particular del autor, que a la luz de los acontecimientos incidieron en el periodismo mexicano de entonces y en su obra, al pasar de los años, le permitió convertirse en una figura de renombre en el espacio de la caricatura en México como un portavoz de discursos visuales que plasman las políticas reinantes la época.

En medio de la explosión de los *mass media* ⁽⁶⁾ es donde se inserta la coyuntura a analizar, pues fue una época que significó un cambio en la forma de comunicar lo que pasaba en el frente de guerra. Ya que, con los medios masivos de entonces, como la radio y el teléfono entre otros, no era satisfactorio para la sociedad, por tanto, el resultado fue crear una magna empresa informativa. Esta tarea que se volvió titánica y es donde se inserta la caricatura de Arias Bernal, pues sirvió para informar y posicionar al público lector acerca de la Segunda Guerra Mundial.

De esta manera, la presente tesis de Maestría en Historiografía esta estructurada en cuatro capítulos que se desarrollan del siguiente modo: el primer capítulo se abordan las bases teóricas y metodológicas desde el soporte historiográfico y me apoyaré en sus tres variantes: imagen, caricatura política y propaganda.

Con el propósito de analizar las caricaturas de Antonio Arias Bernal (tanto en *Timón* como en *Hoy*) y de relacionarlas con los demás capítulos siguiendo a sus vasos comunicantes, las mismas que sirven de enlace y articulan esta investigación, se usaran el análisis historiográfico con el método iconológico con el fin de brindar una interpretación, misma, que, en forma de discurso, se perfila en un tono retórico para demostrar una idea.

Ahora bien, la anterior metodología combina el análisis historiográfico con el método iconológico en su forma deconstructiva y constructiva (análisis e interpretación) y por ello alientan en conjunto el posicionamiento de la historiografía crítica, que es definida de la siguiente manera en palabras de Javier Rico Moreno en su artículo “Análisis y crítica en la historiografía”:

Se parte de la separación de los elementos de un texto historiográfico: *Objeto o narración de la investigación, actores, factores históricos, espacialidad, escala temporal, modelo*

⁶Término del idioma inglés para denominar a los medios masivos y el fenómeno que resulta de la comunicación moderna con la producción de periódicos y semanarios a gran escala, donde también se ven involucradas las agencias de publicidad y *marketing* como una nueva forma de comunicar propia de la tecnología del siglo XX.

explicativo, configuración del relato, silencios, fuentes, lector destinatario, intertexto, procedimiento, propósitos, esquema referencial y retórica. ⁽⁷⁾

En este sentido la historiografía crítica estimula una lectura desde el lugar social de enunciación de la obra y en ella se debe tener en cuenta que las obras a señalar forman parte de un conjunto de textos, que están en medio de tradiciones literarias, históricas y extra históricas. Citamos nuevamente a Rico Moreno:

La base que constituyen el análisis y la crítica permitirán ampliar las perspectivas y los alcances de los estudios historiográficos en dos dimensiones. La primera de ellas puede orientarse a la producción de un autor, de una corriente, de los diversos textos sobre un mismo tema, de las tendencias identificables de una época, de las fuentes utilizadas para un tema, y en fin de las posibilidades múltiples de una historiografía comparada. La segunda se orienta hacia otras formas de representación del pasado, en las que la escritura no es el elemento de expresión, aunque la presuponen: rituales y ceremonias, la iconografía o el discurso monumental de la arquitectura y escultura. En este caso el estudio historiográfico se despliega sobre considerar tales expresiones como textos, pero textos que se configuran en lenguajes y códigos específicos. ⁽⁸⁾

En cuanto a la esencia del objeto de estudio, que es visual, se ocupa la iconología del teórico alemán Erwin Panofsky, entonces el lector se preguntará ¿Qué significa usar el método iconológico? Implica apoyarse en la teoría del análisis de la imagen fundada hacia las primeras décadas del siglo XX que revolucionó las formas de analizar los gráficos visuales. En la comprensión del método iconológico, es importante mencionar que hay dos formas diferentes de analizar una imagen: la primera es mediante el análisis puro y llano de las obras de arte atendiendo a sus características y esencia; la segunda, es mediante el examen detallado de las obras, aunque contextualizándolas y viéndolas como un todo relacionado en el tiempo y el espacio.

Precisamente esta última forma de análisis en la que Erwin Panofsky y sus discípulos, entre ellos Aby Warburg, Wofflin y Ernst Gombrich, están situados se han revolucionado a los estudios de la imagen al crear un método que sitúa histórica y contextualmente a la obra de arte. Cabe destacar que su fiel discípulo, Aby Warburg, trajo el método consigo a los Estados

⁷ Javier Rico Moreno. “Análisis y crítica en la historiografía” en la Experiencia historiográfica. VIII Coloquio de Análisis Historiográfico. Coord. Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores. Instituto de Investigaciones Históricas- Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p.p. 205-206

⁸ *Ídem.* p. 211.

Unidos ya que a consecuencia de la ocupación fascista en Europa se exilió a dicho país y ahí fundaría el Instituto Warburg, que consolidaría a esta corriente analítica.

Ahora bien, el método iconológico de Panofsky consiste en llegar al producto final a partir de tres niveles analíticos, el primero atiende a las formas y figuras, es el nivel pre-iconográfico, por ejemplo: un hombre sentado en una silla; el segundo nivel, pertenece al ámbito del contexto, es el nivel iconográfico, por ejemplo: un militar nazi que está de pie y tercer y último es el nivel iconológico que atiende el sentido otorgado por las condiciones históricas: el militar nazi es Hitler que está de pie a manera de retrato oficial muy común en las instituciones del Tercer Reich en los años treinta. Este retrato enseñoorea y pone a Hitler en una postura oficial conforme a los rasgos estilísticos del Imperio Romano, de la que se consideraron herederos los alemanes y el propio *Fuhrer*. Por lo tanto, es el nuevo arte al servicio del estado totalitario, que se precia de ser sobrio y elegante, aunque carente de sentimiento y recargado en los cánones clásicos de Grecia y de Roma. (Véase Figura 1)



Figura 1 Retrato oficial de Hitler en *Lideres del mundo*

Como también afirma Jacques Thuiller uno de los seguidores del Instituto Warburg:

Panofsky [*hace*] la distinción de tres niveles en la significación de las obras de arte. La significación primaria consiste en una simple descripción [...] que se llama pre-iconográfica. [...] En segundo lugar viene la definición secundaria o iconográfica [...] En tercer lugar aparece la iconología propiamente dicha, la cual se pregunta por la significación intrínseca, por el sentido que la representación puede adquirir en las condiciones históricas dadas.⁽⁹⁾

⁹ Jacques Thuiller. “El problema de la iconología” en *Teoría General de la Historia del Arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 67

Es importante mencionar que en el ejemplo mencionado realizamos un análisis de carácter descriptivo para ilustrar a los niveles de análisis de la imagen según el método iconológico de Panofsky, que en forma simplificada atañen a todo un conjunto visual, que idóneamente abarca de manera completa una interpretación y toma de postura ante el ícono o grafía visual.

El método iconológico guarda similitudes con el método historiográfico en su descomposición técnica, misma que se presenta ahora en forma visual según Panofsky en su ya clásico texto *Estudios sobre iconología*, en donde las partes de una obra de arte son: *el objeto, la acción, el contenido, la forma, el significado*, lo factico y lo expresivo, natural y convencional, que bajo la óptica historiográfica llamamos: *El discurso*.⁽¹⁰⁾

Aunado a lo anterior en esta investigación, también se dialoga con los aportes de otras teorías que nos han influido y que han marcado las diferentes formas de estudiar a la imagen y se puede expresar en las siguientes interrogantes: ¿Qué son o cómo se definen? ¿Cuáles son los marcos conceptuales que las ciñen? También en esta tesis se señalan a sus estudiosos y expertos de la imagen, quienes han venido a consagrar al tema de la caricatura política como un vértice relevante de estudio ya sea en forma de aportes, debates y estudios cruciales. Desde su mutación como *objeto cultural a objeto de culto*. Se abordan los conceptos y categorías con su desarrollo histórico, sus usos e implicaciones.

En el segundo capítulo se parte de los antecedentes que datan del siglo XIX para continuar con los antecesores, sucesores y contemporáneos de Arias Bernal que nutrió a su obra y que dio forma a una comunidad de sentido. Nos remontamos a la obra de José Guadalupe Posada, se continúa con Ernesto “El Chango” García Cabral; Andrés Audiffred, Miguel “El Chamaco” Covarrubias y se cierra con Abel Quezada para finalizar con Antonio Arias Bernal “El Brigadier”. En este sentido cada autor nutrió, compartió, y difundió temas, ideas y cánones en dicha comunidad de sentido que como red ideológica que comparte protocolos lingüísticos.

¹⁰ Erwin Panofsky. “Introducción” en *Estudios sobre Iconología*. España, Alianza Editorial, 1972, p.p. 13-44.

En el tercer capítulo se realiza un arduo análisis historiográfico de las revistas *Timón* y *Hoy*: desde el papel desempeñado por sus fundadores: José Vasconcelos, Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo; respectivamente; posteriormente se hace un recorrido a través de la vida de estos tres personajes que son pilares de la *Vieja Guardia* del periodismo y de la historia mexicana del siglo XX. Se menciona también el financiamiento sufragado a dichas publicaciones desde sus particulares ideologías, pero también como símbolo de empresas periodísticas y proyectos culturales. Aquí se documenta la participación como colaboradores de la talla de Gerardo Murillo *Dr. Atl*, Andrés Henestrosa y Salvador Novo quienes también enriquecen la comunidad de sentido que nutre a Antonio Arias Bernal. En este sentido las ideologías de cada publicación van perfilando a sus lectores ideales y este proceso de recepción se configura por medio de tasas de alfabetización, costes y formatos que también impactan en la comunidad de sentido y en los proyectos editoriales en donde la autoría se complejiza por sus enormes posibilidades de enunciación.

Finalmente, el cuarto capítulo muestra las caricaturas de Antonio Arias Bernal en distintas portadas de las revistas *Timón* y *Hoy* para establecer su análisis e interpretación con el establecimiento de un discurso bipolar, enmarcado en sus particulares estereotipos, representaciones e ideologías. Estas imágenes muestran claramente el desarrollo de la guerra y que dichas grafías como un *objeto cultural* encarnan la lucha ideológica de dicho periodo expresado en la línea editorial de las publicaciones. Por ejemplo: hay representaciones van de una *junker* romántica a un Hitler disminuido; de un charro “valentón” a una “banda suicida” en tanto iconos que se configuran como símbolos estandarte, como eternas imágenes del yo y de la otredad en las que se muestran claramente las diferencias, identidades y alteridades como signo y distinción del yo y de su interlocutor.

Conforme a las características antes citadas es que iniciaremos el análisis historiográfico de la presente investigación primero iniciando con las caricaturas como *objetos culturales*, segundo, como fuentes y soportes, y atendiendo también a sus estilos; tercero: a sus tipos y caracteres y el cuarto, al discurso visual. Los anteriores son niveles de análisis que situamos

desde los niveles y viceversa de lo macro a micro, conjuntándose en un todo que despliega sus partes y sus recursos retóricos en busca de interpretación.

CAPÍTULO 1: La caricatura política y la propaganda desde la Historiografía



Andrés Audiffred. *Hitler y un perro salchicha*. 1944. Tinta gouache y lápices de colores sobre cartoncillo.

Colección Particular

Capítulo 1: La caricatura política y la propaganda desde la Historiografía

*Hablar de política sin hablar de imágenes sería imposible.
Desde la antigüedad, el arte está estrechamente ligado al poder.
La producción y reproducción de imágenes sirve a los fines del Estado, así como a los poderes públicos que no constituyen el Estado.*

**Renato González Mello,
"La cólera que viviremos". p.24**

En este capítulo se adopta la posición del debate historiográfico en torno a la imagen desde dos polos reflexivos: El primero desde la caricatura política y el segundo desde la relación entre la propaganda y la historiografía. Como puede observarse, el centro de nuestra preocupación se circunscribe en el extenso campo historiográfico, aunque cada subapartado contiene variantes o derivaciones propias de nuestro tema de investigación.

En otras palabras, se trata de describir de tal forma la injerencia de los dos polos antes citados para pasar a su explicitación crítica dentro de la historiografía. Dichos polos son los que posibilitan no sólo la elaboración del presente trabajo, sino que además acerca al lector a la dupla analítica, conformada por ellos, además lo aproxima al estudio y análisis hechos por autores relevantes de dicho paradigma, amén de debates, corrientes y trabajos que permitieron analizar y problematizar las caricaturas publicadas en *Timón y Hoy*, desde la historiografía crítica.

Es importante señalar como acotación que la caricatura política se ha popularizado como un tema importante de análisis en los espacios académicos, aunque en el campo de la historiografía ha sido un tema poco explorado afortunadamente esta situación se ha modificado. Ahora la tendencia es incluir más expresiones historiográficas en el centro de análisis. Por eso creemos importante iniciar el capítulo detallando paso a paso la evolución de estos temas y sus maneras de aprehensión.

La imagen entonces es una forma *sui generis* de acercarse a la realidad de una época y tradicionalmente la Historia y en específico la Historiografía no se habían ocupado tanto de ello. Sin embargo, con el *Linguistic Turn* ⁽¹¹⁾ se convirtió en una fuente/objeto importante para investigaciones recientes.

1.1 Caricatura política e Historiografía

El tema de la imagen visual en su versión caricaturesca proviene del italiano “*caricare*” que quiere decir exagerar, cargar y alude a un retrato distorsionado de la realidad, cuyos precursores fueron los hermanos Carracci en el periodo del Renacimiento” ⁽¹²⁾ Es decir, la caricatura es una imagen trastocada por el humor que tiende a radicalizar los gestos, facciones y mensajes con el fin de producir un efecto de sorna en el público. Por su parte, los cartones o “*cartoons*” tienen sus antecedentes en las tiras cómicas que se publicaban los fines de semana en los periódicos ingleses y después en los norteamericanos a finales del siglo XIX y principios del XX.

En un sentido laxo la caricatura es una representación humorística de la realidad y sus partes integrantes son tanto los personajes, como el espacio y los diálogos que se presentan. Y pretende incidir en la opinión del lector, por lo tanto, nunca es neutral y por ello se inserta en la teoría discursiva del teórico holandés Teun Van Dijk. ⁽¹³⁾ Ya que contiene escenarios y actores que brindan un mensaje de corte ideológico; a menudo, tiene repercusiones en el ánimo de las personas llevándolas a adoptar posturas propias y posicionamientos respecto a determinado asunto y en su lenguaje, y finalmente derivado de esto, puede favorecer distorsión y exageración con géneros discursivos como: la ironía y sátira.

¹¹ Término del idioma inglés para designar al fenómeno de interpretación sociohistórica denominado “Giro Lingüístico” que consiste en un cambio “acelerado” derivado de la observación textual en la producción literaria.

¹² Rafael Barajas. (*El fisgón*). *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate, 1829-1872*. México, CONACULTA, 2000. p. 17.

¹³ Teun, Van Dijk. *Poder e Ideología*. España, Gedisa, 1995. p. 18.

En palabras del caricaturista y curador de arte Rafael Barajas (*El fisgón*) expresadas en el programa de televisión producido por TV UNAM, *Moneros y Monitos*, que se realizó al mismo tiempo del *boom* revisionista sobre la caricatura y la historieta: “(Las caricaturas) no pueden ser nunca objetivas” ⁽¹⁴⁾ es decir, tienen implícita una ideología y a menudo se vuelven o intentan ser pedagógicas (en algunos casos).

Del arte de figurar y trazar de forma colorida, líneas elegantes y temas cotidianos abreviarían una serie de caricaturistas o “moneros” como suele llamárseles. Y es importante, que hagamos aquí un paréntesis, pues es pertinente una aclaración en cuanto al término moneros, que derivado del oficio de “pintar monitos” valida la derivación del término, tan polémico como el producto de su trabajo.

Para una explicación detallada es de gran ayuda la obra *Historia de la Historieta en México 1934-1950* de Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea. ⁽¹⁵⁾ En su introducción y en un artículo de Armando Ponce publicado por la revista *Proceso* en 1994 y del cuál se recogen las primeras impresiones acerca de este libro, se afirma “que los monitos les ganaron la batalla a los monotes de la Revolución” y esto va de la mano con las cifras de lectores en donde se reafirma la recepción de la historieta y caricatura dentro de sus proporciones y salvedades. ⁽¹⁶⁾ Como ejemplo basta citar las palabras de Diego Rivera quién se quejó de José Vasconcelos. “Éste le decía en sus críticas que él hacía “monotes” en sus murales, siendo esta una opinión adversa a la pintura mural, de la cual eran defendidos por Vicente Lombardo Toledano.” ⁽¹⁷⁾

⁴² Rafael, Barajas. (*El Fisgón*) *Moneros y Monitos*, México, TV UNAM-Calacas y Palomas, 1996
Doi: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=pxZnXuXUEco> revisado 10/08/18

¹⁵ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. *Puros cuentos, 3: Historia de la historieta en México, 1934-1950*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes, dirección general de publicaciones: Grijalbo, 1993 p. 27

¹⁶ Armando Ponce. Los monitos le ganaron la batalla a los monotes del muralismo” en *Proceso*, 25 de Marzo de 1994, México, Doi: <https://www.proceso.com.mx/164912/segundo-volumen-de-la-historia-de-la-historieta-en-mexico-los-monitos-le-ganaron-la-batalla-a-los-monotes-del-muralismo> recuperado 10/08/18

¹⁷ Rubén Espinosa Cabrera. *Presencia de arquetipos “mexicanos” en la pintura mural de Diego Rivera*. El mural de Palacio Nacional 1922-1935. España, Universidad de Barcelona, Departamento de arte y musicología, Tesis doctoral, 2017, p.88

En este debate es muy importante el testimonio del gran caricaturista Eduardo del Río “Rius”:

El término monero que significa “moneros” son los que dibujan monos. En su origen la palabra fue despreciativa pero ahora los caricaturistas mexicanos la abrazan. *Rius* se considera monero, haciendo la distinción entre caricaturistas y moneros – tienen el mismo trabajo, pero los moneros no dibujan bien. ⁽¹⁸⁾

En alusión a los seguidores del estilo de Saúl Steinberg (como Abel Quezada, Huici, Guasp, además de los cartonistas españoles, entre ellos los hermanos Renau, que habían llegado con el exilio) y que muchos “academicistas” tildaron en llamarlos moneros, pero las generaciones siguientes aceptaron su tipificación en virtud de su oficio de “pintar monos” y como asegura Rius: “Llevando con orgullo este sobrenombre, pues se consideraban que sabían pintar con línea más que con artificios, como lamentaban sus detractores.” ⁽¹⁹⁾

Reflexionando en ello, los “monotes” de los murales eran de gran formato, pues estaban pintados en paredes muy grandes, en algunos casos monumentales, mientras que, los “monitos” se encontraban en publicaciones impresas de tamaño pequeño y en formato de caricaturas.

La caricatura se ha popularizado de manera inusitada en la actualidad y ha dejado de ser un mero oficio exclusivo del periodismo, ya que hoy en día la caricatura se eleva a la categoría de género discursivo, como hemos visto en tanto que es un proceso que se ha acelerado a partir de las últimas dos décadas del siglo XX a la fecha, y este esfuerzo no ha sido gratuito, sino que es producto del estudio de numerosos investigadores, que se han dado la tarea de revalorar a la caricatura como tema de estudio. Las obras que lo ejemplifican son las pioneras *Puros Cuentos* de Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea, además de la obra *Diccionario Biográfico Ilustrado* del investigador Agustín Sánchez González del (CENIDIAP) Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del (INBA) Instituto Nacional de Bellas Artes.

¹⁸ Eduardo del Río. (*Rius*). *Los Moneros de México*, Rendón House Mondadori, 2010. p. 234

¹⁹ *Ibidem*.

Sucintamente en el terreno histórico e historiográfico quienes han abierto brechas para este tipo de obras son investigadores como Denise Hellion y Helia Bonilla o Rafael Villegas, entre otros. ⁽²⁰⁾ Sin embargo, todavía a inicios de los años noventa, este tipo de estudio era demeritado por la academia hasta que a mitad de los noventa y dos miles la caricatura adquirió mayor relevancia como objeto de estudio y como fuente en la Historia, en tanto disciplina.

Por tanto, hoy en día se han editado gran cantidad de libros, artículos y tesis que tratan el tema sobre la caricatura como objeto y como fuente para la Historia y la Historiografía. Aunque, varias obras han destacado en cuanto a calidad, aún es un tema al que le sobran experiencias históricas para ser analizadas o revaloradas, no en el sentido literal de “revivir a los muertos” sino de traer al presente los discursos, que no han caducado, puesto que siguen perviviendo y reactualizándose a la luz del devenir.

En el sentir propio, la caricatura significa más que sólo “monitos” ilustrados, ya que tienen el rasgo de provenir de la cultura popular y por ello se le ha clasificado de forma errónea dentro de un subgénero comunicativo, algo con lo que no estamos de acuerdo ya que consideramos que gracias al enfoque de la Escuela francesa de los Annales y de la Historia cultural ⁽²¹⁾ es que el tema ha resurgido y propiciado un *boom* dentro de la academia en más de un sentido.

La caricatura entonces no deja de ser un tema polémico a la hora de definirla, mientras, unos abrevan de su calidad visual y de entretenimiento, otros subrayan que se necesita mayor

²⁰ Denise Hellion. *Humo y cenizas: los inicios de la publicidad cigarrera en la Ciudad de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013, 546 P.p. Véase también: *Exposición permanente: anuncios y anunciantes en El mundo ilustrado*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008, 205 P.p; Helia Emma Bonilla Reyna. *Manuel Manilla. Protagonista del grabado decimonónico*. México, Conaculta, 2000, 63 P.p. Entre otros textos de la autora, Rafael, Sánchez Villegas. *La narrativa gráfica de la memoria: Nakazawa, Spiegelman y Sacco*. tesis de doctorado en historiografía, UAM, 2016.

²¹ La Escuela de los Annales es una corriente de interpretación histórica fundada por Marc Bloch y seguida por Fernand Braudel y Henri Lefevre entre otros; que revolucionó la manera de historiar desde la mitad del siglo XX hasta los años 60 del mismo, mientras que la llamada Historia Cultural acaecida a finales del siglo XX y comienzos del XXI en surge porque se integran los llamados “imaginarios” como tema de estudio.

esfuerzo para entender el mensaje, pues es proclive a un público semialfabeto o iletrado (eso es lo que se pensaba hasta antes del último cuarto del siglo XX). Con el tiempo y a través de la investigación de reconocidos especialistas, esta idea se ha debilitado con la aparición de nuevos paradigmas. Estos paradigmas provienen de las perspectivas de análisis de corrientes históricas como: *Escuela de los Annales* y de la *Escuela Social Inglesa*, hasta el *Linguistic y Cultural Turn*, y finalmente desemboca en los múltiples giros como el historiográfico e iconológico. ⁽²²⁾

Podemos afirmar que la caricatura tiene un trasfondo contextual que sólo puede comprender determinado lector desde un espacio y un tiempo definido. ⁽²³⁾ Si bien no niega su calidad visual que atrae con mayor grado al espectador común en virtud de su atractivo gráfico y que se inserta en una historicidad, la imagen tiene como rasgo que puede apreciarse como documento historiográfico tal como otras expresiones en las que se rememora el pasado y no debe demeritarse por su tipo discursivo visual. Sin embargo, al mismo tiempo que arriba junto al texto en cuanto a calidad de documento histórico, se generan otras problemáticas en torno a ello.

Por tanto, la esencia visual de la imagen caricaturesca entraña algo más que códigos ejemplificados en personajes, diálogos y un sentido del humor que deja fuera todo lo tendiente a la ortodoxia. La caricatura es un arte que enseña a posicionarse y emite un punto de vista para aceptado o debatido, desde distintos tipos de humor, como la usual sátira que exagera a las personas o situaciones, hasta la ironía y el humor negro.

Además, partimos de la idea de demostrar que la caricatura es un arte dentro de sus propias dimensiones, como “objeto cultural” necesita de la creatividad y genio del artista y entonces es una forma de expresión que propone, dispone y sitúa al lector en un horizonte de enunciación determinado. Es decir, la caricatura es una forma artística que incluye mensaje,

²² Fueron una consecuencia del “giro lingüístico” en la que los profesionales agregan otros tipos de documentos visuales y escritos en su gran mayoría, para analizarlos como un objeto de estudio .

²³ Fausta, Gantús. *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p. 14.

contenido para ser leído y no sólo enunciado, puesto que de él se pueden extraer múltiples discursos y posicionamientos.

Ya específicamente con relación al tema de la caricatura política y la Historiografía se ha gastado mucha tinta y hoy en día existen autores renombrados que han reflexionado con profundidad estos debates y por eso algunas de sus obras se han vuelto pioneras.

Actualmente hay varias de estas obras que están descatalogadas y sólo se encuentran disponibles en bibliotecas universitarias, ya consideradas de alta especialidad. Esto refleja que tanto el tema de la caricatura política visto desde la Historiografía, como los mismos objetos de ésta, que, funcionan como fuentes de estudio casi al mismo tiempo se han convertido en "objetos de culto" que muchas son adquiridas con recelo por ávidos coleccionistas. Y muchos de estos materiales han desaparecido de las librerías y entonces la tarea de encontrarlos es la mayoría de las veces un trabajo arduo.

Conseguirlos (en cualquier tipo o formato) se ha vuelto una hazaña. Si bien en humanidades es típico que el investigador se enfrente a este y otros problemas. El encuentro con estos libros se ha vuelto una verdadera cuestión de tenacidad bibliófila y tan sólo para echarles una mirada u obtener alguna copia caricaturil.

¿Qué objetivo tiene el efectuar tales odiseas? El demostrar que las caricaturas han cambiado de estatus, ya que pasaron de ser un mero objeto de cultura popular a un artículo de lujo, pues a menudo su venta alcanza precios estratosféricos, como sucede con las subastas virtuales de Sotheby's y esto es algo diametralmente opuesto a la intención original para la que fueron creados dichos objetos.

Cerraremos el apartado con la reflexión sobre las caricaturas como "objetos culturales" es decir con particulares características y cómo cambiaron de estatus, migrando de lo popular al gusto de la élite. Una reflexión que sin duda es necesaria para analizar el corpus desde el punto de vista historiográfico y ubicarnos respecto a la esencia de las fuentes y explicar qué nos trajo hasta aquí. En términos de Koselleck una relación simbiótica entre el espacio de

experiencia y el horizonte de expectativa donde la bidireccionalidad entre pasado y presente es tensada por la aceleración.

Y bien, si partimos de la interrogante ¿Qué son las caricaturas? Iniciamos respondiendo y señalando que en su tiempo fueron "objetos de cultura popular" después evolucionaron a ser "objetos de élite" y hoy en día son productos con múltiples públicos. Para que este proceso se desarrollara fue menester que se redujeran las tasas de analfabetismo de un país en permanente desarrollo como el nuestro.

¿Cómo fueron recibidas en los años cuarenta las caricaturas políticas? Como se dijo eran una lectura de masas y con este término me refiero a que llegaban a una amplia cantidad de personas, pero esta diferencia no sólo radica en el volumen, sino en los tipos de lectores, ya que un público más amplio implica gran escala. Es decir, con la recepción entre la clase alta, media y media baja e incluso baja. ⁽²⁴⁾

En palabras de Roger Chartier: Es “un objeto en medio de tradiciones compartidas: cultura de élite y la cultura de masa que se imbrican en la lectura”. ⁽²⁵⁾ ¿Y que implica ser de masas y ser de elite? Son objetos que combinan lo escrito con lo visual y conforman un producto de propaganda ideal. Pero no sólo atañe a su esencia, sino a los medios de producción en masa y tecnificación que alcanzan alta reproductibilidad, como lo señala también Walter Benjamín. ⁽²⁶⁾ Y también a su contenido ideológico de *alta cultura*.

En medio de estas tradiciones y reflexiones de corte historiográfico, se encuentran *Timón* y *Hoy*, porque abrevan de formatos y tipos que son compartidos entre varios segmentos de un público receptor. Por ejemplo, sus editoriales textuales bajo la pluma de filósofos renombrados como José Vasconcelos y eran material de alta cultura, mientras que las caricaturas convertidas en “monitos” podría decirse eran ideales para relajar la lectura y

²⁴ Stephen R. Niblo. *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*. México, Océano, 2008. p. 37

²⁵ Roger, Chartier. *El presente del pasado. Escritura de la Historia, historia de lo escrito*. México, Universidad Iberoamericana, 2005, p.29

²⁶ Walter Benjamín. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Editorial Ítaca, 2003, 127 P.p.

abrirse a otros públicos. He aquí uno de los trucos que utilizaron las revistas para interesar a los lectores y ser un producto económico rentable.

El experto mexicano en caricatura e historieta Juan Manuel Aurrecochea afirmó según las caricaturas "por mucho tiempo constituyeron la única fuente de lectura para las clases bajas" y este dato es revelador, ya que, a pesar de los esfuerzos por elevar el nivel cultural de la población mexicana, las instituciones educativas y el Estado no han logrado su cometido. Sí bien hicieron esfuerzos importantes y tomamos como ejemplo a las misiones culturales vasconcelianas.

Aunque no todo ha sido negativo pues se instrumentaron nuevas formas y técnicas educativas y de este proceso se desprende la influencia masiva de la caricatura y que le dio tanto éxito en forma de las llamadas revistas *Pepines*, nombre bajo el cual se bautizó a todo el cúmulo de historietas habidas y por haber en el periodo de 1940-1970. Epíteto surgido del primer número de la historieta nombrada a la sazón *Pepín* como afirma Juan Manuel Aurrecochea. ⁽²⁷⁾

De esta manera el proceso de apropiación y evolución de los objetos culturales es por sí mismo un tema espinoso y por ello no debe darse una interpretación *a priori* sino atendiendo a las especificidades de lectura y recepción de cada periodo. Si bien existen unas cuantas generalidades, conviene mencionar que la caricatura se ha transformado a lo largo del tiempo en múltiples aspectos (género, formato y discurso).

Así la evolución de la caricatura como un tema inicialmente vecindado en la cultura popular y luego su traslado a "objeto de culto" es que se hizo más redituable para ciertos sectores de la población. Por lo tanto, su consumo se ha sectorizado y en la actualidad es un tema de estudio peculiar, determinado también por los grupos académicos que le han dado primacía.

²⁷ Juan Manuel Aurrecochea, "La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología", en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 7, núm. 28, dic. 2007. p.185

Aunado a lo anterior con la tendencia museística en boga de sacralizar las huellas del pasado, sólo por el hecho de pertenecer al pasado que ha transformado a las caricaturas en piezas *cuasi* arqueológicas muy cercano con el estilo memorialístico de las redes sociales, donde la poca comprensión del pasado de las nuevas generaciones se ha hecho presente.

¿Pero, cómo es que este pasado inmediato se ha vuelto un tema atractivo para las nuevas plataformas y sus generaciones? Tal vez se trata de un proceso acelerado en el cual los cambios temporales se han acrecentado. En virtud del constante "recambio de vivos por los muertos" de acuerdo con la frase del teórico francés Paul Ricoeur que sintetiza la idea del paso del tiempo. ⁽²⁸⁾

1.2 Propaganda e Historiografía: un atisbo

El concepto de propaganda proviene de la época de la Reforma Luterana y su resultante Contrarreforma de Trento, es un periodo de guerra en términos religiosos ocurrido durante la época Moderna, en el siglo XVI. Este término fue acuñado bajo el concepto *De propaganda fide* o propagación de la fe, que inicialmente tenía la intención de extender la fe católica para evitar la proliferación del luteranismo y ello iba de la mano con sus métodos, es decir por medio de imágenes. ⁽²⁹⁾ Aunque hay varios tipos de propaganda, la visual es usualmente la más efectiva.

En los distintos tipos de propaganda se puede dividir en: la escrita, sonora y oral, por citar las tres principales. Aclaramos que a través del paso del tiempo han surgido otras formas de soporte para la propaganda, como en la actualidad en que lo digital establece una nueva forma de recepción, en el fenómeno relacional que se da entre emisor, mensaje y receptor, pero con nuevos medios.

²⁸ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración*, vol. III, pp. 783-816.

²⁹ Araceli, Jaramillo Covarrubias. *La propaganda antinazi en las caricaturas de Antonio Arias Bernal. El Reich vs EUA. Una propuesta de análisis*. Tesis de Licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2014, 79 P.p.

A través del paso del tiempo la propaganda se ha transformado volviéndose polisémico y para que esta se produzca existe una causa necesaria para que ocurra y es el campo o contexto de enfrentamiento, llámese guerra o *warfare* cómo lo han bautizado los estadounidenses. El conflicto puede ser entre dos o más entidades nacionales o supranacionales, en un contexto doméstico, internacional o incluso regional cómo la llamada *Solución Final* por los nazis.

Así, el termino propaganda es una noción flexible que depende de dónde se úbique su origen y destino. Después de las guerras de religión, con el posterior advenimiento de la secularización histórica el paradigma clerical fue desplazado. El hombre se trasformó como resultado de un proceso de cambio continuo, alejándose paulatinamente de sus creencias religiosas para dar paso a explicaciones racionales o que estuvieran bajo la luz de la razón.

El segundo momento en donde se puede situar la propaganda como un discurso la situamos es en la Revolución Francesa ya secularizada y de la mano con otros conceptos como *Ideología*, que es un concepto que le vendría a dar mayor profundidad y realce. Cabe destacar que el espacio donde se dio esta segunda aparición es en Francia del siglo XVIII en un área con marcada desigualdad, debida a un acentuado sincretismo étnico.

En la Revolución Francesa se incuban las circunstancias donde se hace patente su eficacia a través de la proliferación de panfletos y hojas volantes es decir en los propios medios por los cuales se hacía presente. Posteriormente un espacio precursor de la propaganda en el segundo momento es la Guerra de Independencia Americana donde de lo bélico se redimensiona con los medios en lo que aparece es decir en hojas volantes y folletines.⁽³⁰⁾

Este último acontecimiento histórico tenemos a la caricatura presente en las técnicas propagandísticas de las revoluciones, pero más adelante se amplian a nuevos formatos ¿Cuáles son estas técnicas? Los discursos, las canciones, estribillos, en el plano visual: las

³⁰ Humberto Mussachio. *200 años de Periodismo Cultural en México*, México, Conaculta, 2012, 2000 P.p.

pinturas primero y posteriormente las películas; las propias caricaturas, los carteles, los símbolos como la *zwástica*, las banderas, entre muchas otras.

Así la propaganda cobra un nuevo significado e intencionalidad similar hasta el siglo XX, con el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, donde se establecerían los bandos Aliado y el de Las Potencias Centrales. Ambas facciones darían rienda suelta a una guerra propagandística que antecedió y que luego fue de la mano del conflicto armado. Por medio de ésta James C. Creel que lucharía sin cuartel contra los pacifistas *wilsonianos* (llamados así en honor al presidente Woodrow Wilson que inicialmente estaba en contra de la entrada de EUA a la guerra) y este mismo intervendría en el bando aliado para hacer mella a los alemanes.

Se perfiló así, una guerra propagandística en la que el enfrentamiento entre EUA y Alemania fue ganando terreno hacia los años veinte y treinta en donde alcanzaría su clímax. Ya para esos años la experiencia alemana se veía reforzada por nuevas formas y técnicas de propaganda, como el cine de Riefensthal. Donde son frecuentes los desfiles militares en sus filmes. ⁽³¹⁾ Pero ¿Esto tiene algún significado? Tomaron un gran papel como propagandistas de la época y fuera de teorías de la conspiración parecen permanecer en la faceta del fascismo del siglo vigésimo primero.

El periodo de los años treinta EUA sufría virtualmente un atraso en materia propagandística. Para evitar dicho rezago trajo expertos de todo el mundo buscando aliviar tal situación y así fue aprendiendo del enemigo, aprovechando la experiencia del experto James C. Creel revisando los puntos útiles de sus técnicas y también hizo llamar a Edward Bernays (quién era sobrino político de Sigmund Freud y que había llegado, por aquél entonces, proveniente de Europa a EUA, escapando de la aplanadora nazi. ⁽³²⁾

³¹ Doi: <https://www.youtube.com/watch?v=6uVrO5d6KU> consultado: 29/06/19 Sólo en vimeo y en Archive puede verse en versión más amplia y se pausa intermitentemente cuando sale un aviso de que no se puede reproducir: <https://archive.org/details/TriumphOfTheWillgermanTriumphDesWillens> consultado 29/06/19

³² Noam Chomsky en: Bernays Edward. *Propaganda*, España, Editorial Melusina, 2008, p. 2

Bernays echó a andar toda una maquinaria propagandística y es que profesionalmente iba a estudiar Agricultura en *Cornell*, pero atraído más por las comunicaciones y las relaciones públicas, iba a sentar las bases de la publicidad para ello tomaría conceptos freudianos y los aplicaría al campo publicitario como mostró en 1928 con su libro pionero *Propaganda*.⁽³³⁾

De este modo, Bernays estableció el principio primordial de la *manipulación* que bajo su óptica consistía en coaccionar de distintas maneras el comportamiento y opinión de una persona hacia determinada cosa o individuo.⁽³⁴⁾ Animado por un principio de superación de la propia sociedad contemporánea hacia un devenir mejor, no contaría con que sus tesis iban a ser desvirtuadas y utilizadas por los gobiernos para el adoctrinamiento de poblaciones enteras y lo que en un principio parecía dirigirse al tema de la publicidad y cómo hacer que las personas compraran determinado producto, derivó en una técnica política de largo alcance utilizada para manipular y convencer.

Al hablar específicamente de los vasos comunicantes existentes entre la propaganda y la historiografía queremos señalar que ha sido pocas veces abordada como tema de investigación. En México, a raíz de las obras pioneras como la elaborada por José Luis Ortiz Garza provenientes del ramo de la comunicación, se ha incrementado su aplicación en campos de estudio cada vez más diversos.⁽³⁵⁾

La caricatura, sin que sea propiamente un objeto de investigación para Ortiz Garza se convierte en una fuente enmarcada en el entramado teórico y pasa de ser una mera expresión del periodo a tomar su calidad de objeto de estudio. Además, las caricaturas se combinan con

³³ *Ibíd.*

³⁴ El significado que Bernays le da a la noción de manipulación es el siguiente: “La manipulación consciente e inteligente de los hábitos y opiniones organizados de las masas es un elemento de importancia en la sociedad democrática. Quienes manipulan este mecanismo oculto de la sociedad constituyen el gobierno invisible que detenta el verdadero poder que rige el destino de nuestro país. Quienes nos gobiernan, moldean nuestras mentes, definen nuestros gustos o nos sugieren nuestras ideas son en gran medida personas de las que nunca hemos oído hablar” citado en introducción *Ibíd.*

³⁵ José Luis Ortiz Garza. *México en Guerra. La historia secreta de los negocios entre empresarios mexicanos, los nazis y EUA*. México, Editorial Planeta, 1989, 230 P.p. *La guerra en ondas*. México, Editorial Planeta, 1992, 276 P.p. *Ideas en Tormenta. La opinión pública en México en la Segunda Guerra Mundial*. México, Ediciones Ruz, 2007, 315 P.p.

otras fuentes de tipo visual como carteles y publicidad, sin que ninguna necesariamente se convierta en protagónica ya que se busca guardar cierto equilibrio en el tamiz primario. ⁽³⁶⁾

Como ejemplos específicos están las obras del mismo autor, la citada *México en guerra: Los nazis y los empresarios mexicanos de la comunicación*, *La guerra de las Ondas* y finalmente *Ideas en Tormenta* (nombradas por orden de aparición) que han provocado inquietud en el gremio académico y han estimulado nuevas investigaciones. A pesar de que estos primeros acercamientos dados por Ortiz Garza provienen de la disciplina teórica de la comunicación, con el paso de los años ha influido a otros campos del saber, como la Historia propiamente dicha, hasta el Arte, y se ha convertido en un *collage* que encierra múltiples cruces metodológicos con otros campos y ciencias como la presente investigación.

De los campos señalados, está la tesis de Doctorado de Historia Priscilla Pilatoswsky Goñi ⁽³⁷⁾ y el libro ganador del Premio Genaro Estrada 2014 de Dafne Cruz Porchini. ⁽³⁸⁾ Estos estudios han partido del enfoque histórico el primero, y artístico el segundo, ilustrando los años a los que venimos haciendo referencia en este trabajo. Finalmente, una mirada transdisciplinaria la ofrecen en sus respectivos textos Aurea Blanca Aguilar Plata ⁽³⁹⁾ y Monika Rankin ⁽⁴⁰⁾ quienes combinan comunicación, historia y relaciones internacionales.

1.3 Estado de la Cuestión

En el proceso de definición del Estado de la Cuestión de la presente investigación fueron torales las obras de Gustavo A. Vázquez Lozano, Agustín Sánchez González, Rafael Barajas

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Priscilla Pilatoswsky Goñi. *Para Dirigir la acción y unificar el pensamiento. Propaganda y Revolución en México, 1936-1942*. Tesis para obtener el Doctorado en Historia, Colegio de México, 2014, 303 P.p. Disponible en línea: https://www.researchgate.net/publication/291831447_Para_dirigir_la_accion_y_unificar_el_pensamiento_Propaganda_y_revolucion_en_Mexico_1936-1942

³⁸ Dafne Cruz Porchini. *Arte, Propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo, 1937-1940*. México, 2014, 355 P.p.

³⁹ Aurea Blanca Aguilar Plata. *La Revista Hoy: Un ensayo de periodismo independiente en el régimen cardenista 1937-1940*. Tesis para obtener la Maestría en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 239 P.p.

⁴⁰ Mónica. A. Rankin. *¡México, la Patria! Propaganda and Production during World War II*. United States of America, University of Nebraska, 2009, 366 P.p.

Durán (*El Fisgón*), Eduardo del Río (*Rius*), José Luis Ortiz Garza, Stephen R. Niblo, Priscilla Pilatowsky Goñi, Aurea Blanca Aguilar Plata, Dafne Cruz Porchini y Mónica A. Rankin, amén del extenso acervo hemerográfico consultado para tal efecto y consignados en la bibliografía.

El texto de Gustavo Vázquez Lozano es una biografía sobre Antonio Arias Bernal, en donde abundan caricaturas realizadas por el artista del pincel que datan del siglo XX. Este autor hace un recorrido sobre la vida y obra de Arias Bernal y cómo versa en su mismo título: *El siglo XX en la mirada de Antonio Arias Bernal*, establece que el artista es un protagonista de su tiempo. Si bien abunda en imágenes realizadas por el caricaturista, no menciona nada sobre su trabajo para *Timón* y quizás el desconocimiento de esta etapa del artista se debe a la dificultad para acceder al archivo de esta revista. Por el contrario, las caricaturas hechas para *Hoy* están presentes con una gran calidad gráfica, aunque tampoco aparecen las que se analizan en el capítulo 4 de la presente tesis, por ser estas raras y selectas, ya que se obtuvieron de un documento desclasificado por el FBI recientemente.

En otro de los temas o puntos de partida está el tema de la caricatura, que responden en su mayoría a intereses compiladoras de los principales autores, medios y etapas históricas, como Agustín Sanchez Gonzalez, Eduardo del Río (*Rius*) y Rafael Barajas Durán “El Fisgón”, y con la cual se identifica el tema de esta investigación y ello se deriva en especialidad en su forma de introspección hacia estos rumbos que ha sido por su oficio de la cual son herederos. (⁴¹) En este sentido uno de los principales expertos y baluartes en el tema y quien más ha abonado al estudio de la caricatura fue Eduardo del Río (*Rius*). (⁴²)

Además, en un estudio de caso, la autora investigadora del Instituto Mora: Fausta Gantús es retomada como una destacada especialista en el estudio de la caricatura política y de ella

⁴¹ Rafael Barajas Durán (El fisgón) *La raíz nazi del PAN*. México, Editorial El Chamuco, 2014. De la Torre, H. Alejandro. *De la mofa a la educación sentimental. Caricatura, fotografía y Cine*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

⁴² Eduardo del Río, (*Rius*). *La vida de Cuadritos*. México, Grijalbo, 1986. *Los Moneros de México*, México, Grijalbo, 2004. *Un siglo de caricatura en México*, Random House Mondadori, 2010.

podemos extraer que el contexto en el cual se ve imbuida la fuente en demasía influye en la recepción de la caricatura. ⁽⁴³⁾

Desde el terreno de la Comunicación está la obra pionera de Ortiz Garza que es ya clásica en sus tres volúmenes que tratan sobre propaganda, como son: *México en Guerra, La Guerra en Ondas e Ideas en Tormenta*, ya que son los primeros estudios realizados en el país en cuanto a la opinión pública en el periodo. Para esta investigación son una guía sin que ello signifique su infinidad en cuanto a los datos estadísticos realizados a la sociedad de aquél entonces, que siempre muestran sesgos y errores propios de los métodos, aunado al contexto histórico en que se publicaron.

Otro texto sobresaliente es de la autoría de Stephen R. Niblo, que es considerada una obra de cabecera respecto a la historia, los medios de comunicación y la opinión pública de la década de los cuarenta. Sin establecerlo a propósito, esta obra se convirtió en una guía para detectar cambios, buscar datos específicos, analizar tirajes, publicaciones entre otros temas. ¿Porque se tomó como referencia para esta investigación? Por la calidad y fiabilidad de sus datos que provienen incluso de archivos de Estados Unidos en sus distintas oficinas, que resguardan documentos de calidad como los que se mencionan. Asimismo, desde su título dice mucho de lo que se espera del texto y que cumple con creces: *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*.

En la obra de Pilatoswky Goñi se analiza la propaganda política desarrollada en el periodo 1936-1942 en México y el texto aborda la conformación del Departamento de Prensa y Propaganda (DAPP) del gobierno de Lázaro Cárdenas como una entidad no siempre sujeta a los controles autoritarios a pesar de ser la encargada de la regulación de los medios de información durante la etapa cardenista, concentrándose en los años de 1937 a 1939. Afectada por la tensa situación internacional. Sobre este tema Pilatoswky hace notar cómo la administración bajo el mando del General Cárdenas “advirtió la necesidad de cambiar de estrategia y decidió transformar esta dependencia, titulada después como Dirección de Prensa

⁴³ Fausta Gantús. *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México 1876-1888*, México, El Colegio de México-Instituto Mora, 2009.

y Publicidad, acaso, desmarcándose del tufillo que le había dado el fascismo a dicha palabra”.
(44)

En esta dinámica es que se establecen múltiples relaciones en materia de propaganda con los distintos medios o “*mass media*” como se dio en llamarlos, (noción tomada del inglés para designar a los “medios masivos”) y empleada con aspiraciones de cosmopolitismo para con los medios nacionales. Intento pueril por las marcadas diferencias entre las publicaciones mexicanas y las que se encontraban allende el “Río Grande” (nombre con el que habitualmente denominan los estadounidenses al Río Bravo) visto además de frontera física, como una delimitación cultural, un confín entre modernidad y corrupción.

Pilatoswky da cuenta del desarrollo de la propaganda política durante el cardenismo, optando por modalidades que representan diversos recursos retóricos a saber: prensa carteles y radio. “Mostrando así una interacción entre los distintos medios de comunicación”.⁽⁴⁵⁾ Y de esta forma incluyendo a un espectro receptor de gran diversidad cultural.

La autora enmarca su trabajo en la Historia Cultural por el estudio que hace respecto a los procesos de imaginarios y de pensamiento. Además, se ciñe a este horizonte disciplinar pues efectúa el análisis historiográfico de “la historia de los medios que a su vez orienta a ciertas prácticas de lectura, así como a la circulación, la traducción y la recepción”⁽⁴⁶⁾ que es útil para conocer una época, las ideas y los pensamientos que se expresaban en el periodo, así como los ideales y los propósitos institucionales y de actores sociales personificados, finalmente, en los objetos o fuentes.

Otro trabajo interesante sobre el tema es la tesis de posgrado en comunicación de Aurea Blanca Aguilar Plata que señala que los diferentes impresos en México ejemplificados con la propia revista *Hoy*, considerada como “independiente” y quizá debido a ello, contraria al gobierno y es que los medios como la prensa se convierten en fuentes que revelan datos aún

⁴⁴ Pilatoswky, G. P. *Óp. Cit.*

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Chartier, R. *Óp. Cit. Ibíd.*

desconocidos por muchos, dando pauta para que el estudio de la época y así dichas grafías constituyan temas inacabados.⁽⁴⁷⁾

Otro texto interesante es de la autoría de Mónica A. Rankin quién ofrece una perspectiva que va de los años 30 hasta principios de los 50, delimitada por el fin del alemanismo, se circunscribe al proceso ideológico de la lucha entre el fascismo y el antifascismo en México. Sin embargo, adolece afirmaciones contradictorias y parecen más un simple juego de ideas múltiples, que un estudio firme de las distintas variaciones discursivas que manifiestan las publicaciones en dicho periodo.

1.4 Conceptos y Categorías de Análisis

Al delimitar cada vez más al objeto de investigación, hemos atravesado por capas de prejuicios, que han conducido a un nivel de comprensión dialógica distinto en cada fase y también, más profundo, sin llegar nunca a ser definitivo.⁽⁴⁸⁾ En este constante pensar y repensar; ir y venir del objeto hacia afuera y de allí al interior, nos topamos con conceptos y categorías que se construyen y reconstruyen a cada momento.

Sin embargo, esta constante oscilación entre el objeto y el observador no es una cuestión infinita, sino que posee múltiples interpretaciones, por lo tanto un aporte, aunque sea mínimo, pero significativo para la Historiografía, es lo que se pretende con esta investigación. Ahora bien, cómo se relacionan los conceptos y categorías de análisis por los que atraviesa nuestra investigación, es lo que se menciona a continuación.

Queremos puntualizar que los conceptos y categorías de análisis se desprenden, a su vez, de las teorías, que, son usadas como moldes, en los cuales se vierte la materia prima, a modo de líquido y con ello, queremos decir que es una manera de forjar lógicamente al objeto de

⁴⁷ Aguilar, B. A. *Óp. Cit. Ídem.*

⁴⁸ Entendemos por prejuicio el significado que le da el teórico alemán Georg Hans Gadamer, que en su concepción implica tres fases, la preconcepción o nuestros conocimientos previos al tema, el choque con el texto y la comprensión por medio del dialogo con el texto que es una tarea inacabada y esta abierta a múltiples expectativas.

estudio dentro del conjunto de sistemas y no de encasillarlo forzosamente, ya que consideramos que tiene que posicionarse al objeto de estudio dentro de la teoría.

De esta manera al interior de este conjunto de nociones, podemos poner acción en “acomodar” ciertas ideas, nuestros prejuicios y preconcepciones a los marcos de las nociones y categorías de los paradigmas elegidos; y en un nivel general, en los principios dominantes. ⁽⁴⁹⁾ Por tanto, los prejuicios son a la vez preconcepciones o ideas anteceditas de un bagaje cultural determinado por la ubicación dentro de un espacio de experiencia y horizonte de expectativa. Entre un ir y venir espacio temporal, del que incluso, se desprenden varias dimensiones.

También los conceptos y categorías, así como los principios dominantes son generalizaciones cada vez más “universales” en cierto sentido o de comprensión general. Han nacido, se crean, usan y continúan transformándose en los ejes espacial-temporal. Además, en cada estructura o capa posee su propia historicidad y narrativa, entendida la primera, no como una simple cronología de los hechos, sino como la significación o resignificación de determinado fenómeno para una sociedad, mientras que la segunda como las diferentes grafías o discursos en los que se plasma el acontecimiento.

Con todo esto queremos decir, que los conceptos y categorías están sujetos a su propia historicidad, anclados en el devenir. Es decir, enmarcados en un “plano cartesiano” que, dependiendo de las coordenadas mostradas, conducen a determinados espacios o ubicaciones. Entonces las categorías también son caminos o racionalizaciones hacia el devenir; guías teóricas con las cuales conducirse, pero que no están puestas a su libre albedrío, sino sujetas a un particular entramado teórico y por tanto se tiene que estar consciente de sus implicaciones, tradiciones y límites, así como de su pertenencia a determinada corriente de pensamiento.

⁴⁹Se entiende aquí por principios dominantes aquellas guías de sentido que en palabras, denominaciones se usan nombrar, designar y significar épocas, fenómenos, tendencias artísticas o procesos de gran alcance en la historiografía.

Antes de iniciar el análisis de las caricaturas-portadas es importante mencionar la ontología de los conceptos representados. A continuación, se definen los relativos al tema de investigación, los cuales son el origen de las ideas predispuestas, como son los llamados estereotipos, representaciones y valores, ejemplificados en prejuicios y discriminación. Pero ¿Qué significa esto? Es preciso que partamos de una caracterización de estos, en cuanto a su esencia, origen y desarrollo, uso, implicaciones y tipologías.

En cuanto a los estereotipos su estudio subyace en el campo de la psicología social. El estereotipo es una construcción mental o idiopática sobre algo o alguien, en términos generales y se constituyen en “tres dimensiones: cognitiva, afectiva y conductual en cuanto a sus efectos.”⁽⁵⁰⁾ El estereotipo como construcción mental, el prejuicio como rasgo y la reacción conductual como respuesta externa. Además, “los estereotipos pueden ejemplificarse con economías del lenguaje, es decir pequeñas partes o signos que nos ahorran tiempo a la hora de definir algo.”⁽⁵¹⁾

Entonces, los estereotipos se “mueven” por distintas capas o niveles, entre los cuales permean en lo cognitivo y lo social. El primero atañe a una forma o construcción mental o idiopática, mientras que el segundo insiste en el ámbito social, que es donde suceden sus implicaciones. “Pues a menudo un estereotipo se crea por medio de un ideal compartido por grupos o Inter grupos.” Es decir, que los estereotipos son imágenes mentales creadas socialmente como símbolo de identidad. Así, estos brindan conciencia sobre el lugar que ocupamos en determinada sociedad.

También existen otras capas relativas a su función y efectos. Es decir ¿Qué hacen los estereotipos? Por medio de varios niveles de apropiación. “Desde la selección, en donde tomamos imágenes significativas de la realidad social, luego, en la percepción, relacionamos

⁵⁰Ruth, Martínez Suría, *Estereotipos y prejuicios* en: <https://rua.ua.es/.../1/TEMA%205.%20ESTEREOTIPOS%20Y%20PREJUICIOS..pdf> consultado: 21/11/18

⁵¹José Ignacio, Cano Gestoso *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva*, Madrid, Tesis para obtener el Doctorado en Sociología, Universidad Complutense, Departamento de Psicología social, 1993. p. 130

esta o estas imágenes, con un contenido previo o bien incurrimos en una resignificación”⁽⁵²⁾ y en el tercer nivel, es que lo externamos por medio de un signo emocional.

Conforme a los efectos citados, que son “el cognitivo, social y el emocional”, establecemos las consecuencias que se generan y entre ellos están los prejuicios, que, en su dimensión cognitiva, son ideas preconcebidas acerca de algo o alguien, algunos producen efectos negativos, como “la discriminación u hostilización”⁽⁵³⁾ hacia alguna persona o grupo.

1.4.1 Estereotipos: Racismo y Eugenesia

Aunque, esto constituye una forma primigenia de concebir la noción de estereotipo, esta concepción ha partido de varios contextos, uno de los cuales ha sido en medio del conflicto bélico. Como espacio proclive, habilitado o extremadamente sensible a las construcciones mentales como distorsiones, “imágenes mentales” o ficticias, según el teórico de la comunicación y también periodista Walter Lippmann, que impulsaría este concepto en los niveles más álgidos de la guerra. “Pero debe hacerse una aclaración con la palabra distorsionado, que no quiere decir forma errónea, sino una manera, fabricación o constructo mental, añadiendo que ficticio atañe más a una reelaboración mental hecha por el hombre, que a un significado ilusorio.”⁽⁵⁴⁾

Siguiendo con el teórico Walter Lippmann, éste desarrolló su labor periodística entre conflictos y guerras, desde la Primera Guerra Mundial, pasando por su cobertura de la Revolución Rusa, hasta el momento culminante en que observó sus principales tesis en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Por ello, se hace uso de sus aportaciones en forma de apoyo teórico para esta investigación. “Ya que, fue una de las principales fuentes de estudio para los investigadores de la comunicación, que retomaron el concepto de propaganda de los alemanes para imitarlo y en todo caso mejorarlo, para los propósitos estadounidenses.”⁽⁵⁵⁾

⁵² *Ibidem*. p. 135-140

⁵³ Martínez Suría, *Óp. Cit.*

⁵⁴ Cano Gestoso, *Óp. cit.* p. 132

⁵⁵ Ortiz Garza. J. *Óp. cit.* p. 13

Haciendo eco de ello, Lippmann publicó hacia 1922, el libro *Public Opinion*, “convirtiéndose de inmediato en una obra célebre, ya muy citada y mencionada, aunque pocas veces leída por completo y comprendida en su entorno.”⁽⁵⁶⁾ Este fenómeno ocurrió por las necesidades de los aliados para contrarrestar la propaganda alemana. Así, este libro hace uso de importantes categorizaciones como el llamado estereotipo, sentó las bases y abrió un debate acalorado que aún no termina.

Por tanto, conforme a una primera concepción del estereotipo, se hace uso de sus implicaciones, el llamado prejuicio no es solamente un signo afectivo, es ante todo una simbolización de este perfil y con ello estamos entrando aquí en los terrenos de la comunicación cognitiva, como rama del saber que se toca con la ya mencionada psicología social.

Para cerrar este subtema acerca de este concepto, es importante mencionar, que el estereotipo continuó estudiándose por teóricos posteriores a Lippmann, como Tajfel. Y en una demarcación con los distintos enfoques, que se utilizaron para su estudio, se encontró que es el que está más apegado a la investigación que realizamos, por su visión sociocultural, que implica a menudo un conflicto entre grupos, en particular por la llamada ideología del eurocentrismo.

Del estudio y análisis de la ideología se desprenden conceptos importantes como el racismo y la eugenesia, ejemplificados con los temas de antisemitismo y raza aria, que se presentan en las caricaturas a analizar, ya que estos son muy relevantes para el contexto en que los usamos, puesto que se catapultan en el discurso fascista a ideas o principios dominantes, es decir como ejes discursivos y narrativos que dirigen o guían los comportamientos de las personas. Así, ambos conceptos parten de un origen común hacia el siglo XIX en el llamado darwinismo social sustentado o abanderado por la teoría positivista de August Comte y traída a México por Gabino Barreda.

⁵⁶ Cano Gestoso, *Ibidem*.

A raíz de esta teoría “el primo de Darwin, Sir Francis Galton postuló a la eugenesia donde pugnaba por mejorar las razas para evitar su degeneración.”⁽⁵⁷⁾ Así, se crearon las concepciones de las llamadas razas superiores e inferiores, en donde determinados grupos sociales eran mejores que otros dependiendo de su ubicación geográfica, etnia, rasgos físicos y de personalidad, además de costumbres y tradiciones.

Pero como se puede observar, el concepto de raza difiere de la noción de racismo. Ejemplo de ello, es el llamado concepto de la raza aria, al que aludimos aquí, esta no es más que la lengua aria en la escritura sanscrita de la India y de ningún modo incurre en una exaltación de la raza aria, pues no existe tal, aunque se haya distorsionado de esta manera por el Tercer Reich. Para Hitler, “la raza aria o los antiguos germanos provenían de la India, que en forma de gigantes habitaron esa región en las postrimerías de los tiempos, en alusión a la llamada Atlántida.”⁽⁵⁸⁾ Esta idea permeó en el imaginario nazi ayudado por el descubrimiento etnográfico de la familia indoeuropea, hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Entonces se difundieron tales ideas por vía de los intelectuales y teóricos nazis para dar sustento a su dominación mundial.

1.4.2 Representaciones e Ideología

Al pasado se le re-presenta (se le vuelve a hacer presente) y ello ocurre en determinado espacio o estructura institucional. Es decir, el pasado se tiende a representar por medio de una particular grafía que denota la cultura enunciada. Por tanto, el pasado es una noción (invención) cultural que realiza un sujeto. Así, el pasado como hecho natural existe, pues es una construcción de la realidad, pero más allá de esta afirmación fácil de enunciar, tendremos que reflexionar más a fondo y es que esta construcción se nutre a su vez de representaciones enmarcadas en un espacio social de enunciación

Por tanto, estas representaciones se valen de dos ejes: los instrumentos simbólicos y las prácticas sociales. En los instrumentos o herramientas tenemos al estilo, formas y tipos,

⁵⁷Laura Luz, Suarez y López Guazo *Eugenesia y Racismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Posgrado, 2005, p. 8

⁵⁸Arnold, Toynbee *La Europa de Hitler*, Barcelona, Vergara Editores, 1958, p. 73

mientras que, las representaciones y discursos son los elementos retóricos y valorativos en que los primeros alcanzan una dimensión social y colectiva. ⁽⁵⁹⁾

Entonces, la representación es el resultado de “reducir”, encauzar o hacer dúctil aquella experiencia enunciativa que se retrae en el tiempo y que es plasmada en un objeto cultural adquiriendo forma escriturística, visual o auditiva. Y ya en forma de discurso o representación adquieren significados imbuidos en su propia historicidad.

En cuanto al corpus de la investigación, el ejemplo siguiente, guarda amplias coincidencias. Tomaré una representación de ella y la intelección se hace de la misma: Con relación a ello, la historiadora Alicia Gojman en su trabajo *Camisas, Escudos y desfiles militares*, afirma que “Una creciente ola de movimientos filo nazis, pro-fascistas y totalitarios recorrió todo el orbe a fines de la Gran Guerra (1914-1918) hasta los años 30 teniendo como clímax esta última década.” ⁽⁶⁰⁾

Y por supuesto México no fue la excepción a este “espectro fantasmal” de la lucha entre ideologías a inicios del siglo XX. Ello está presente en la caricatura publicada en *Timón*, en la que se ve a tres personajes humanos, una mujer de origen caucásico o germano en alusión a su raza, de tamaño “normal”, que observa con unos anteojos del siglo XIX, a una pareja de “inditos” por su talla pequeña, que bailan algo que asemeja una danza de salón. La desproporción de tamaños es comprensible, pues se remarca la superioridad de lo occidental (europeo) en relación con lo nativo. Mientras la pareja de “inditos” bailan, se muestran sus vestidos que son folclóricos, su tamaño pequeño posibilita, como se dijo, la mirada observadora de la mujer europea. La pareja indígena danza al borde de una tabla de picar verdura, encima de una olla, a punto de ser echados para ser cocinados y entre más succulentos

⁵⁹ Jorge Ramírez Plascencia. “Durkheim y las representaciones colectivas”, en Rodríguez Salazar, Tania y María de Lourdes García Curiel, coordinadoras, *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2007, p. 17-51

⁶⁰ Alicia, Gojman de Backal *Camisas, Escudos y Desfiles militares. Los Dorados y el antisemitismo en México 1934-1940*, México, Fondo de Cultura Económica-Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán (UNAM), 2000, p. 41

se vean ¡Mejor! ⁽⁶¹⁾ Estamos lo mismo, ante la idea de “estar en la tablita” o caminar el tablón, es decir, entre los piratas.

Con lo anterior, lo que se quiere decir, es que los totalitarismos y sus distintas variantes, entre ellos el nazismo, se tienen que explicar desde los antecedentes mismos, es decir el origen y causa del objeto. Ahora bien, para no hacer una reflexión *ad infinitum*... ¿Cuáles son los antecedentes de esta ideología, que debemos tomar en cuenta para nuestros y fines? ¿Y cuáles descartar?

En cuanto al termino ideología, es un concepto originado en la Revolución Francesa, reestructurado en el estudio teórico de la *Ideología Alemana* de Carlos Marx y Friedrich Engels, finalmente reinterpretado y ampliado por Louis Althusser en *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*. Aunque también tiene un seguimiento con Terry Eagleton y Teun Van Dijk. Los aportes que hemos retomado como categorías de análisis en su significado es con relación a los dos últimos autores, es decir a Eagleton y Van Dijk, que para nuestros fines se acercan más a los intereses pretendidos.

El primero caracteriza a “la ideología como creencias, valores e ideas sustentadas por grupos o elites que son impulsados por el aparato estatal.” ⁽⁶²⁾ Respecto a la aplicación de la misma, se debe atender a la noción de *La Estética como Ideología* (nombre del mismo libro que trata sobre Eagleton y su obra) en la que apunta que el concepto de estética no es sinónimo de belleza sino contiene otros niveles de análisis. ⁽⁶³⁾ Y esos niveles guardan relación con *El Contenido de la Forma* atendiendo a Hayden White. ⁽⁶⁴⁾ Es decir, apuntan a que la labor del crítico en toda estética es deconstruir, analizar, separar en sus partes, al igual que en la historiografía crítica. Estas partes se muestran en esta investigación bajo las nociones de discursos, tipos y caracteres (nombrándolos de lo macro a lo micro).

⁶¹ Antonio, Arias Bernal. Portada de *Timón*, marzo de 1940, Hemeroteca Nacional de México (UNAM), Fondo reservado.

⁶² Terry Eagleton *Cit.* por Santos Ruiz Ana, *Los hijos de los dioses. El grupo filosófico Hiperión y la filosofía de lo mexicano*, México, Bonilla Artigas Editores, 2015. p. 324

⁶³ Ramón del Castillo y German Cano. *Terry Eagleton. La estética como ideología*. Madrid, Editorial Trotta, 2006, 509 P.p.

⁶⁴ Hayden White. *El contenido de la Forma*, Barcelona, Paidós, 1992, 229 P.p.

En cuanto al concepto de ideología del teórico Teun A. Van Dijk este lo somete al campo del análisis del discurso en donde subyacen los campos de la psicología social y la comunicación cognitiva. ⁽⁶⁵⁾ Con relación a este modelo se ha de anotar que la ideología al igual que los estereotipos tienen tres campos: cognitivo, conductual y discursivo. Conforme a esto se dice que la ideología se preforma en conocimiento mediante la hechura de algún concepto; después sigue la fase conductual, que se centra en la discriminación, pues es el rasgo que se torna físico en algún acto peyorativo y finalmente la suma de todos estos factores construye discursos, retórica clasificatoria que retoma el artista para reproducir patrones de conducta.

Así el conocimiento que se produce de conciencia del ser humano es una conciencia de su propio yo, de su lugar en la sociedad, de las relaciones que retoma en ella y los lazos afectivos que produce, es decir de las múltiples ideologías o discursos adoptados por el individuo.

1.4.3 Variaciones Discursivas: de la Experiencia y la Expectativa

El “espacio de experiencia” término acuñado por el teórico alemán Reinhart Koselleck es concebido en este trabajo como toda aquella modalidad de pasado, experiencia mediata-inmediata que se configura y toma como guía para actuar en el futuro. Experiencia predictiva que se “acumula” en forma de espacios y lugares pasados y sirve de modelo al presente, para proyectarse al futuro y funciona a veces acorde a nuestras expectativas y otras no, pues interviene el azar.

El espacio de experiencia es un recuerdo del pasado, que está unificado en un núcleo; y por otra parte el horizonte de expectativa, es algo no experimentado, que es futuro y remite al tiempo medible en minutos, horas, días, años y siglos. Estos dos conceptos tanto espacio de experiencia como horizonte de expectativa, están ligados a las fuentes de las categorías científicas del conocimiento. Así, el espacio de experiencia es lo experimentado, el recuerdo,

⁶⁵ Teun A. Van Dijk. *Ideología*. Madrid, Editorial Gedisa, 1998. 401 p.p.

mientras que el horizonte de expectativa es lo que se espera, tiempo y esperanza. La experiencia sirve para prever el futuro y no siempre se cumple esta regla. Sólo puede sorprender lo que no se esperaba, entonces se presenta una nueva experiencia. Por tanto, la ruptura del horizonte de expectativa funda, pues una nueva experiencia. La tensión entre experiencia y expectativa es lo que provoca de manera cada vez desigual, nuevas soluciones, empujando de ese modo y desde sí mismo al tiempo histórico. Es decir, el presente. Aunque siempre va a haber un pronóstico que es diferente de las consecuencias inadvertidas. Así el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa constituyen una diferencia temporal en el hoy entrelazando cada uno con el pasado y el futuro de manera desigual. ⁽⁶⁶⁾

En ello tiene mucho que ver el horizonte de expectativa como tiempo de espera, que se vuelve incierto y que está unida a esta experiencia porque es tensada en el presente. Es el tiempo futuro el que se vuelve incierto, donde el horizonte es dibujado desde el presente. Entonces, todas nuestras acciones consientes o inconscientes tendrán consecuencias en el futuro y por eso este se acerca desmesuradamente al hombre por medio de la aceleración, como acechanza de la cual se intenta huir.

La aceleración entonces es la velocidad con la que se generan los actos y desencadenan inevitables consecuencias. Pero esta aceleración o puede ser muy rápida o también lo que en siglos pasados se conoció como “el paso de la tortuga”. Es decir, hay aceleración a la inversa. Sin embargo, lo que interesa aquí es la percepción del transcurso del tiempo en el siglo XX y esa encarna una velocidad positiva a menudo extrema que provoca la proliferación de acciones en el presente según la experiencia pasada y va acotando al futuro.

El espacio de enunciación es para esta investigación, el rango espacio-temporal en que la obra artística de Antonio Arias Bernal tuvo lugar y en general cualquier otro objeto. Este remite al contexto histórico donde se creó. Más allá de las marcas espacio-temporales explícitas corresponde a la ubicación del autor con relación a su obra. Es el “espacio” donde se tejen lazos, correspondencias, rupturas, continuidades y discontinuidades que de forma

⁶⁶Reinhart Koselleck. “Sobre la teoría y el método de la determinación del tiempo histórico” en *Futuro Pasado* P.p. 333-357.

implícita son descubiertos por el observador/historiógrafo. Precisamente de ahí viene su concepción como lugar espacio temporal que sirve para ubicar a la obra respecto a nuestro horizonte. Es un lazo con el pasado que tiene repercusiones en el presente y en el futuro, es decir con el lugar social de enunciación que corresponde al historiógrafo como observador del objeto.

Este “espacio” no es del todo homogéneo, como en el caso de las caricaturas de Antonio Arias Bernal, pues en el también caben los cambios, rupturas y discontinuidades. Esas rupturas y cambios tienen a su vez correspondencia con los discursos que se generan en su lapso temporal. Los discursos tienen lugar en el tiempo histórico, es decir tienen historicidad y actúan conforme al contexto en el que frecuentemente se ven cambios reflejados.⁽⁶⁷⁾ Y ellos también se observan en la construcción discursiva. Dependiendo de que “espacio” que tome el observador/historiógrafo para el estudio de una obra que tendrá lugar en una coyuntura o ruptura. En este caso el paradigma profascista/antifascista se ve dibujado por una experiencia germanófila y se va perfilando en forma antinazi a causa de las acciones propagandísticas, ideológicas, sucesos predeterminados y determinados por el hombre que provocan una nueva experiencia y un discurso construido con variaciones discursivas.

1.4.4 Comunidades de Sentido

En la presente investigación es relevante este tema por el hecho de que las caricaturas del *Top Five*, personificados en José Guadalupe Posada, Ernesto “El Chango” García Cabral, Andrés Audiffred, Miguel “El Chamaco” Covarrubias y de Antonio Arias Bernal que cuestionan la otredad del extranjero, refuerzan la identidad mexicana y construyen símbolos mediante íconos que subrayan la importancia de las relaciones vecinales derivado de un acto bélico como la Segunda Guerra Mundial porque trasciende fronteras.

⁶⁷Se retoma el concepto de historicidad según lo predispuesto por el teórico alemán Reinhart Koselleck en su libro *Futuro Pasado* según la cual el espacio de experiencia es toda acción pasada que es recuerdo y espacio de expectativa son los deseos y expectativas a futuro, donde reina la incertidumbre y es tensada en el presente e incurre en “aceleraciones” positivas o negativas según la época en que nos situemos.

El sujeto forja su identidad con base al otro y para conocerse a sí mismo se tiene que establecer una relación dialógica con el otro. No como una relación de simple contraste que tienda a la diferencia y al rechazo sino la comprensión del otro por la vía del diálogo. La comunicación *Inter discursiva* es una serie de mensajes con códigos del lenguaje entre dos emisores o más. El discurso, por tanto, es un mensaje comunicativo en el que priva lo axiológico, lo valorativo en el ámbito moral, está abierto a múltiples interpretaciones, nunca está cerrado, acabado o finaliza en determinado momento, sino que permanece abierto a nuevas disquisiciones. Aunque está abierto, los caminos y las vías, es decir las distintas rutas de interpretación se establecen desde la diferencia. Para comprender al otro se necesita tener un excedente de visión, ubicarse en el lugar del otro para comprenderlo, pero no como una simple extra-posición sino con un distanciamiento y a la vez compromiso respecto al objeto de estudio. En otros términos, procesar el fenómeno de la triada yo-para mí mismo, yo-para el otro y el otro para mí. Es un constante ir y venir entre yo y el objeto que no se cierra nunca, pero se establece un corte y queda temporal por el investigador.

El individuo construye su propia identidad bajo la convivencia con otros individuos inmersos en determinada sociedad. En distintas sociedades el individuo transformará su identidad por el punto de frontera que implica penetrar otra identidad, con costumbres diferentes e ideas, en un principio esto puede generar un rechazo hacia el otro. Sin embargo, para comprenderlo se tendrá que situar momentáneamente en el lugar, ubicación y espacio del otro, cuál espacio de enunciación, desde el cual se desarrolla el objeto no como un simple contexto sino como una comprensión de las afecciones, lazos, confluencias e intereses del individuo con su época acorde al tiempo de estudio y en sintonía con los intereses del investigador, mismo que actúa como agente predecesor del fenómeno. Para comprender a la sociedad se tendrá que trascender el rechazo que nos provoca la diferencia, se trata más que buscar el encuentro con el otro, entender la distinción y saber él porque ese otro piensa así en su época, porque el tiempo y espacio es concebido de esa manera peculiar por este individuo en la sociedad donde se desarrolla. Y una respuesta positiva es no rechazar sino amar al otro o bien no entrar en el proceso negativo del odio.

El conocimiento se forma comprendiendo al otro, no simplemente avalando esa diferencia con este, sino entendiendo el qué significa esa disimilitud. Esa penetración en el espacio de frontera trastoca la identidad propia generándose a su vez una conciencia desde donde estoy observando al otro, desde donde me está observando él y la relación mutua entre los espacios de enunciación, es decir entre pasado y presente, espacio de experiencia y espacio de expectativa.

Usamos, también, la concepción de Ricoeur acerca de las llamadas “comunidades de sentido” que en palabras de este hermeneúta son todas aquellas agrupaciones que comparten protocolos lingüísticos. En palabras de Ricoeur son: “las relaciones de Inter significación que existen entre fines, medios, agentes, circunstancias y lo demás, son perfectamente reversibles”.⁽⁶⁸⁾

Como una etapa en la llamada *mimesis prefigurativa* atendiendo la producción textual en cinco niveles, aunque las tres centrales constituyen la *Mimesis* de la que tanto habla el autor. Entendida la triple mimesis, la cual constituye la hechura del texto que antecede la parte 1) y la precede la parte 5) como:

- 1) la realización del lenguaje como *discurso*
- 2) la realización del discurso como *obra estructurada*,
- 3) la relación *del habla y de la escritura* en el discurso y en las obras discursivas
- 4) la obra discursiva como *proyección del mundo* y
- 5) el discurso y la obra discursiva como la *mediación de la comprensión de uno mismo*.

De esta forma se definen los conceptos que son usados en esta tesis a manera de contribución para la intelección del estado de la cuestión que parte de una condición histórica. Las teorías y nociones enunciadas son las que dirigen y desarrollan la investigación. Constituyendo el entramado sobre el cual se erige la estructura de este trabajo, que en cada una de sus partes contiene distintos saberes, unidos por el “soporte” teórico y metodológico explicitados. Estas teorías y conceptos sin duda articulan al contenido de la tesis y dan vida al ser inanimado de la escritura para convertirlo en viviente con el fin de proyectar un discurso y un sentido retórico, una guía a la vida de la investigación.

⁶⁸ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo Veintiuno, 2004, p.113.

Los conceptos definidos anteriormente están presentes a lo largo de toda la investigación como nociones que se desprenden de las teorías y vienen a validar y ratificar el empleo de las mismas, en una interacción constante entre texto-contexto, a propósito de las palabras de Ricoeur. Con relación a lo mencionado por éste autor se continuará el capítulo siguiente.

CAPÍTULO 2: El pasado en “Monitos”. Caricatura política y propaganda en México (1900-1943)



Antonio Arias Bernal.
Colección del Museo del
Estanquillo, 1960

Capítulo 2: El pasado en “Monitos”. Caricatura política y propaganda en México (1900-1943)

Viejas batallas con rostros nuevos, y viejas maneras de representar y reproducir lo que el suceder del día ofrece...

Salvador Rueda Smithers

En el presente capítulo se menciona a los caricaturistas de los cuales abreva Antonio Arias Bernal. Para ello se describen sus estilos, sus temas y la historia que los caricaturistas que lo antecedieron o que le son contemporáneos han llevado a posicionarlo dentro de las corrientes culturales y artísticas de su tiempo. Con el fin de demostrar que conformaron “comunidades de sentido” que influyeron en el estilo de Arias Bernal.

Las caricaturas como las aparecidas en *Timón* y *Hoy* se configuran en una corriente estilística de caricaturistas destacados, en donde los trazos libres y coloridos dieron paso a personajes emblemáticos del folklore mexicano, ejemplos de ello son: el folclórico charro Matías, producto de la mano hábil de Abel Quezada, o por otro lado las figuras de la caricatura costumbrista de Andrés Audiffred como el “Cantinflitas”, “El Payo” o la “Changuita”, así como los dibujos de Juan Athernack. Un ejemplo ilustrativo de la sincronía de discursos es la representación del Tercer Reich en la efigie de un perro de raza dachshund Teckel (conocido en México como salchicha) dibujado por Audiffred y que aparece en la portadilla del capítulo 1 del presente trabajo.

Este estilo gráfico tiene un parentesco con la publicidad, donde los colores son muy llamativos, los contornos muy delineados, los rasgos de los personajes están muy bien representados aludiendo a determinados *clichés* o estereotipos, por ejemplo, los modelos que tienen relación con México, sus tradiciones y folklore. Como la china poblana o “el charro valentón”.

Uno de los coetáneos de Antonio Arias Bernal fue Miguel el “Chamaco” Covarrubias quién se enmarca en los tiempos de la polvareda belicosa provocada por la Segunda Guerra Mundial, y que dibujó con trazos elegantes y artísticos que hacen eco del muralismo

mexicano. En uno de sus cartones representativos, estaban las figuras de *Hirohito* y sus aliados, otros integrantes del Eje.

Dichos dibujantes conforman una generación de artistas que alcanzaron fama por dibujar tanto en México como fuera del país. Su repercusión internacional, deriva (en su mayoría) de la corriente pictórica del muralismo, pues varios habían pasado por las aulas de la Academia de San Carlos. Ejemplo de ello lo fue el propio Arias Bernal que entró a esta institución por una beca que en ese entonces se consideraba generosa, o por lo menos así lo pensaban algunos. ⁽⁶⁹⁾

Las siguientes generaciones de caricaturistas le deben mucho a Ernesto García Cabral y serían herederos de su estilo, muchos fueron sus alumnos y otros contemporáneos a él. Por lo que puede afirmarse que abrevaron de su aire distinguido y bohemio, en el que se visualizaban sus imágenes dotadas de elegancia y sofisticación. Personajes como Abel Quezada, Andrés Audiffred, Antonio Arias Bernal, Ernesto Guasp; son todos afamados cartonistas de los años 40 y 50, pero antes de ahondar en su obra, es importante recuperar a los grandes referentes del siglo XIX, como veremos a continuación.

2.1 Antecedentes: El convulso siglo XIX

La historia de la caricatura ha pasado por varias etapas a lo largo del tiempo. Las mismas que divergen en cuanto al espacio de enunciación, por tanto, el desarrollo de éstas en el ámbito internacional, o más concretamente al mundo conocido como Occidental y del cual es un referente para lo mexicano. Ahora bien, ¿Porque se toma este canon? La caricatura nacional tiene sus antecedentes en esa tradición, en mayor medida francesa y luego inglesa a través de sus hojas volantes.

La primera caricatura en el ámbito nacional de que se tiene conocimiento como tal, es la que apareció en el periódico *El Iris* de Claudio Linatti ⁽⁷⁰⁾ en 1826. En esta se muestra la

⁶⁹ José Luis, Martínez. *La Vieja Guardia*, México, Editorial Plaza y Janés, 2014, p. 243

⁷⁰ Pintor y litógrafo italiano que fue discípulo de Jacques Louis David (pintor neoclasicista francés). Estableció la primera imprenta linotípica de México y fue famoso por sus ilustraciones costumbristas.

figura temible de la tiranía que acosa a la libertad del pueblo cobijándose con el gorro frigio. “Esta imagen se realizó durante el gobierno de Guadalupe Victoria, siendo una de las más aborrecidas por los conservadores que, incluso calificaban como un peligro dada la provocación literaria e iconográfica del ilustrador italiano.”⁽⁷¹⁾

Después aparecerían publicaciones como *El Gallo Pitagórico* (periódico fundado en 1832) que lanzaría poderosos ataques al gobierno de Antonio López de Santa Anna. Mientras que *El Bulle Bulle* y *La Burla* de Vicente Gahona serían los primeros fermentos provincianos en establecer una crítica gráfica ya que eran de Yucatán.

A mediados del siglo XIX allá entre los años 1845 y 47 el país se encontraba en un periodo de agitación bastante álgido por la guerra con Estados Unidos de América y la invasión de estos a la capital mexicana. En medio de este contexto es que tuvieron lugar varias formas de presentar la caricatura para un público que necesitaba sacar fuerzas ante el embate bélico. Surgió una revista ilustrada llamada *Don Simplicio*, “que en su titular criticaba de forma abierta al clero, los conservadores y militares, mientras que sus referencias a Santa Anna eran un tanto más conciliadoras ya que se creía que era el único capacitado para salvar a México de la aplanadora estadounidense.”⁽⁷²⁾

Le seguirían *Tío Nonilla*, *El Calavera* y *El Telégrafo*, que se pronuncian haciendo de las suyas con un humor ácido e irreverente consecuencia del conflicto pleno con los estadounidenses ya que como respuesta a los hechos realizaban las más desgarradas caricaturas sobre el incierto devenir. El ánimo nacional estaba decaído y buscaba una respuesta ante la guerra y las pérdidas territoriales provocadas por “la mala actuación de Santa Anna”.

Otro tipo de publicaciones fueron los calendarios ilustrados con caricaturas, en donde se hacía un recorrido por las fechas más sobresalientes, combinado con un caricato jocoso,

⁷¹ Esther, Acevedo Valdés y Agustín Sánchez González. *Historia de la caricatura en México*, España, Editorial Milenio, p.16.

⁷² *Ibidem*. p.p. 22-23

donde la imagen estaba en sincronía con los acontecimientos históricos, no tanto como mera ilustración, más bien, mostrando un estilo costumbrista y humorístico, que jugaba con la realidad.

Era la época de los cuadros nacionales, de obras literarias que buscaban un sentido a la realidad nacional. Los calendarios caricatos no pudieron escapar a esta tendencia y aparte de reflexionar sobre el acontecer cotidiano salpicándolo con humor insidioso y mordaz, no se quedaban en la mera exploración especulativa ejemplificada en las obras de un Lucas Alamán o un José María Luis Mora. Más bien su función era otra, la de provocar, hacer reír e incidir en la opinión del público lector. Es decir, se adelantaban a ofrecer una visión que trataba de incidir en el humor del receptor.

Posteriormente en la época de la Reforma saldrían a relucir los egregios pinceles de Constantino Escalante y Jesús T. Alamilla en publicaciones como *La Orquesta* y *El Padre Cobos*, quienes harían mella de la figura juarista. Por otra parte, José María Villasana participaría en *El Ahuizote* convirtiéndose en un caricaturista de renombre en algunos de sus trabajos que se mofaban de Sebastián Lerdo de Tejada.

Ya en la época porfirista no faltaría quién hiciera escarnio del presidente Díaz, y entre los moneros más destacados, tenemos a Daniel Cabrera con *El Ahuizote Jacobino* y Jesús Martínez Carrión con *El Colmillo Público*. Éste incluso terminaría muriendo de tifo en la cárcel de Belén donde sería confinado por la máquina de la ya entonces represiva dictadura porfirista, lo que ilustra como el periodismo de la época y la caricatura política como un género en alza, que eran perseguidos por la censura del dictador. En este escenario uno de los precursores y exponentes más sobresalientes es José Guadalupe Posada.

2.2 José Guadalupe Posada de su “garbancera” a la “China Poblana”

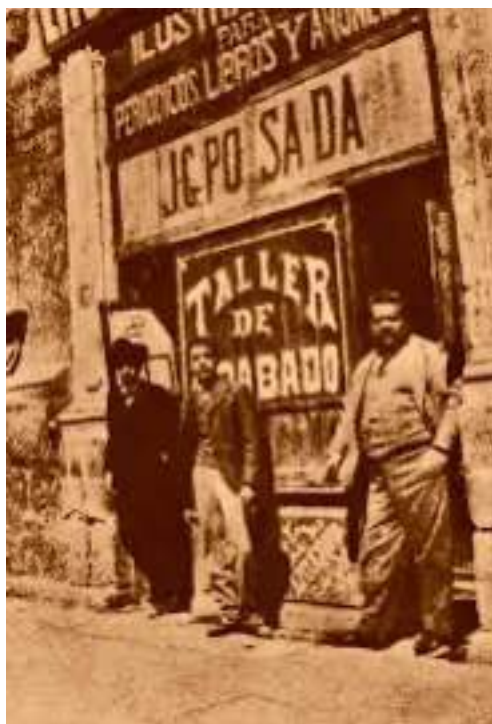


Figura 2 José Guadalupe Posada en su taller tomado de <http://agusanvh.blogspot.com>

¿Qué tienen en común Antonio Arias Bernal y José Guadalupe Posada aparte del estado natal donde vieron la luz? Tienen en común el oficio de pintar monos, con técnicas diferentes, pero con la coincidencia de la fuerza de sus trabajos. Sus imágenes son más que originales, pues han marcado una pauta a seguir no solo para sus discípulos, ya que su obra los ha convertido en maestros de la línea, dignos de ser imitados.

Desde el análisis historiográfico los dos artistas se han convertido en símbolos históricos, no sólo por el hecho de ser figuras de su tiempo, sino en virtud de que sus trabajos han alcanzado fama mundial conforme a la representación que hacen de la identidad mexicana para ser vista por el extranjero. A través de personajes variopintos han catapultado la fama de nuestro país, para volverlo un referente, no sólo como un mero destino ideal del *Guide to Travel*, sino como un país rico en cultura e historia.

Entre José Guadalupe Posada y Antonio Arias Bernal hay matices ante todo por la valoración que a través de sus obras surge de ellos para convertirlos en sujetos históricos y/o referentes culturales; que acuciosamente trabajan como agentes de la historia bajo la figura del artista. Su trazo maestro es ese que fungió como puente entre los siglos XIX y XX, del México Moderno al México Contemporáneo, de la *Grand sieclé* porfiriana hasta la Revolución.

José Guadalupe Posada nació en el estado de Aguascalientes hacia 1852, es decir 61 años antes que Arias Bernal. ⁽⁷³⁾ Aunque muy pronto se mudó con su familia a León, Guanajuato, pero antes, “ya había iniciado su labor ilustrando encabezados de periódicos como el llamado *El Jicote*, además de cancioneros y hojas volantes.”⁽⁷⁴⁾

Muy pronto, como afirman varios especialistas que estudian a este artista prestigiado, surgió su obsesión por la representación de la muerte, una calavera ya sea enarbolando una guadaña, como fue la primera que dibujó o como “la garbancera” que recién se emperifolla y que se convirtió en un referente visual recurrente en la cultura popular mexicana.

Lo cierto es que sus calaveras son un símbolo de la cultura mexicana dentro y fuera de sus fronteras. Y así son calificadas por los conocedores y por el público común que apenas reconoce al autor, como el especialista Agustín Sánchez González, quien al referirse a los múltiples trabajos sobre esta artista señala que: "Es de suma conocido que sus calaveras llegan más allá de nuestro país, sin embargo, también es relevante su restante obra, que, incluso dobla la cantidad de las huesudas". ⁽⁷⁵⁾

Son aquellas ilustraciones de periódicos, hojas volantes, cancioneros, libros ilustrados, como: *El niño mexicano* de los hermanos italianos Maucci, entre muchas otras. O bien en sus trabajos con varios editores, como el que realizó para el abuelo del poeta mexicano Octavio

⁷³Agustín Sánchez González. *El legado del Brigadier* en *agusanh.blogspot.com*, recuperado 28/07/18

⁷⁴*Ibid.*

⁷⁵*Ídem.* “El legado de posada”

Paz, Don Ireneo Paz; quién lo trajo a la ciudad de México para catapultarlo a la fama, después de la inundación que sufrió la ciudad de León y donde perdió todos sus bienes.

Sí bien el recuerdo de este artista permaneció durante un tiempo olvidado fue “redescubierto por los muralistas Jean Charlot, Diego Rivera y Frances Toor quienes no sólo rescataron su obra, sino que fueron vitales en la conservación y divulgación de esta. Luego su obra sería publicada por *Revistas de Revistas* y *Mexican Folkways*”⁽⁷⁶⁾ convirtiéndose en figura estandarte de nuestra identidad nacional y de allí hasta llegar a influir en Hollywood, como influencia mostrada de manera innegable por la película *Coco* en el año de 2017.

A manera de homenaje ya el propio Diego Rivera retrataría en su mural titulado “Sueño de una tarde dominical en la Alameda” al propio Posada. Quién lleva del brazo a la catrina, personaje basado en la garbancera, ahora muy emperifollada junto al “niño” Rivera; como forma de agradecimiento se ilustraría asimismo y mediante trazos a las figuras que influyeron en su vida y sus deseos, (Véase Fig. 3)



Figura 3:Detalle del Mural: Sueño de una tarde dominical en la Alameda de Diego Rivera

En cada uno de los paneles de este mural retrataría la esencia de México que iban desde el Porfiriato, la Revolución Mexicana y finalmente su propia familia: sus tres hijas y su esposa Lupe Marín. Y una fémica que ha sido olvidada, aunque no desmerece en belleza Rosa

⁷⁶ Agustín Sánchez González. *José Guadalupe Posada: un artista en blanco y negro*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2010, p. 25

Rolando (ex esposa del pintor-caricaturista Miguel Covarrubias) en fin, esto significa que estamos en medio de una comunidad de sentido, que en sus propias imágenes llevan su símbolo y lo muestran a los ojos del observador.

El peculiar estilo del grabado de Posada descansaba en el uso del buril y con él se encargaría de retratar a revolucionarios como Zapata. Igual que los tableros para juegos de mesa como la oca, lotería y serpientes y escaleras. Además de imágenes de enamorados, calaveras para cada época que reflejaban a las distintas clases sociales como las mencionadas garbanceras, alusivas a las vendedoras de puestos ambulantes, que presumían su alcurnia muy *ad hoc* con los polvos de arroz con los que se maquillaba a Don Porfirio. Buscando hacerlo parecer más blanco de lo que era.

Así ilustró una gran cantidad de panfletos con noticias terribles sobre catástrofes o escándalos enormes titulares que de sólo mencionarlos produce escalofrió. ⁽⁷⁷⁾ Posada vivió en medio de diferentes épocas con grandes cambios que delinearon su pensar. Pasó de la persecución caciquil en su estado natal Aguascalientes (Porfiriato) a probar cierto éxito (inicio de la Revolución Mexicana). Sin vislumbrar que su oficio alcanzaría un tono artístico, moriría en la pobreza y sin un solo reconocimiento por parte de la prensa de la época. ⁽⁷⁸⁾

En 1913 la vida de “Don Lupe” se apagó así nada más sin una sola mención en los periódicos de la época. Tal vez esto era el augurio de que se avecinaba la muerte con su guadaña, a cegar unas cuantas vidas en la nación mexicana, en las que incluiría un mes y dos días después al llamado “apóstol” Francisco I. Madero. Y somos así, herederos de las calaveras de azúcar de las cuales muy probablemente su autor sea Manuel Manilla. Aquel colega y maestro del mismo Posada, y del que no se tiene ningún dato biográfico, pues solo hay una escueta declaración: "Que era alto y delgado". ⁽⁷⁹⁾ Contrario al regordete “Don Lupe” con figura bonachona y de barriga de eterno pulquero. La siguiente imagen se toma como el

⁷⁷ Cítese a modo de ejemplo: *El horroroso crimen del horroroso hijo que mato a su horrorosísima madre. Terribles crímenes de hacendados, Terribles y espantosísimos estragos habidos por la suma escases de semillas*, entre otros.

⁷⁸ Sánchez, G. A. *Ibíd.* p. 11-12, 17

⁷⁹ Helia Emma Bonilla Reyna. *Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) 2000, p. 35

antecedente de la “China Poblana” con relación al símbolo del tipo popular mexicano que busca definirse ante la otredad. (Véase Fig. 4)



Figura 4 José Guadalupe Posada. La poblanita. *Cuarta Colección de Canciones para el presente*. Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla.

2.3 Ernesto “El Chango” García Cabral. Un humor “*muy chango*”



Figura 5 Ernesto García Cabral “El Chango” tomada del *Universo Estético (...)*

En esta comunidad de sentido otra de las figuras importantes dentro de la caricatura mexicana y también antecesor de Arias Bernal es Ernesto García Cabral, apodado “El Chango”.

Presente casi un cuarto de siglo antes enmarca a la perfección a la generación, pues es un referente de esta, según lo mencionado por Paul Ricoeur.⁽⁸⁰⁾

Ernesto García Cabral nació en Huatusco, Veracruz, el 7 de noviembre de 1880 y fue conocido como “El Chango” Cabral, por su peculiar atractivo y espíritu bohemio. Se le recuerda por su trabajo en la revista *Multicolor*. Allí hacía mella y cenizas a la figura del entonces presidente Francisco I. Madero. A quién caracterizaba como a un infante a quién le queda grande el puesto y “éste último lo terminó mandando con una beca a París, esto al más puro estilo porfiriano.”⁽⁸¹⁾

Como resultado de su participación en *Multicolor* se levantaría una polémica en torno a ello. Qué si los cartones proseguían las ideas del “Chango” o si eran instrucciones del editor, un tal Mario Vittoria, de origen español o cómo solía decirle el propio Cabral, a quién parafraseamos: “Ese gachupín me decía qué dibujar, yo sólo era un chamaco de 18 años sin mucha idea de que había que hacer” cuando en realidad tenía 21 años.⁽⁸²⁾

Un ejemplo muy gracioso de su trabajo en este rotativo era la mofa que hacía de la esposa de Madero quién firmaba los comunicados como Sara P. ingeniándose las de inmediato para sintetizarlo como *Sarape de Madero*, encarnada por una “chistosa” figura de un perrito y que era ni más ni menos que la mandamás de Doña Sara P.⁽⁸³⁾ ¿Cómo no se iba a encolerizar *Don Panchito* con semejante ocurrencia? La prueba fue el exilio voluntario...disfrazado de beca. (Véase Fig. 6)

⁸⁰ Ricoeur, P. *Óp. Cit. Ibidem.*

⁸¹ Eduardo del Río (*Rius*) *Un siglo de la caricatura en México*, México, Grijalbo-Random House Mondadori, 2010, p.38

⁸² Julieta Ortiz Gaitán. *Imágenes del Deseo. Arte y publicidad en la prensa mexicana 1894-1939*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Posgrado en Historia del Arte del Instituto de Investigaciones estéticas (IIE), 2003, p. 254

⁸³ Del Río (*Rius*) *Óp. Cit.* p. 39



Figura 6: Caricatura de Ernesto “El Chango” García Cabral para la revista Multicolor 1911

Ya en París, Cabral estaría en medio de un círculo de artistas modernos, ejemplo de ello, es la influencia de la escena modernista, misma que sería un estilo importante en su obra. En su trabajo se ejecutaría con gran maestría, aunado a las tendencias europeas de la primera mitad del siglo XX que incluían el *Art Decó* y el *Art Nouveau*. Estas serían plasmadas magistralmente en sus temas alusivos a la moda e ilustración de publicaciones. “Antes de regresar a México estuvo en Argentina y Chile, laborando para su protector Isidro Fabela. Después, trabajaría para *Revista de Revistas*, *Jueves de Excelsior*, *Novedades*, para *La Casa Bayer* entre muchas otras. También hizo carteles para las películas de Cantinflas y Tin Tan.”
(84)

Para *Revista de Revistas*, inauguró un nuevo estilo: lo *naif* era su marca y de ello darían cuenta sus cartones para anunciar la moda. Durante esta época realizó imágenes que mostraban la atmósfera de su tiempo. Había llegado el peinado a la garcón y la mujer buscaba su independencia bajo la moda *chic*. Eran los años veinte, “los locos veinte” o los *tweenties* para los contemporáneos.

Para la sociedad de su época, el estilo “*chic*” constituía un verdadero escándalo y apodaban a las mujeres que lo portaban como “Las pelonas”. Sin embargo, aquella

⁸⁴ Rafael Barajas “*El Fisgón*” y Horacio Muñoz. *El Universo estético de Ernesto García Cabral*. Exposición temporal en el Museo del Estanquillo, 2 de junio del 2016 al 31 de octubre del mismo año.

desvergüenza representaba a la crema y nata de la sociedad y, a decir verdad, eran el último resabio del porfirismo, un grupo minúsculo como tal.

La élite porfirista vio con “malos ojos” a las nuevas modas traídas de Europa, que según sus palabras: “No hacían más que corromper a las jóvenes”.⁽⁸⁵⁾ De esto fue parte el propio García Cabral, quién, armado con pincel en mano crearía verdaderas figuras de gran riqueza estética, convirtiéndose en uno de los referentes del periodo.

2.4 Andrés Audiffred y el perro “salchicha”: Alusiones al Tercer Reich



Figura 7 Andrés Audiffred en su estudio en www.aristeguinoticias.com

En referencia a los contemporáneos de Arias Bernal, otro de los integrantes de lo que hoy se llamaría *El Top Five* de la caricatura en México fue Andrés Audiffred que nació en la Ciudad de México el 30 de noviembre de 1895 y fallecería el 8 de diciembre de 1958. De ascendencia francesa, ya que se presume que su padre era integrante de los *barcelonettes*, es decir, los que provenían de la región franca de la Alta Provenza como también afirma Rafael Barajas “El

⁸⁵ *Ibid.*

Fisgón” quién en el catálogo de la exposición: *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México*, detalla como este grupo de emigrantes llegó a México a fines del porfiriato. ⁽⁸⁶⁾

En un principio contaba con una posición acomodada, derivado de los negocios del padre, a la sazón, sombrerero. Sin embargo, muy pronto la suerte le iba a cambiar. A la muerte repentina del padre, le siguió una búsqueda incansable “*por ganarse el pan con el sudor de su frente*”. “Sólo atiné a conseguir un empleo de mensajero en *El Heraldillo Ilustrado* bajo la promesa de “pintar monos” de un periodista que lo tenía a su cargo”. ⁽⁸⁷⁾

Pero la oportunidad nunca llegaba y animado por unos “amigos” que lo instaron a irse a los Estados Unidos supuestamente a trabajar en un periódico ¡Ya con sueldo y todo! Para su sorpresa y la de muchos, tal supuesto resultó mentira teniéndose que abrir paso sólo, incluso, la mayoría de las veces, únicamente obteniendo como paga unos *Hot Cakes*. ⁽⁸⁸⁾

En México, la situación era desoladora tras la Decena Trágica, después vino el “terror” zapatista, infundido e infundado en los medios y Audiffred solo pudo conseguir un trabajo en el periódico *El Intransigente*, haciendo verdaderos milagros para que el sueldo le alcanzara para tortillas y frijoles. Entonces no le quedó más remedio que volverse a los México trabajando, ahora sí, para rotativos de importancia, como: *Zig Zag*, *El Universal Ilustrado*, *El Heraldillo de México*, *El Demócrata* y *El Mundo* de Martín Luis Guzmán. ⁽⁸⁹⁾

Los temas que abundaron en la obra de este artista son los de los tipos populares mexicanos. Sí con el “Chango” García Cabral tenemos un cosmopolitismo acentuado, con Audiffred tenemos más bien el costumbrismo ejemplificado en las figuras típicas, que buscan ilustrar las distintas maneras del ser mexicano. Como el lector puede comprender, la identidad mexicana fue una tarea importante para los caricaturistas y no sólo para ellos, sino que

⁸⁶ Rafael Barajas (El Fisgón) *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Museo del Estanquillo, 2014, p. 11

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ortiz Gaitán, J. *Óp. Cit.* p. 249-250

también fue materia prima de los escritores que reflexionaban sobre la filosofía de lo mexicano.

Entre sus personajes más significativos y que abrevan de la cultura popular mexicana de ese entonces, encontramos al “Cantinflitas”, Al “Payo”, a la “Changuita” esta última cual paradigma del *sex symbol* o *femme fatal* presente en las películas protagonizadas por David Silva como *Esquina Bajan* o *Campeón sin Corona*.⁽⁹⁰⁾ Ejemplificados en los personajes de “Soledad” (*Cholita*) o “Susana” dama de sociedad. Con esto se hace evidente que estas representaciones formaban parte de la identidad mexicana pues eran compartidas, prestadas y circulaban en los diferentes medios masivos de la época. (Véase Fig. 8)



Figura 8 Andrés Audiffred. El pueblo “Changuita, Payo, Majé, etcétera”
s/f Tinta china y aguadas sobre papel preparado. Colección Carlos Monsiváis

Se hace evidente lo que Pilatowsky Goñi llama la relación entre los *mass media*, pues abrevan de una cultura popular común y hacen uso de símbolos y representaciones para difundir una imagen prototípica del mexicano, que expone su esencia en el concierto de naciones civilizadas.

⁹⁰ Director Alejandro Galindo, 1946 y 1948

Lo anterior tiene origen, sin lugar a duda, en las imágenes folclóricas de Posada, que ilustran las tradiciones, fiestas y creencias de los mexicanos definiendo con su trazo, de una manera gráfica, nuestra identidad cuya relevancia estriba en la identificación de lo mexicano ante los otros y lo ajeno en el espacio histórico habitado por sujetos.

En el estilo de Audiffred se exageran los rasgos físicos haciéndolos prominentes en cada personaje para configurarlo. El estilo del “Chango” García Cabral está formado por líneas amplias y trazos elegantes que brindan un diseño internacional. Esta tendencia a su vez influye en el propio Audiffred para crear modernas damiselas de estilo “Chic” con peinado a la *garçon* como la propia Gloria Swanson (aquella estrella de Hollywood del cine mudo). Era de esperarse que tanto Audiffred como “El Chango” García Cabral se nutrieran de estos modelos y personalidades que estaban en sintonía con “los *tweenties*” o fabulosos veinte.

Hacia los años treinta no faltaría aludir con sus dibujos a los personajes de la época, de esto son ejemplo las representaciones del Tercer Reich y las otras dos potencias fascistas a la sazón Italia y Japón, que estaban personificados en sus líderes indiscutibles: Mussolini e Hirohito, este último en menor medida. Mientras que las figuraciones del *Fuhrer* sobresalen en colorido y detalles, por tanto, se erigen como principales. En donde todo lo que se persigue son los fines propagandísticos y la necrofilia judía que se identificaba con el régimen nazi, encabezado por Hitler. (Véanse Fig. 9-13)



Figura 9: Andrés Audiffred. Hitler y su Estado Mayor. Hacia 1935. Tinta china sobre papel preparado. Colección Carlos Monsiváis.

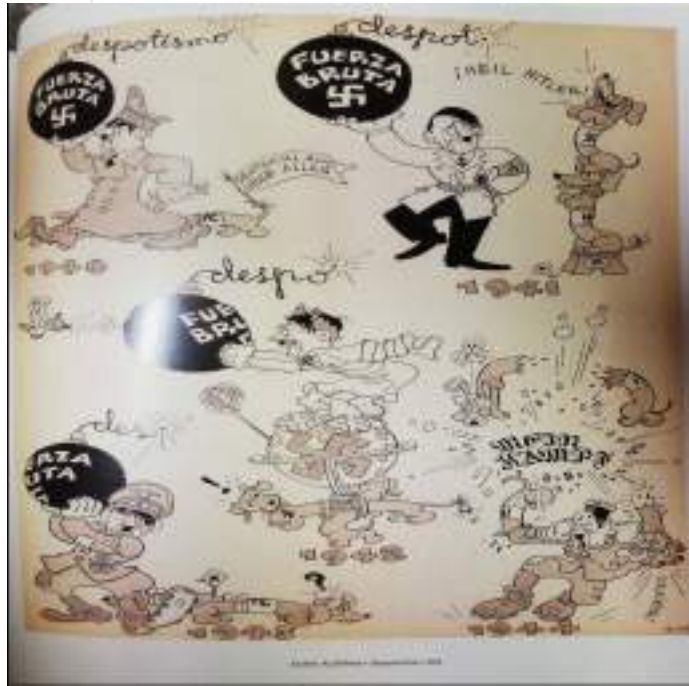


Figura 10: Despotismo. Hacia 1944. Tinta china sobre papel preparado. Colección particular



Figura 11: Andrés Audiffred. Marte ofreciendo la humanidad a la Muerte. Hacia 1941. Acrílico sobre cartón. Colección Grafika "La estampa"



Figura 12: Mussolini en ruinas. *Hacia 1944-1945. Gouache y aplicaciones sobre papel. Colección Carlos Monsiváis.*



Figura 13: Andrés Audiffred. *¡Heil Hitler!* *Hacia 1945. Tinta, gouache y lápices de colores sobre cartoncillo. Colección Grafika "La Estampa"*

El análisis de estos caricaturistas los muestra al unísono como referentes y formadores de una comunidad de sentido, resaltados estos rasgos por sus características de viajeros

prolíficos. En sus andanzas por el mundo abrevaron de estilos foráneos, que, al contrastarlos con el propio les hicieron sentir la necesidad de identificarse como mexicanos.

Tomaron el humor y con él posibilitaron la creación del estereotipo de lo mexicano como eje de sus cartones. Así abren el espectro brindando una novedosa interpretación de la mexicanidad y lo mexicano, que, si bien hace uso de tipos populares, pues le sirven de “modelo” en la creación de sus personajes, es también una búsqueda permanente de aquello que define a lo mexicano.

2.5 Miguel “El Chamaco” Covarrubias: el artista cosmopolita



Figura 14 Miguel Covarrubias “El Chamaco” y sus caricato-pinturas tomado de Revista Universidad Nacional

En la lista del *Top Five* que agrupa a los contemporáneos de Arias Bernal, se incluye a Miguel Covarrubias, apodado “El Chamaco” por ser un individuo en el que permanecían los rasgos físicos de niño. Nació en la Ciudad de México en 1904 y moriría en esta misma urbe en el año de 1957. Covarrubias provenía de una familia porfiriana acomodada, incluso su padre José Covarrubias fue director de correos de México y la Lotería Nacional en aquella época.
(91)

⁹¹Pablo Goebel. Et. Al. *Recorriendo el Mundo del Chamaco Covarrubias*, México, Throckmorton Fine Arts, 2018, p. 118.

¿Quién era este “chamaco” de cara de niño? Con una prolífica carrera, no sólo en la caricatura ya que también se desarrolló en otros ámbitos como la arqueología, la antropología, las artes escénicas y la bibliofilia. Covarrubias viajó a Estados Unidos con el apoyo de sus amigos Adolfo Best Maugard, José Juan Tablada y Octavio de la Barrera, a la sazón intelectuales del periodo quienes formaban una comunidad de artistas mexicanos residiendo en Nueva York. ⁽⁹²⁾ En esta ciudad se codeó con la crema y nata de la *society* newyorkina y era uno de los consentidos de los Vanderbilt y los Rockefeller. ⁽⁹³⁾ En ese ambiente de *socialité* es que conoció a la compañera de su vida Rose Roland Cowan mejor conocida como Rosa Rolando, al ser rebautizada por él y quien también sería modelo del pintor Diego Rivera. (Véase Fig. 15)



Figura 15: Miguel Covarrubias, Rosa Covarrubias, 1926, técnica oleo y Edward Weston.

El estilo del “Chamaco” es pintoresco por su tipismo, pues hace uso de técnicas propias de un pintor profesional. Son imágenes de gran colorido y estilo refinado de líneas poderosas que enmarcan personajes como la propia Rosa Rolando, quién también fue retratada en fotografía por el artista de la lente, Edward Weston, hacia los años veinte.

⁹² Elena Poniatowska. *Miguel Covarrubias. Vida y mundos*. México, Ediciones ERA, 2004, 143 P.p.

⁹³ *Ibíd.* Serían las familias más poderosas de Estados Unidos desde el siglo XIX y hasta el XX, dueñas de emporios financieros que forjaron las industrias y dieron auge económico de aquel país.

Es esta, una muestra de cómo entre los artistas de la época había una comunidad de sentido integrada por el gremio de caricaturistas como un colectivo que convivía en un ambiente cultural propio de élite posrevolucionaria. Eran individuos que se habían abierto paso de la mano de su talento en particular. Algunos de ellos provenían de familias ricas y otros tenían un origen extranjero. Se hace patente que abrevaron de los estilos modernos y plantearon temas similares, pues muchas de sus preocupaciones eran compartidas.

Los temas que se representaban eran alusivos a la identidad mexicana, que era un tema de amplio debate en los círculos artísticos de la primera mitad del siglo XX, pues hacían acopio de figuras como la recién creada “China Poblana” (símbolo que provenía de los años veinte) que alcanzó su auge bajo el gobierno cardenista y su política de nacionalismo mexicano, también el “charro” o macho mexicano tan célebre en la época en películas del cine de oro mexicano como *Allá en el Rancho Grande* (Dir. Fernando de Fuentes, 1936) y *Enamorada* (Dir. Emilio “El indio” Fernández, 1947). Símbolos todos ellos que venían de la idiosincrasia popular y de la cultura mexicana. Como figuras estandarte que sintetizaban el ideal mexicano.

De la estada del “Chamaco” en Nueva York destacan su serie de cartones titulados: *Celebrity Caricature in America*, que eran un grupo de caricaturas donde dibujó a pares de personas que se contraponían ideológicamente o simplemente estaban en esferas opuestas. Estas imágenes se titulaban a su vez “Entrevistas imposibles” y eso querían decir: encuentros y conversaciones que en la vida real era imposible que se dieran. Con esto acentuaba su carácter humorístico al agregar un tono de ironía. (Véase Fig. 16)



Figura 16: Miguel Covarrubias. Imágenes de *Celebrity Caricature in America*, como parte de las Entrevistas Imposibles

Dibujó para revistas entre las que destacan *Time*, *Vanity Fair* y *Collier's* (En esta última también trabajó Arias Bernal). Su paso por esa ciudad fue una estancia fructífera. En la urbe consolidó alianzas, pactó conveniencias y forjó amistades duraderas, en forma de comunidades de sentido. “Hizo amigos en el barrio latino y dibujó a miembros de la comunidad afroamericana”. Ejemplo de ello es la serie de retratos en los que ilustra la vida cotidiana de esta minoría étnica, titulado *Negro Drawings*.⁽⁹⁴⁾ Simpatizaba con esta comunidad que sufría la discriminación de los llamados *WASP* (White, Anglosaxon and Protestant. Blanco, anglosajón y protestante). Se muestra cómo las preocupaciones temáticas se insertan dentro de los bloques de identidad y otredad. Hay que resaltar como estos temas son relanzados en la actualidad y cómo hoy día los sujetos se autoobservan desde su lugar de enunciación. En esa relación sincrónica entre pasado y presente que es tensada por la aceleración.

Son imágenes coloridas, aunque son más que eso para nosotros ya que representan la eterna problemática entre el yo y el otro, como interrogante en torno al que es diferente a mí.

⁹⁴ Goebel, P. *Et. Al.* Óp. Cit. p. 49-62

Como me define éste, como me discrimina, me estereotipa. Son disquisiciones de una época inmersa en la construcción de un estado nacional que emerge de una cruenta lucha revolucionaria. Máxime para un país que estuvo a punto de ser intervenido militarmente por naciones extranjeras.

Desde el siglo XIX, centuria de su nacimiento, México como su paisaje creció entre espinos y zarzales por una complicada vecindad y la acechanza del enemigo de ultramar, quienes traspasan las fronteras invadiendo el suelo patrio y cercenando su territorio. ⁽⁹⁵⁾

Estos caricaturistas son como sostiene José Ortega y Gasset, fruto de sus circunstancias que los definían como miembros de familias prominentes y acomodadas, en una época de franco declive para muchas de ellas y cuyos miembros en algunos casos debieron ir a otras tierras.

Covarrubias como ya se dijo, recorrió casi todo el mundo. Tuvo una estadía en Bali y en China, así como en otros países orientales, “gracias a una beca Guggenheim otorgada por la famosa mecenas Peggy Guggenheim en Nueva York e incluso el propio Miguel quedó asombrado ante el estilo surrealista de Marx Ernst, quién estaba casado con esta coleccionista de arte”. ⁽⁹⁶⁾

Hacia los años treinta al igual que sus contemporáneos como el “Chango” García Cabral, Andrés Audiffred y el propio Antonio Arias Bernal, Covarrubias dibujó a los líderes de la época como personajes significativos que guiaban los destinos del mundo para bien o para mal como el mismo Hitler o Mussolini. Un dato curioso es que dibujó al general encargado de atacar a Pearl Harbor con la operación llamada *Kamikaze*, al parecer estaba muy bien enterado de las noticias bélicas como su compañero el periodista de oficio José Pagés Llergo, cómo se verá más adelante hay una confluencia de ideas, narrativas visuales y atmósferas culturales paralelas. (Véase Fig. 17-19)

⁹⁵ Como ejemplo están la guerra entre México y EUA, la Intervención francesa y el 2do. Imperio de Maximiliano de Habsburgo

⁹⁶ Poniatowska, E. *Óp. Cit.*



Figura 17 Hideki Tojo, Mussolini y Hitler. Tinta sobre papel 27.9 x 21.5 cm



Figura 18: Tojo, Hitler, Franco y personaje desconocido [se presume es Mussolini] /Tinta negra y roja sobre papel/ 27.9 x 21.5 cm



Figura 19 Adolfo Hitler. Tinta sobre papel 27.4 x 20.2cm

Pero no todo fue miel sobre hojuelas para Miguel Covarrubias, muy pronto quedaría desplazado por una nueva generación de caricaturistas que no solo imitaron su estilo, sino que además cobraban menos. Por esto se acercó a la arqueología y antropología, ya que a su paso por los países del lejano oriente creó una colección muy importante que incluía arte prehispánico, puede decirse que tuvo un gran olfato para coleccionar este tipo de objetos, sobre todo cuando aún su posesión no se volvía un asunto de estado. A su muerte, sus adquisiciones fueron donadas al Museo de Antropología y es la misma que aún se observa en la exposición de varias salas.

Su vida amorosa tornose tormentosa ya que al paso del tiempo Rosa Rolando había perdido la belleza que la caracterizaba años atrás, con su porte marchitó, y además se había vuelto celosa. Terminó su matrimonio con un divorcio entre pleitos con severas cláusulas jurídicas. Sin embargo, encuentra a otra musa, aunque la relación fue trágica ya que terminó con la muerte del artista. Se trata de “la bailarina y actriz Rocío Sagaón, mujer para la que creó el *ballet* “Zapata” con la recién fundada compañía Nacional de Danza”.⁽⁹⁷⁾ Esta fémina también fue estrella de cine y actuó al lado de Pedro Infante como protagonista en la cinta *Las Islas Mariás*.

⁹⁷ *Ibid.*

El fin de Covarrubias tuvo como signo la fatalidad, fue acosado por la diabetes que al agravarse le provocaría una úlcera y fue internado en el Hospital de México, que era un nosocomio usualmente para las clases populares.

2.6 Abel Quezada: El “charro” Matías y su “Gastón Billetes”



Figura 20 Abel Quezada en <http://www.elem.mx/autor/datos/127930>

Por último, en la lista aparece como contemporáneo, discípulo y sucesor de Arias Bernal, Abel Quezada Calderón. Este multifacético individuo nació en Monterrey, Nuevo León, el 13 de diciembre de 1920. Y lo describimos así, porque desarrolló una amplia gama de habilidades ya que fue caricaturista, pintor, escritor, periodista, empresario, burócrata, entre muchas otras ocupaciones.

En 1935 a los 16 años empezó como historietista de una revista titulada con el nombre de *Paquin*. Tras una estadía en el pueblo de Comales (no confundir con Comala, pueblo donde nació Pedro Páramo según la novela del escritor Juan Rulfo) se dedicaría a la agricultura. El mismo la definiría como “La capital del mundo civilizado”⁽⁹⁸⁾ no se sabe si tenía una idea del impacto de esta frase al calificarlo así, aunque se cree que se trata más bien de una ironía muy “común en los hombres afectados por la enfermedad de grafología (mal obsesivo de escribir y/o dibujar) como el mismo Quezada caracteriza su oficio.” Es decir,

⁹⁸ Lucero Mayte, Martínez Martínez. *Diseño de CD interactivo de la exposición "códice Aq Abel Quezada" presentada durante diciembre 2010 a abril 2011, en el Museo de la Ciudad de México, México*, tesis que, para obtener el título de Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2012, 105 P.p.

como “un trabajo para personas “especiales” hombres verdes, raros, aquellos que de entre 5,000 millones de personas sólo hay unos cuantos”. Genio y figura...

En 1942 inicia formalmente sus trabajos como caricaturista, palabra empleada como epíteto por él y que se considera inclasificable, por lo menos en su caso. “Dice que más que considerarse caricaturista él se considera dibujante”,⁽⁹⁹⁾ Y no cartonista ya que este sobrenombre es muy feo, pues proviene de la palabra en inglés *cartoon*, utilizada para designar al individuo de oficio caricaturista; como él, consideramos que su traducción al español es desagradable.

Para 1946, empieza ilustrando deportes para el diario deportivo *Esto*. Posteriormente gana un concurso en Nueva York, EUA, por el dibujo publicitario de un dentífrico y obtiene como premio 15,000 pesos y un curso de periodismo y publicidad en la Universidad de Columbia.⁽¹⁰⁰⁾ Después trabajaría para el periódico *Ovaciones* y la revista *Cine Mundial*, en esta última adoptaría la función de moralizador del cine mexicano.⁽¹⁰¹⁾

Posteriormente trabajó para el diario *Excélsior*, del que incluso permaneció como colaborador durante casi veinte años de 1957 a 1976 y que finalizaría sólo con el cierre del rotativo por presiones del gobierno de Luis Echeverría. Colaboró entonces con la *Vieja Guardia*, es decir, con el periodismo del que también abrevó Arias Bernal, ejemplificado por Carlos Denegri. A quién le mandaba sus cartones para *Ultimas Noticias*, antes de ir a un viaje por África. El propio Julio Scherer encabezaría a los herederos de esta generación en *Excélsior* y sería años después el jefe de Quezada durante los últimos años de su dirección.⁽¹⁰²⁾

⁹⁹ Abel Quezada. *Nosotros los Hombres Verdes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.p. 7-12.

¹⁰⁰ Martínez, L. M. *Óp. Cit.*

¹⁰¹ *Ibidem*. p. 56

¹⁰² Un ejemplo polémico queda ejemplificado en la caricatura de Abel Quezada para *Excélsior*, fechado el 3 de octubre de 1968 en este rotativo, que muestra la censura de aquella época en una caricatura cuya imagen es completamente negra, lo que nos deja sin palabras ni aliento.

Por último y después del golpe a *Excélsior* por el gobierno echeverrista se quedaron los remanentes que acuciosos trabajaban en su nombre y fue destituido de canal 13. Provocado según el por su discurso en el que anunciaba (esperanzado) que “después del invierno vendría la primavera”, haciendo alusión a la llegada del nuevo gobierno encabezado por José López Portillo. Esta frase era una traducción de un poema, en inglés, de un autor al cual era aficionado. Hacia el final de sus días trazó y pintó los murales para la Torre de Pemex y también presentaría una exposición con sus cuadros al óleo en el museo Rufino Tamayo. Sería galardonado con el premio de Periodismo y de la Información (que entonces se llamaba así) por la Asociación Nacional de Periodistas de México A.C y murió el jueves 28 de febrero de 1991 a causa de la leucemia.

Entre los temas que le preocupan y ocupan a este experimentado caricaturista está: la identidad mexicana, ya que dibujaba con una idea en mente, de que en México se tiene todo: ríos, mares y lagos, animales y plantas diversas. Sin embargo, eran los propios mexicanos los causantes de la desgracia del país, idea que expuso oralmente en una charla en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco en 1991 y de la cual se publicó un libro con el título: *Confrontaciones. Abel Quezada*.

En aquella plática se hicieron rondas de preguntas entre el público oyente. Siendo el centro de ellas su trayectoria y los orígenes de su caricatura. Quezada mencionó específicamente que sus personajes como el Charro Matías, estaba basado en la historieta de *Adelaido el Conquistador* de Juan Athernack, es decir como Paul Ricoeur señala, son las generaciones de antecesores, sucesores y contemporáneos quienes abrevan de tradiciones culturales similares y diferentes a la vez y constituyen el eterno juego del recambio de los vivos por los muertos. ⁽¹⁰³⁾

Asimismo, en sus personajes trátase del Charro Matías o Gastón Billetes muestra la influencia de Antonio Arias Bernal que son construidos con base en personajes clásicos como

¹⁰³ Paul Ricoeur. “Entre el tiempo vivido y el tiempo universal: el tiempo histórico”, en *Tiempo y narración*, vol. III, pp. 783-816.

la figura del “charro” que se transforma al dibujarlo con rasgos rechonchos y líneas delgadas trazadas con gran detalle. (Véase Fig.21) Como viajero incansable, al igual que sus colegas, enfrentó el apremio de definir lo mexicano y fijar a los otros. Su texto *Imágenes de Japón*, impreso en 1972, es un ejemplo en este sentido.

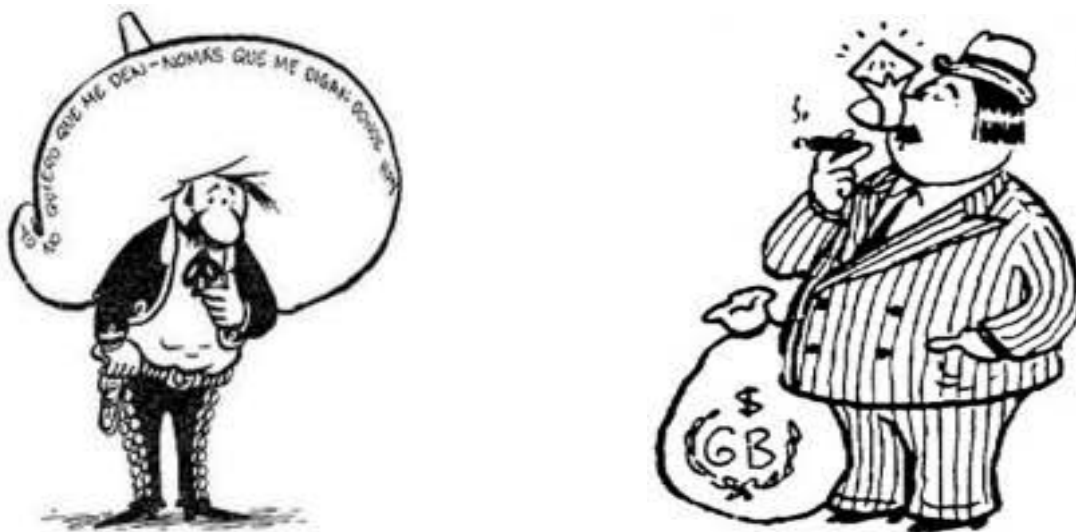


Figura 21 Abel Quezada. Detalles del libro *El Charro Matías*. Los mejores cartones

Por otra parte, en el oficio de pintar monos, se consideró en dicha plática que el objeto primordial de la caricatura es la idea que sobresale. Así se debe de tener en mente como presintiendo el ánimo del público. Por tanto, la suspicacia y el uso de símbolos es la principal arma del caricaturista para captar en sus temas y dibujos, los rasgos que definen el espíritu de su época.

Respecto a Quezada y a nuestro objeto de estudio, el primero cuenta en su libro *Nosotros los Hombres Verdes*, que Arias Bernal lo ayudó “en los momentos más difíciles, pues lo rescató de un hotel de quinta, de la que el propio Bernal pagaría la cuenta, sacaría su equipaje de allí, le daría alojamiento y comida”, cosa que muy pocas personas harían en tal situación. Así pues, recordaría a Bernal, como un alma caritativa, que “incluso le presentaría al amor de su vida y con la que después contraería matrimonio.”⁽¹⁰⁴⁾

¹⁰⁴ Quezada A. *Óp. Cit.*

2.4 Antonio Arias Bernal “El Brigadier”



Figura 22 Foto tomada del *Diccionario biográfico ilustrado de la caricatura en México* de Agustín Sánchez González.

Antonio Arias Bernal fue un caricaturista nacido en plena Revolución Mexicana el 10 de mayo del año 1913 en el estado de Aguascalientes. ⁽¹⁰⁵⁾ Empezó a dibujar a una edad temprana en el trabajo de su padre en una funeraria llamada “*El indito*” y por eso “causo un verdadero escándalo al pintar monas encueradas en los catafalcos mortuorios” ⁽¹⁰⁶⁾ por lo que fue despedido “con todo y chivas” del establecimiento. Migró a la Ciudad de México en 1932 y gracias a sus primeras experiencias en el dibujo fue premiado por el gobierno de su estado natal y por eso mismo consiguió una beca para estudiar en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México.

Poco tiempo después decidió trabajar de lleno en la caricatura, aunque empezó haciendo ilustraciones para revistas de cocina, publicaciones de tejidos de punto y otras más. En este sentido se inició en la caricatura de la mano de la extinta revista para caballeros *Vea*, publicación de tintes eróticos que se imprimía en tinta sepia.

¹⁰⁵ A 91 días de verificada la Decena Trágica

¹⁰⁶ Martínez S. *Óp. Cit.* p. 245.

Cabe destacar que en el intersticio del año 1940 participó en la revista *Timón*, con caricaturas que tenían una fuerte crítica al cardenismo y que eran de tendencia fascista, como bien lo ejemplifica el equipo editorial del rotativo en manos del filósofo y escritor, que ya en ese entonces se mostraba profascista, el Maestro José Vasconcelos. En general el trabajo de Arias Bernal en este semanario es poco recordado y por eso se entiende el olvido episódico de tal hecho como un acto olvidado, intencionalmente silenciado.

Después llegaría un trabajo más fructífero (allanado por el cambio ideológico a nivel mundial derivado de la Segunda Guerra Mundial). Para su fortuna su carrera ascendería al llegarle la oportunidad de su vida de la mano del reconocido periodista Regino Hernández Llergo y su primo José Pagés Llergo, con la recién fundada revista *Hoy*.

Entonces se dio a la tarea de dibujar al primer ministro Neville Chamberlain quién en la imagen portaba un paraguas a fin de resistir a la tormenta que representaba la Segunda Guerra Mundial. “El cartón llegó al corazón de una personalidad fatua y medrosa”.⁽¹⁰⁷⁾ Y a partir de su debut con este dibujo su carrera continuaría en ascenso y sin escalas. Su mayor atributo era la suspicacia con la que detectaba temas que le servían de inspiración a la hora de dibujar. Y luego se convertían en imágenes. (Véase Fig. 23)



Figura 23 Arias Bernal. Neville Chamberlain en Cartas de póker. 1943

¹⁰⁷ *Ibíd.* p.247

A raíz de su trabajo en el semanario *Hoy* fue invitado por el empresario Nelson Rockefeller para colaborar en la cruzada contra el Eje. Este personaje representaba a la recién creada OCAIA (Organización de Asuntos Interamericanos), que actuaba bajo el mandato del presidente de EUA, Franklin Delano Roosevelt en su esfuerzo por combatir a las potencias fascistas y unificar al continente americano con el lema de ¡América Unida! Esta frase por sí sola encierra la política de “Buen Vecino” difundida por el gobierno estadounidense a través de la estrategia del Panamericanismo que fue una ideología para agrupar a los países americanos en torno a EUA.

Durante este periodo, Arias Bernal conoció las mieles del éxito e incluso fue invitado a viajar a EUA y cómo no se podía estar quieto, también dibujo allá. De su estadía en ese país se desprenden los cartones “Un turista mexicano en Nueva York” y su participación como portadista de la revista estadounidense *Collier's*. Además, ganaría un concurso auspiciado por la propia OCAIA, a donde serían convocados los caricaturistas de todo el continente, resultando ganador del primer lugar y consiguiendo así exportar sus dibujos a todo el mundo.



Figura 24 Álbum Histórico de la Segunda Guerra Mundial.

La relación desequilibrada de México y dos de las potencias mundiales (EUA y Alemania) se le representó como una prueba difícil de sortear, similar a una partida de póker. En donde México tenía un as en la manga y supo jugar bien sus cartas. Por eso Antonio Arias Bernal dibujó una baraja de póker para ilustrar su mayor obra de caricaturas sobre la Segunda Guerra Mundial: *El Álbum Histórico de la Segunda Guerra Mundial*. Que en la actualidad constituye una rareza. (Véase Fig. 24)

En 1942 Arias Bernal fue entrevistado por el *New York Times*, dicho medio mencionó lo siguiente:

Antonio Arias Bernal, es un consumado dibujante político mexicano que llegó a Washington, D.C. en 1942 por invitación del gobierno de los EE. UU. Para crear dibujos animados editoriales para promover el esfuerzo de guerra aliado. Antes de ser invitado, Bernal era conocido por sus obras de arte que ridiculizaban a los líderes del Eje que aparecían regularmente en la portada de la revista mexicana *Hoy*. Su viaje a Washington fue organizado por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (CIAA), una agencia de la Segunda Guerra Mundial establecida para promover la solidaridad y la cooperación entre los países del hemisferio occidental. Principalmente preocupado por la cooperación económica y comercial, la agencia también trabajó para apuntalar el apoyo político y cultural a través de mensajes de propaganda transmitidos por radio, películas y medios impresos. La contribución de Bernal vino en forma de carteles.

Como se informó en *The New York Times* el 2 de octubre de 1942:

"Los carteles", dijo el Señor Bernal, "llegan a miles de personas que no leen pero que pueden entender rápidamente una imagen dramática".

El señor Bernal informó que en 1938 percibió cierta tendencia a dividir las Américas y comenzó a dedicar su arte a la unificación. Al principio, dijo, recibió muchas cartas amenazantes anónimas, especialmente después de que cualquiera de sus caricaturas atacara a Hitler. Gradualmente, el número de estas cartas disminuyó a medida que el sentimiento en México se solidificó más contra del Eje.

Ahora, dijo, no recibe ninguno, pero cree que todavía hay necesidad en América Latina de carteles y caricaturas que muestren gráficamente los temas en juego en esta guerra. ⁽¹⁰⁸⁾

También sería entrevistado por la revista *Life* de la que se extraen las siguientes impresiones:

Arias Bernal dinamita a los nazis con sus poderosos cartones. Este caricaturista se enfrentó a la polarización ideológica a su llegada al equipo de *Hoy*. Pues él había detectado desde antes un ánimo creciente de apoyo hacia los nazis. A él se le ocurrió que una buena forma de dibujar lo que pasaba era haciendo un símil de un partido de béisbol, como cuando ganó uno con su padre y se convirtió en Alibaba y los cuarenta ladrones. A este oficio no llegó gratuitamente, sino que primero trabajó haciendo ataúdes de madera y luego fue reconocido por el gobierno de su estado (Aguascalientes) quien le dio una beca de \$55 pesos para que viajara a la Ciudad de México donde empezó a trabajar y actualmente labora haciendo poderosos cartones que dinamitan a los nazis. ⁽¹⁰⁹⁾

(Véase Fig. 25)

¹⁰⁸ Documento Desclasificado por la CIA, 2008. Consultado 27 febrero de 2017.

¹⁰⁹ Traducción libre del inglés al español.

SPEAKING OF PICTURES . . .

. . . THESE CARTOONS
DYNAMITED NAZIS IN MEXICO



ANTONIO ARIAS BERNAL

One of Mexico's best defenders of democracy is a young tongue-branded artist named Antonio Arias Bernal, whose anti-Axis cartoons appear weekly on the cover of Mexico's leading picture magazine, *Hoj* ("Today"). Bernal declared his own war on the Axis three years ago when he joined *Hoj*'s staff. At that time many Mexicans friendly to Germany denounced the 25-year-old cartoonist and *Hoj*'s circulation slumped. But Bernal's splashy colors, his impish irreverence and his excellent drawing won more and more followers. His cartoons, syndicated widely, were internationally recognized as dynamite in combatting Nazi propaganda in Mexico. Today he has his country's complete support.

Though Bernal has many American traits, he has never visited the U. S. He is the 14th child of a coffinmaker in Agua Caliente. His first drawings were on coffin boards, and he used to take his sisters in any coffin hands. With 40 other employees in his father's workshop, he organized a baseball team that won every local match and became known as "Ali Baba and the 40 Thieves." He also became the champion swimmer of his neighborhood. At 19 Bernal won one of the art contests sponsored by the Mexican Government and started out with 25 pesos (27) to make a fortune in Mexico City. Terrified by the big city, he promptly drank up his 25 pesos to forget his fears. After peddling his drawings, he eventually landed his job at *Hoj* and has resigned there ever since. Painting swiftly and without error, Bernal completes a cartoon in the time it takes him to smoke ten cigarettes, enjoys the American habit of working with the radio going full blast.

Figura 25 Artículo de la revista *Life* de marzo 1943

También “fue autor de varios carteles cinematográficos y destacan los elaborados para los filmes *Fantasia ranchera* (Director: Juan José Segura, 1943) y *Romeo y Julieta* (Director: Miguel M. Delgado, 1943).”⁽¹¹⁰⁾ Posteriormente participaría en distintas revistas de humor político, *Don Serrote*, *Fufurufu* o *Don Timorato*. “Este último era un rotativo financiado por Miguel Alemán con el fin de reelegirse para el siguiente periodo. Su tino le falló y el semanario no tuvo éxito, aunque tuvo una calidad excelente en la obra hecha por la mano de Arias Bernal”.⁽¹¹¹⁾

En plena guerra fría cambiaría su posición ideológica con respecto a Estados Unidos, ya que criticó su posición antiinmigrante que descalificaba al bracero mexicano. Además, se opuso a las políticas antisindicalistas y liberales de Estados Unidos. Por esto fue tildado de

¹¹⁰ Jorge Alberto Rivero Mora. “De lo fugaz a lo perenne. Una mirada historiográfica al cartel cinematográfico mexicano de época de Oro” en *VII Encuentro Internacional de Historiografía* el 10 de septiembre de 2009.

¹¹¹ González S. A. *Óp. Cit.* p. 175

comunista e incluso perseguido por la CIA y el Macartismo.⁽¹¹²⁾ Pues muy pronto se olvidó su labor antifascista y el furor anticomunista hizo su trabajo ayudado por las autoridades mexicanas que se volvieron coparticipes de tal política. ¿Se trataría de una venganza del alemanismo por *Don Timorato*?

Destacó en un último episodio de su vida al recibir de la Universidad de Columbia el premio *María Moors Cabot* por su gran trabajo como cartonista de la Segunda Guerra Mundial. Y también por su loable papel en defender al continente americano de las potencias fascistas... Quedan por responder cuestiones como la siguiente: ¿Por qué se olvidó su labor para *Timón*?

Murió en plena época de fiestas, a causa de una cirrosis crónica como un eco a su estilo desenfadado y bohemio. Un 30 de diciembre de 1959 en medio de las celebraciones navideñas y de fin de año.

Conforme a lo mencionado se ratifica el corte sincrónico en las posibilidades de enunciación desprendidas del ambiente cultural posrevolucionario. En aquella época se gestaron estas obras como expresiones de una comunidad de sentido, donde se compartieron intereses, preocupaciones, ideas y temas. Se compartían pues protocolos lingüísticos según lo mencionado por Ricoeur.⁽¹¹³⁾ Generaciones de antecesores, sucesores y contemporáneos donde cada uno se erigió como un referente del otro.⁽¹¹⁴⁾ Son pues el desarrollo de un oficio que aún estaba en construcción y abrevaba de modelos nacionales y extranjeros como signo de identidad. Y ello se vio reflejado en sus *objetos culturales* como creaciones de los artistas del pincel. Y son los mismos que se toman aquí como *objeto de estudio*. Por otra parte, la elección de las imágenes presentadas hasta aquí son producto de estilos y temas compartidos, es decir los protocolos lingüísticos participes de las comunidades de sentido que fueron expresados en imágenes.

¹¹² El llamado Macartismo fue una política del gobierno de Estados Unidos de América durante la Guerra Fría, lanzada por el entonces senador republicano Joseph McCarthy con el fin de eliminar todo elemento adverso al país bajo sospechas de comunista.

¹¹³ Ricoeur, P. *Op. Cit.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

CAPÍTULO 3: Análisis Historiográfico de las Revistas *Timón* y *Hoy*



Antonio Arias Bernal. Portadas no. 1 de *Timón* y *Hoy* (marzo de 1940 y septiembre de 1941)

Capítulo 3: Análisis Historiográfico de las Revistas Timón y Hoy

“La prensa, el cuarto poder”

Thomas Carlyle,

Sobre los héroes.

De la reflexión y observación historiográficas de las portadas de *Timón y Hoy* se extraen datos significativos, particularmente de cuándo llegaban las noticias a la redacción y su posterior publicación para venta. ¿Cómo nos damos cuenta de ello? Precisamente porque en la parte inferior derecha (en *Timón*) e izquierda (en *Hoy*) se muestran los datos de publicación. Este dato posibilita el no confundir el contexto de la fuente con el de la imagen. Estas imágenes denotan sus posturas ideológicas de ultraderecha y derecha oficial.⁽¹¹⁵⁾

Analizando estas imágenes (las portadas de *Timón*) se da cuenta del marco histórico obtenido como una distancia temporal de un mes a quince días con relación a los hechos ocurridos. Esto representa un gran avance en el proceso informativo, aunque no se compara a la actualidad. Sin embargo, en la época representaba un progreso de la comunicación en el desarrollo informativo sobre la Segunda Guerra Mundial.

El discurso ideológico que manejan tanto *Timón* como *Hoy* es eminentemente derechista, extremo, para la primera; y oficialista, para la segunda que está al servicio del régimen avilacamachista emanado del contexto que así lo demandaba, como lo era precisamente el inicio de la Segunda Guerra Mundial y la coyuntura de cambio de poder en México. Eran revistas de divulgación, que hacían eco de sus respectivos intereses. En referencia al tipo de

¹¹⁵ Con relación a esto Norberto Bobbio ofrece una posible explicación: “Uno de los dos términos, derecha, tiene una connotación siempre positiva, y el otro, izquierda, siempre negativa, y que esta unidireccionalidad ha quedado en la mayor parte de los usos metafóricos del binomio, empezando por el lenguaje religioso, donde los buenos están sentados a la derecha y los malos a la izquierda del padre” en *Derecha e izquierda. Razones y significados de una distinción política*, España, Taurus, 1996, p.106 De esto a su vez se extrae que los buenos que están a la derecha son religiosos y los malos de la izquierda o son laicos o ateos. Respecto a la ideología de *Timón y Hoy*, creemos que hay un cierto significado en este sentido.

discurso relacionado con el origen visual. Donde se bifurca lo gráfico con lo escrito en busca de una mayor influencia entre el público lector.

Luego, es un discurso ideológico de tintes o intenciones políticas que en sus representaciones está integrado de signos y significantes, es decir por elementos lingüísticos. Ahora bien, la esencia visual de estos elementos adquiere el carácter de representaciones, estereotipos y principios dominantes.

Los principios dominantes que se reflejan en *Timón* y *Hoy* son opuestos, pero ambos son altamente retóricos, mientras que, en *Timón* se alude a los principios dominantes de racismo, eugenesia y fascismo enmarcados en las categorías: raza aria, antisemitismo, nazismo. En *Hoy* se hace referencia a tópicos axiológicos como la democracia, unidad, libertad, fraternidad entre los pueblos, estos últimos ejemplificados por el panamericanismo.

Así, estas publicaciones de tiraje semanal son creaciones representativas de una época, donde se iniciaba la modernización del país y de ello eran testigo los medios de comunicación, que se diversificaban y se tornaban masivos. Es decir, que estaban inmersos en la expansión de los *mass media*.

Conforme a la teoría del discurso de Teun Van Dijk podemos establecer que las caricaturas encuentran un espacio teórico para su estudio, pues contienen escenarios ideológicos a analizar y ello significa que tienen cargado un significado implícito.⁽¹¹⁶⁾ En particular podemos situar al tema central de nuestra investigación con relación a las distintas ramas del saber, como son los estudios de la comunicación, psicología social, psicología cognitiva y la semiótica entre otras.

Se tejen redes que corresponden a intereses de grupos y facciones, provenientes de una herencia periodística propia, que, a su vez, se reconfiguran ante un horizonte innovador y expectante. Ejemplo de ello, son las agencias de publicidad y de prensa, que son únicas en

¹¹⁶ Teun A. Van Dijk. *El discurso como estructura y proceso. (Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria)*. Barcelona, Gedisa, 2000.p. 27

su tipo, por cubrir acontecimientos bélicos de gran envergadura como la Segunda Guerra Mundial. Estas nacieron al calor de aquellos años, como producto de la modernización editorial y ante una demanda creciente de información por parte de la población. Una muestra de esto es la agencia *Associated Press* (AP), que pervive hasta hoy, la extinta *United Press* (UP) y el también fallido intento comunicativo llamado *Transocean*, que quedó como recuerdo del esfuerzo informativo y tecnológico de las potencias del Eje.⁽¹¹⁷⁾

3.1 Timón y Hoy: dos revistas de los años cuarenta

En la revista *Timón y Hoy* se funden entramados históricos, donde el espacio y tiempo están en un desarrollo discontinuo. Nacieron al calor de la Segunda Guerra Mundial y en medio de un accidentado proceso electoral doméstico (las elecciones de 1940 en México) para relevar del poder a otro personaje de gran envergadura: Lázaro Cárdenas del Río. Por tanto, podemos observar una compleja red de sentidos.

Al final de la administración cardenista se efectuó una intensa lucha ideológica entre profascistas y proaliados como resonancia de la Segunda Guerra que sucedía allende el Atlántico en materia internacional. En este territorio se formaron grupos nazis y aliadófilos que eran cobijados por facciones extremas que hacían de ello su causa principal. Estos grupos estaban formados por conjuntos sociales diversos entre los primeros se encuentran algunos conservadores y/o sinarquistas en los segundos jacobinos provenientes de los primeros años cardenistas, entre muchos otros. En estos grupos se hallaban remanentes como los de la *Unión Nacional Sinarquista (UNS)*, *La Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM)* y el *Partido Acción Nacional (PAN)*. Por otro lado, en la izquierda se trataba más bien de personalidades como Francisco J. Mujica y el propio Cárdenas.

Aunque estas facciones no se encuentran dentro de posturas inflexibles, ya que muchos de ellos tienen distintas variantes ideológicas, esto se explica por tratarse de una época de gran polarización y efervescencia política, en las mismas agrupaciones contribuyeron a crear un clima de inestabilidad propicio para que nacieran publicaciones como *Timón*.

¹¹⁷Ortiz Garza, J.L. *México en guerra. Óp. Cit.* p. 30

En cuanto al origen de *Timón* ⁽¹¹⁸⁾ se desprende que era financiada por la embajada alemana, como se inserta en la foto de Vasconcelos y Dietrich en el segundo número. Aunque es entendible desde el punto de vista del escritor, que ejerce un papel ideológico, ayudado por su prestigio editorial, aunque atañe más a las empresas periodísticas, como se verá más adelante.

“La redacción de la revista fue ubicada en la calle San Juan de Letrán, núm. 68, es decir en el corazón de la capital mexicana, donde [ejerció actividades propagandísticas] La mayor parte de los 17 números tiene cubiertas de índole política” ⁽¹¹⁹⁾ y se mantenía una estrecha comunicación con los diplomáticos alemanes, quienes se encargaban de difundir la ideología fascista, pagando para ello a intelectuales de gran calibre como lo sería el mismo José Vasconcelos.

La revista *Timón* constituye una variante de las publicaciones fascistas que circulaban en la época. Además de la revista *La Reacción*, existía el Diario Alemán o *Das Reich*, este último estrictamente en lengua alemana. Como se ve, *Timón* pervive en el contexto de la época en el que abreva de las corrientes conservadoras y derechistas que en México se remontan al siglo XIX, alineándose muy bien al pensamiento de Charles Maurras y Primo de Rivera, quienes pugnaban por una vuelta a la tradición, pero no como un simple retorno al pasado. Sino como una nueva forma de “ordenar” la revolución, como también afirma Rafael Barajas “*El Fisgón*”. ⁽¹²⁰⁾

Este pensamiento acorde a su tiempo encontró portavoces confiables en agrupaciones como la Acción Revolucionaria Mexicanista o *ARM Las camisas doradas*, como fueron mejor conocidos, la Unión Nacional Sinarquista o *UNS*, incluso el propio *Fisgón* detecta que

¹¹⁸ Las fuentes referidas son los dos artículos de Bar Lewaw sobre Vasconcelos que se encuentran en la red, así como el libro en el que describe a *Timón* y Vasconcelos. Este libro de rara edición único en su tipo y se encuentra en la Biblioteca de México (Ciudadela) Fondo Antonio Castro Leal (sólo consulta). Además, lo comprueban los libros pioneros de Ortiz Garza, Schuler y Kirk.

¹¹⁹ Lewaw, B. *Óp. Cit.*

¹²⁰ Rafael Barajas Durán (El fisgón) *La raíz nazi del PAN*. México, Editorial El Chamuco, 2014, 237 P.p.

estos movimientos tienen su origen en La Cristiada y un poco más allá como ya hemos mencionado. ⁽¹²¹⁾ Con esto se muestra que *Timón* proviene de una tradición reaccionaria ampliamente compartida por grupos derechistas que tienen raigambre en nuestro país.

Por su parte la revista *Hoy* se publicó para su venta semanal desde febrero de 1937 a 1953. Aunque sólo se analizará aquí el periodo de 1941-1943 pues dicho periodo se encuentra el contexto del viraje de la postura ideológica de Arias Bernal en torno a la Segunda Guerra Mundial en México y coincide con la dirección de Regino Hernández Llergo. *Hoy* tenía un sentido más amplio de marketing del tabloide estadounidense (como *Timón*) así, las dos publicaciones aspiraban al ideal de *Life*. Sin embargo, esta pertenecía más al ámbito del *merchandising yankee*, con tintes publicitarios y de consumo. Aunque se cree que *Timón* tenía un propósito más ideológico y de largo alcance por eso su publicación se vio cortada por el propio poder gubernamental.



Figura 26: Antonio Arias Bernal. Portadas de la revista *Hoy* de junio

¹²¹ *Ibidem*.



Figura 27: Antonio Arias Bernal. Portada de Hoy para diciembre de 1941. Offset

La revista fue una de las primeras en imprimirse en roto grabado como puede leerse en la propia revista:

Los talleres encargados de impresión eran los de Fotograbadores y Roto grabadores Unidos, S.L.C, con domicilio en la calle del Dr. Manuel M. Flores, núm. 121. Este gremio era el más importante y antiguo de la ciudad de México, fundado por Armando Manzanilla, uno de los primeros, si no el primero, conocedor de tipografía, cromo grabado a color, offset y roto grabado. Fue prensista en *El Universal*. Fundó la cooperativa gráfica el 30 de octubre de 1930, con quince socios y diez años más tarde reunía a 220. Era la empresa de impresión más grande en México. A ella se asociaron los Llergo en mayo de 1937 para crear una “División Editorial”, que se dedicaría a editar revistas gráficas, entre ellas *Rotofoto*.⁽¹²²⁾

¹²² Aguilar Plata. A.B. *Óp. Cit.*



Figura 28: Portada de Hoy de septiembre de 1941. En esta imagen se observa el estilo comercial de la revista que trataba de emular a su contemporánea estadounidense Life

¿Cuál fue el origen del semanario *Hoy*? En 1937 cuando Hernández Llergo está de regreso en México (después de una estadía en Estados Unidos) hizo un llamado para crear una verdadera prensa libre, alejada de todo estatismo, en el que pudieran convivir todas las voces en un solo espacio, que fuera un lugar plural. A este llamado respondería, ni tardo ni perezoso el propio José Vasconcelos. “Del que se llegó a decir que cooperó con una suma considerable de dinero para financiar el primer número o bien que trabajó en los primeros días del semanario respaldado por su renombre.”⁽¹²³⁾

¹²³ *Ibidem.*

La revista tuvo altibajos, derivados de su estilo sensacionalista comercial. Como la “guerra de declaraciones” entre opositores y escritores de la revista, la censura de las administraciones gubernamentales y las opiniones respecto a ella, que dieron al traste con la magna empresa editorial. Entre ellos destacan la censura que operó Ávila Camacho durante su gobierno, las acusaciones de “prensa quintacolumnista” del líder sindical de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), Vicente Lombardo Toledano y las diferencias entre los primos Hernández Llergo en torno a la práctica del periodismo.

Además, la publicación se vio envuelta en la paranoia estadounidense, ya que el gobierno de aquél país exhibió las “listas negras” que era un informe del FBI en el cual enumeraban los semanarios y rotativos quintacolumnistas. Este texto fue recogido en la prensa mexicana, a la que también se sumó *El Comité Interaliado de Prensa* ⁽¹²⁴⁾ que se encargó de presionar de principio a fin a los rotativos que estaban en esta lista con el fin de que cambiaran de posición y dejaran de publicar asuntos relativos al Eje. Estas presiones se vieron acrecentadas por el suministro que de papel y maquinaria hacía PIPSA (Productora e Importadora de Papel) creada en el sexenio cardenista y que se encargaba de racionar la materia prima y distribuirla a los talleres de impresión para todas las publicaciones en el país como periódicos y semanarios como es mencionado por Stephen R. Niblo. ⁽¹²⁵⁾

Se estableció una dinámica dilatoria a fin de presionar a los periódicos y revistas. Pues el papel era surtido por Canadá, lo cual fue aprovechado por el gobierno inglés para incidir de manera directa en la publicación de impresos. Sin embargo, estas maniobras no podían continuar pues el ambiente era tenso, incluso un periódico célebre como *Excelsior* fue denunciado al ser incluido en la lista. Lo que provocó una “guerra de nervios” entre los editores y publicistas para que dejaran de promocionar sus productos en publicaciones poco amistosas. “El director del consejo de administración de PIPSA fue Alfonso Teja Zabre” notable historiador que escribió *Breve Historia de México*, obra donde se hace un recuento

¹²⁴ El Comité Interaliado de Prensa fue uno de los primeros esfuerzos de los Aliados para evitar que el Eje ganara la influencia ideológica en los países que no estaban directamente implicados en la guerra durante Segunda Guerra Mundial.

¹²⁵ Niblo, S. *Óp. Cit.* 260.

de la historia mexicana bajo una óptica socialista, y dicho texto se escribió y distribuyó por encargo del presidente Lázaro Cárdenas.

En este escenario se creó la Oficina de Asuntos Interamericanos a fin de establecer medidas y políticas claras para frenar la propaganda fascista y el llamado “quintacolumnismo” en México, Centroamérica y Sudamérica. Dicha oficina estaba dirigida por el magnate Nelson Rockefeller, perteneciente a una de las familias más poderosas de Estados Unidos y del orbe, cuyos negocios incluyen una infinidad de giros, aunque su mayor negocio es el petróleo.

Para lograr su objetivo esta Oficina convocó a todos los medios, productores, publicistas y marcas para que se unieran al esfuerzo aliado de combatir al fascismo en América. “Uno de los mayores logros de esta organización fue la creación del mediometrage animado de Walt Disney titulado *Los tres caballeros*, en donde figuran el loro José Carioca de Brasil, el gallo Pancho Pistolas de México y el Pato Donald representando a Estados Unidos.”⁽¹²⁶⁾

En cuanto a PIPSA, esta pactó entregarles a los empresarios editoriales el control sobre la materia prima y maquinaria. “Esto durante el gobierno de Ávila Camacho y éste les puso como condición tácita que los medios no lo criticaran y se unieran al esfuerzo aliado de la guerra.”⁽¹²⁷⁾ Los medios, como era natural, decidieron apegarse y prácticamente el acuerdo permaneció vigente durante el alemanismo.

En resumen, las revistas *Timón* y *Hoy* constituyen “*objetos culturales*”, expresión de la época en donde se tejen *comunidades de sentido* y *redes culturales* en los cuales convergen opiniones, se comparten temas e ideas y se pactan o se negocian acciones.

¹²⁶ *Ídem.*

¹²⁷ *Ibidem.* p.p. 269, 271, 286

3.1.1 Fundadores y financiamiento: Sus iniciadores

En 1939 al poco tiempo de iniciarse la Segunda Guerra Mundial, los alemanes se encontraban necesitados de difundir sus ideas, con el fin, de influir en los ánimos de la contienda y así conseguir apoyo para la victoria. Tarea nada fácil, pero que ahora contaba con la ayuda de las técnicas de propaganda que ya habían sido utilizadas por ellos desde la Primera Guerra Mundial, un camino ya sembrado. No partían de la inexperiencia.

El camino trazado buscaba llegar a un máximo de países, especialmente en el continente americano y en él, México resultaba clave. Se le reservaba un lugar especial producto de su vecindad con EUA. Como espacio privilegiado, que incidía en las relaciones internacionales. Si bien el papel de México es demeritado por varios especialistas, no se puede negar que los rumores que circulaban eran un síntoma de la época como periodo de lucha entre aliados y nazis. Así se creó el semanario de ideología fascista, que encontraría terreno fértil en algunos intelectuales antigubernamentales como José Vasconcelos, Andrés Henestrosa y Gerardo Murillo (*Dr. Atl*) que además estuvo financiado por la legación alemana. (Véase Fig. 29)



Figura 29: El ministro de propaganda Arthur Dietrich y José Vasconcelos junto a colaboradores de la revista. Tomada de *Timón Revista Continental*, no 2, marzo de 1940 Colección Hemeroteca Nacional

Aparte de ser financiada por la embajada alemana, la publicación era auspiciada a través de los empresarios alemanes residentes en México, quienes anunciaban en sus páginas sus productos. ¿Por qué recurrir a José Vasconcelos? Sin duda por la fama de la que gozaba el filósofo a lo largo y ancho de toda América. Pues sus libros se habrían distribuido en grandes cantidades en este continente y ello hacía más efectiva la actividad propagandística, pues se esperaba un amplio público, además de su consabido rechazo a los republicanos españoles.

Además de Vasconcelos, entre el equipo editorial de *Timón* se cuenta a 80 colaboradores (90 al incluir al personal de imprenta) como “un tal Carlos Roel, quien en otra revista de extrema derecha mexicana [llamada] *La Reacción* defendía ya antes la guerra del racismo nazi.” Según el especialista Izthak Bar Lewaw (un experto desilusionado por el viraje vasconceliano) era “un escritor de pésima calidad y portavoz de Goebbels en México” Sólo el doctor *Atl* y Andrés Henestrosa constituyen la excepción [del equipo desconocido] pues, gozaban de cierto prestigio en México. Ellos también eran colaboradores de *Timón*.⁽¹²⁸⁾ Aunque de los demás sobresalen los apellidos de magnates y empresarios, escritores e intelectuales medianos y profesionistas conservadores, por ejemplo: Richard Halliburton, María Elena Sodi de Pallares, (de la misma familia que Eduardo Pallares) Alfonso Junco (que también colaboraría en *La Reacción*), José Calero, Dr. Julio Catalá, Manuel Ugarte, Arq. Jorge L. Medellín y María Uranga entre otros, pero vale la pena detenerse en el papel clave de José Vasconcelos en la revista *Timón*.

¹²⁸ Izhtak Bar Lewaw. “La revista *Timón* y la colaboración nazi de José Vasconcelos” pp. 151-156. Disponible en: http://evc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_18.pdf consultado 13 de diciembre de 2017

3.1.2 José Vasconcelos: Eterna tormenta



Figura 30 José Vasconcelos en Universidad Nacional *www.revistauniversidadnacional.com*

José María Albino Vasconcelos Calderón fue conocido como el “Maestro de América” por los estudiantes sudamericanos que admiraban su labor como ateneísta (aquella legendaria agrupación en la que se reunieron las mentes más brillantes a fines de la época porfiriana). Sin embargo, no se abordará tal periodo en la vida de este reconocido intelectual, pues es un asunto de suma conocida por la historiografía nacional. Solamente se resaltaré una época que es poco conocida en la vida de Vasconcelos, vista a menudo con recelo, experiencia vilipendiada y censurada por los historiadores contemporáneos. Cuál es esta época que se quiere borrar en automático. Es la llamada, “edad oscura” en la que entró Vasconcelos después de su fracaso en las elecciones para presidente de México en 1929.

Todo ello nos remite a su labor como educador al frente de la SEP en donde “mediante los murales Vasconcelos quería que el mexicano pudiera ver la dignidad de su propia historia y se pudiera concebir a sí mismo como agente consciente de esa historia y no como mero objeto de ella. De ahí su afán de que se pintaran figuras mestizas [...]” Esto guarda una estrecha relación con lo que aquí se ha venido mostrando es decir con la irrupción de los llamados “monitos” como juzgó peyorativamente al “Arte de los “monotes” en los murales de Diego Rivera.

Aunque al iniciarse el periodo histórico nacional conocido como “Maximato” se erigió el autonombrado “Jefe Máximo de la Revolución”. Quien era el expresidente Plutarco Elías Calles. En este periodo el filósofo José Vasconcelos jugaría un papel relevante en la historia de México.

Calles se encargaría de las riendas del poder a la muerte del caudillo sonoreño Álvaro Obregón. Asesinado a manos del dibujante-caricaturista José de León Toral (de ese oficio se le conoció con el fin de pasar inadvertido) aquella tarde del 17 de noviembre de 1928, en el restaurante de la Bombilla, en San Ángel. De esta manera Calles se haría cargo de los hilos del país y decimos hilos ya que prácticamente los tres siguientes presidentes seguirían sus mandatos. “Según Vasconcelos, Obregón creó, maliciosamente, un sucesor impopular (Calles) para poderse reelegir luego, y, en efecto, se llevó a cabo una reforma constitucional para que el presidente [pudiera] reelegirse después de un periodo de cuatro años”⁽¹²⁹⁾ y, de hecho, así fue, como el propio Vasconcelos había profetizado.

En las postrimerías de la elección presidencial que ganó polémicamente Pascual Ortiz Rubio, y que sucedió a Emilio Portes Gil, quién sólo fue interino mientras se completaba el periodo del asesinado Obregón y se sofocaba la rebelión escobarista, se creó un movimiento político en la Universidad Nacional de México con el fin de evitar que Ortiz Rubio llegara al poder. Así los seguidores del “Maestro de América”, nombrados con el epíteto de “vasconcelistas” lucharían para que este ganara la presidencia en 1929.

Por este acontecimiento, el propio Vasconcelos se vería envuelto en una polvareda electoral. Donde de forma previsible se le hizo el sonado “madruguete” acordado entre Calles, Ortiz Rubio y el entonces embajador de Estados Unidos en México: Dwight Morrow: “Y eso de tener un presidente filósofo no chista ni cuaja con la política mexicana”⁽¹³⁰⁾ Decía

¹²⁹ Juan Antonio Rosado Zacarías. *Estudio Crítico. José Vasconcelos*. España, Fundación Ignacio Larramendi de Polígrafos, 2015. p. 17- 19

¹³⁰ Palabras de Plutarco Elías Calles a C. Valadés en Martha B. Loyo. En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas (UNAM) n. 22, julio-diciembre 2001, p. 117-134.

Calles que se había posicionado en contra de “la aventura vasconcelista” escrito tal y como versa el título de uno de los libros de Salvador Azuela. ⁽¹³¹⁾

“El embajador Morrow es como una sombra que aprueba o desaprueba todos los actos del gobierno” ⁽¹³²⁾ según Antonieta Rivas Mercado (mecenas de diversos artistas y pareja sentimental de Vasconcelos) para quién el único enemigo en 1929 era Estados Unidos. Hubo de hecho un intento de asesinar a Vasconcelos, que, según la autora aterrorizó a la población, mató el entusiasmo y suspendió mítines vasconcelistas.

Estas elecciones le saldrían muy caras a México y al propio Vasconcelos, a pesar de intentar abrir una vía democrática después de la hecatombe de la Revolución Mexicana, el acto quedaría imborrable en la memoria del filósofo ateneísta y progresaría hasta convertirse en una bola de nieve creciente que condujo a Vasconcelos y a sus allegados a una posición reaccionaria hacia fines de los años treinta.

Con “Plutarco Elías Calles se norteamericaniza la cultura” como afirmó Vasconcelos” todos sus antiguos compañeros se volverían contra él incluso...

Diego [...] ya se había puesto a pintar en los muros de la Secretaría, arriba de las decoraciones por mí sugeridas, y rompiendo el plan general de la obra, unas alegorías en honor de Zapata y Felipe Carrillo, el mártir callista”. que Rivera se convirtió pronto en el “pintor oficial del nuevo régimen, y un año o dos más tarde, cuando empezó a ladrarme el callismo por lo que escribía desde mi destierro, el gran Diego Rivera me retrató, en el patio posterior del edificio que había yo levantado, en posición infame, mojado la pluma en estiércol. ⁽¹³³⁾

“Tanto Portes Gil como Pascual Ortiz Rubio son retratados como peleles, muñecos de Plutarco Elías Calles. En un volante de la época se lee: “Si es usted hombre libre y consciente / elija a Vasconcelos para presidente. / Y si usted es animal / vote por Pascual.” Frase de Andrés Henestrosa que queda *ad hoc*. ⁽¹³⁴⁾

¹³¹ Salvador Azuela. *La aventura vasconcelista*, México, Editorial Diana, 1980, 168 P.p.

¹³² Antonieta Rivas Mercado. *La campaña de Vasconcelos*. México, Editorial Oasis, 1981, p. 133

¹³³ Rosado, Z. *Ídem*.

¹³⁴ *Ibíd.*

A su fracaso en las elecciones del veintinueve, Vasconcelos no pierde esperanzas y lanza el Plan de Guaymas, lanzando otro movimiento revolucionario para quitar del poder a Ortiz Rubio, en pleno territorio fronterizo allá en Sonora. Su apuesta falla, ya que el país había quedado devastado por la mortandad revolucionaria y no hay eco a su llamado. Posteriormente, parte de nuevo hacia el exilio esta vez a Europa junto a quién fue su mecenas para su campaña de 1929: Antonieta Rivas Mercado.

“Es notorio el régimen de terror y el autoritarismo creado y propagado por el Partido Nacional Revolucionario (PNR) [*auspiciado*] por Calles en 1929 y en cambio pocos recuerdan la matanza de los vasconcelistas en Topilejo, pueblo situado en Tlalpan, al sur de México, cerca del Ajusco” ⁽¹³⁵⁾ Recordaría más tarde con pesar el propio Vasconcelos.

En su estancia en París, la capital de Francia sucedería un hecho terrible. A tan sólo unos meses después de haber partido de México, quedarían en bancarrota económica, producto de inversión en las elecciones del 29 donde Vasconcelos buscó la presidencia. Sobre todo, la mala racha alcanzó muy pronto el ánimo de Antonieta Rivas Mercado, que se había enamorado de un hombre que sólo existía para la política, la poesía, la filosofía y la literatura. Estaba ensimismado y no se daba cuenta de lo que sucedía a su alrededor.

Esto provocó una profunda depresión en la mujer, la misma que había sido modelo para el Ángel de la Independencia y que había posado para su padre el afamado arquitecto porfiriano Antonio Rivas Mercado. ¡Como habían cambiado las cosas! El alma de Antonieta pareció adivinarlo y con tan sólo 30 años se quitaría la vida un 11 de febrero de 1931 en la Catedral de Notre Dame, en plena urbe parisina con el arma que siempre llevaba consigo el propio Vasconcelos... ¡Trágica muerte la suya!

Más adelante, Vasconcelos describe la situación de Valeria (Antonieta Rivas Mercado): “sus asuntos económicos se hallaban embrollados. Malos negocios en compañía de asociados torpes o de mala fe, hipotecas ruinosas, para obtener efectivo de inmediato”, etc. Valeria es retratada como derrochadora e imprevisora, negada para el sentido del dinero. Después describe el autor

¹³⁵ Fernando Ramírez Benites. *Andrés Henestrosa* disponible en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1927/Andres_Henestrosa_no_22.pdf?sequence=1&isAllowed=y consultado 5 de septiembre de 2019

su viaje por Sudamérica, así como una conversación que mantuvo con Valeria, en la que ella le confiesa que se suicidará: “he decidido matarme para no estorbarle a mi hijo”. Vasconcelos trata de disuadirla de que no lo haga e intenta estar con ella, pero finalmente se da un balazo en la catedral de Notre Dame. El filósofo la evoca en diversas ocasiones; por ejemplo, en su artículo “El amargado”, recogido en *¿Qué es la Revolución?*, afirma, sin nombrarla: “Temerosa, quizá, de claudicar, y no permitiéndole su noble índole ninguna deslealtad, prefirió adelantarse hacia el refugio de la muerte. Su pérdida me dejó desgarrado, pero no amargado”.⁽¹³⁶⁾

Esto desmoralizó a Vasconcelos y provocó que viajara de nuevo a los Estados Unidos donde se convirtió en un famoso orador de las universidades *yankees* en busca de una opinión certera. De este exilio estadounidense se recuerda en escasas notas el encuentro que tuvo con su antiguo enemigo: Plutarco Elías Calles. De este hecho han salido pocas líneas de ello, pues se considera como un hecho insólito, raro, del que no hablan fuentes convencionales. Y que hoy han salido a la luz, cuando se considera que ya no afectan a nadie. Según una estrecha nota ambos se reunieron en los Ángeles California en 1936 poco después de que Calles fuera expulsado del país por órdenes del presidente Gral. Lázaro Cárdenas del Río.⁽¹³⁷⁾

De esta reunión muy poco se tuvo que decir, lo más que el propio Calles mencionó: “que era lamentable que los intelectuales se inmiscuyan en la política, pues responden con encono y pasión a todo lo que hacen” como luego reveló al ya casi acercarse a su muerte acaecida en 1945, para lo cual calificó al encuentro con un tono de arrepentimiento. Sin embargo, para Vasconcelos el hecho tuvo una gran importancia: “Porque vale mil veces más un encuentro con Calles en el exilio que en su momento cumbre”. Parece que estas dos personalidades se comprendieron muy bien en ese momento, con una palmada en la espalda, recordarían sus eternas glorias. Fue un encuentro frugal, pues los dos eran víctimas del exilio, de la segregación por sus ideas y si se quiere, del abandono de sus amigos y enañamiento por parte de sus enemigos. Tal vez se conozca más a los personajes por sus tiempos de hastío y soledad que de sus propios triunfos.

¹³⁶ Fabienne Bradu. *Antonietta 1900-1931*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 276 P.p.

¹³⁷ Palabras de Plutarco Elías Calles a C. Valadés en Martha B. Loyo. En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas (UNAM) n. 22, julio-diciembre 2001, p. 117-134.

¿Qué más tienen en común Calles y Vasconcelos en sus últimos días? Sin duda abrevaron de las mismas lecturas. Textos que consagran valores e ideas predispuestas que dan lugar a posiciones específicas en el devenir. De esto fue testigo el historiador José C. Valadés que, a pocas horas de su detención y expulsión de México, entrevistó a Calles. Saldría de la entrevista de un *bungalow* de estilo californiano, cerca de las 7 de la noche a las afueras de la carretera México-Puebla como el mismo mencionaría, en los alrededores se hallaba dispuesto un piquete de soldados preparados para la aprehensión. José C. Valadés preguntó a Calles acerca de sus preferencias literarias y esto en sí es revelador...

Valadés describe la escena así...

— ¿Qué libro lee?

— Leo: Hitler, *Mi lucha*

Interrogo qué opina de Hitler, y contesta:

—Es un hombre de valer; creo que con buenas intenciones; es la consecuencia del caos que reinaba en Alemania. Cuando un país está en el camino de la disolución, del caos; cuando el caos y la disolución hacen temer por la existencia de una vida nacional, surge esa clase de hombres como Hitler. Un pueblo desesperado se entrega al primer hombre vigoroso que se le presenta. La condición de Alemania antes del ascenso de Hitler al poder no podía ser entonces más desastrosa moral y económicamente. Había un relajamiento en las costumbres; se había perdido el sentido de la nacionalidad; la economía estaba destruida; el judío era dominador. Los judíos estaban llevando a la república alemana al comunismo...⁽¹³⁸⁾

Se puede establecer una relación ideológica entre Vasconcelos y Calles, producto de esa época y como resultado de las tendencias en boga... Comparten ideas acerca del antisemitismo como lo explica el viejo Calles. Quien continúa diciendo a la menor provocación de C. Valadéz:

— ¡El judío es el peligro de las nacionalidades! ¡El judío es el que siembra el caos llevando a los pueblos la semilla comunista! El judío no tiene patria, y sueña en la dominación del mundo, y, como esa dominación no la puede realizar por el comercio ni por la industria, pretende realizarla por medio de un gobierno universal, de imperio sin fronteras. Ya ve usted lo que pasa en España; ese caos que reina en la república española es obra de los judíos; ellos son los que han llevado allí la semillita del comunismo; ellos son los que están minando a la joven república. Recuerde usted que los grandes jefes comunistas han sido y son judíos: judío era Marx, judío era Engels, judío es Trotsky; judíos son los dirigentes del gobierno de la Rusia Soviet. Y si usted pone la mirada en nuestro país, encontrará usted que quienes están provocando la situación actual [*de España*] son también judíos.⁽¹³⁹⁾

¹³⁸ Loyo, M. *Óp. Cit.*

¹³⁹ *Ídem.*

A estas declaraciones le siguen argumentos acerca del marxismo y su incompatibilidad con México. Menciona que conoce las obras de Marx, aunque cree que la desigualdad económica de México no se combatirá con tal ideología. Pues somos una nación diferente, proveniente de otras tradiciones y el “comunismo” y la izquierda han proliferado en nuestro país como falsos espejismos... “Bástese notar el lujo en el que viven las elites izquierdistas, que usan convertible, visten traje sastre y fuman puro, por eso son una oposición de papel” [...] ⁽¹⁴⁰⁾

En opinión de Calles no basta decir sólo eso, además de las múltiples contradicciones de la izquierda cardenista, los medios por los cuales distribuyen su ideología también son confusos y a menudo hacen uso de las mismas estrategias que sus opositores para llegar al mismo fin: adoctrinar. Por ejemplo, distribuyen y difunden la ideología nacionalista por medio de carteles, películas de la época de oro y también por medio de ondas sonoras o dicho comúnmente, por la radio. Opina también al respecto José Vasconcelos que “el cine es un instrumento de difusión “que no es justo dejar en manos de mercaderes y de falsarios”. ⁽¹⁴¹⁾ Se demuestra que tampoco está de acuerdo en prostituir las ideas sólo para lograr objetivos...

A la muerte de Calles acudió un compungido Vasconcelos que fue recibido con afecto por la familia del difunto, además de que fue el orador principal del sepelio. Al final estos dos hombres que se habían enfrentado se despedían uno del otro en la última morada del primero... En cambio, el arreglo floral que mandó el expresidente Lázaro Cárdenas había sido devuelto...

En una última intentona antes de que Calles muriera y después de haberse entrevistado con él, durante el exilio de ambos, alrededor de 1937, Vasconcelos, también se opondría al presidente Cárdenas, uniéndose a la rebelión en su contra por parte del también General Saturnino Cedillo, a la sazón cacique de San Luis Potosí. Todo sucedió en un abrir y cerrar de ojos. Se encaminó en auto hacia la frontera para conseguir apoyo, preparando tal vez una invasión. Se pensaba en ese entonces que Cedillo contaba con el apoyo de las petroleras estadounidenses y de los espías nazis para lograr su propósito, por eso fue lógico que

¹⁴⁰ *Ídem. [las cursivas son mías]*

¹⁴¹ Rosado, Óp. Cit.

Vasconcelos se decantara por Cedillo. Muy pronto la situación se vio rebasada y el propio Cárdenas mando un batallón para aprehender a Cedillo que había huido de su rancho “Las palomas” a la Sierra Gorda.

Este episodio no ha sido tan estudiado como debería por ejemplo el sociólogo Carlos Martínez Assad, quien no se ha mostrado de acuerdo con la idea de la alianza de nazis, petroleros estadounidenses y el propio Cedillo con el objetivo de provocar un levantamiento armado que eventualmente derrocaría a Cárdenas. Se inclina, más bien, por los intereses cardenistas de desvirtuar toda oposición como antirrevolucionaria. La descalificación a sus adversarios mediante la intriga y la rotación de mandos cuando estos le dejaran de ser útiles. ⁽¹⁴²⁾ Sin duda es una interpretación diferente a la esperada. Sin embargo, creemos que el asunto puede verse desde distintas aristas, aunque es paradigmática la existencia de tales posicionamientos...

Después de esta intentona contra el cardenismo, Vasconcelos se dedicó a dirigir la publicación de tinte fascista llamada *Timón*, financiada, como quedo asentado, por la legación alemana vía su ministro de propaganda Arthur Dietrich. Su colaboración fue polémica e incluso, él mismo asevera:

Me creyeron un payaso. Escribir es hacer justicia. No quería séquito literario, quería gente armada”. Asimismo, en 1940 se convierte en uno de los propagandistas del fascismo. Treinta y un años después, en 1971, Itzhak Bar-Lewaw rescató las colaboraciones vasconcelistas de la revista nazi *Timón*, publicada entre el 22 de febrero y el 15 de junio de 1940. El antiguo estudioso de Vasconcelos se sintió “entristecido” al rescatar dichas colaboraciones, de las que el mismo Vasconcelos calló hasta su muerte. No obstante, durante ese breve periodo “nazi”, que sin duda contradice algunos aspectos del pensamiento de Vasconcelos, en contra de las supuestas razas “puras”, el escritor mantuvo otras actividades, especialmente como colaborador de la revista *Todo* (1933), publicación semanal en la que también hay artículos firmados por otros antiguos miembros del Ateneo de la Juventud, como Alfonso Reyes, Genaro Fernández McGregor, Nemesio García Naranjo, Luis Cabrera y Antonio Caso. El llamado “Maestro de América” colaboró en *Todo* durante varios años con una gran cantidad de textos sobre política nacional e internacional, ensayos de índole literaria, social, moral, filosófica y artística, así como con artículos de crítica literaria –por ejemplo, allí publicó una de las primeras reseñas críticas sobre *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, un año antes de que esta novela fuera publicada por Gonzalo Lozada en Argentina;

¹⁴² Carlos Martínez Assad. *El Camino de la rebelión del general Saturnino Cedillo*, México, Editorial Océano, 2013, 172 P.p.

es decir, cuando apenas se había publicado en México en una edición privada de Costa-Amic.⁽¹⁴³⁾

Al respecto aclara el escritor Juan Antonio Rosado Zacarías:

En cierto sentido, Vasconcelos llevó durante un tiempo una doble vida que hasta hoy no ha sido revelada por la crítica: por un lado, como director de la revista nazi *Timón*; por otro, como colaborador asiduo de *Todo*, aparentemente antinazi, aunque en el fondo de extrema derecha. El conservadurismo teñido de autoritarismo fue la tónica del último Vasconcelos. En 1954, en una entrevista reproducida en el libro *En el ocaso de mi vida*, admira al español José Antonio Primo de Rivera, quien fuera fundador de la Falange en 1936.⁽¹⁴⁴⁾

Después de que la intentona cedillista fallara y se decantara por el fascismo, Vasconcelos se posicionaría frente la política panamericanista impulsada por el presidente estadounidense Franklin Delano Roosevelt. Respecto a este episodio hay versiones encontradas: qué si estuvo de acuerdo o no con la política panamericanista. Al respecto se ofrece una primera versión...

En su artículo “El entierro del monroísmo”, contenido en *¿Qué es la Revolución?* (1937), aprueba, sin embargo –y por lo menos en su teoría- la política del buen vecino: “Con buen juicio de estadista moderno, mister Roosevelt ha reemplazado el monroísmo con la política del buen vecino. Pero el entierro formal de la doctrina Monroe se consumó en Buenos Aires [...]” En el mismo libro, en el artículo “La política del buen vecino”, sostiene: “Canadá como socio será siempre sajona. Equilibrar corrientes opuestas es mucho más difícil que coordinar esfuerzos concurrentes. He allí por qué la política del buen vecino se estableció sola, se creó por instinto social biológico, entre los del Canadá y los de Nueva Inglaterra, en tanto que el conflicto ha tenido que ser, asimismo, inevitable entre los anglosajones y nosotros. / Pero esto mismo da un carácter noble, y heroico casi, al esfuerzo de mister Roosevelt, esfuerzo respaldado ya por no pocos hechos, el propósito de tratar a los del sur con las mismas consideraciones que se otorgan tradicionalmente a los del Canadá”.⁽¹⁴⁵⁾

Posición confrontada más tarde en una editorial de *Timón*, en el que asevera lo siguiente: “Según el panamericanismo, el continente Sur es una reserva del Norte, destinada a correr la misma suerte que México y Centroamérica”.⁽¹⁴⁶⁾ Para nuevamente esgrimir inclinaciones profascistas como las de esta declaración: “Pero hay un factor en el que si es probable que influya la victoria alemana. Este factor es la libertad de comercio. Únicamente un triunfo

¹⁴³ Rosado, *Óp. Cit.*

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ *Ídem.*

¹⁴⁶ José Vasconcelos. “Editorial: América para los americanos” en *Timón. Revista Continental*, México, 8 de junio de 1940, núm. 16, p. 5

alemán puede librar al Continente hispánico del monopolio comercial que ya de hecho ejercen los norteamericanos en todo el Continente”.⁽¹⁴⁷⁾

Así menciona también que “uno de los grandes errores históricos de México y de otros países latinoamericanos es que le dieron la espalda al pasado y se dejaron conducir por los modelos estadounidenses, cuyo pasado es totalmente distinto.”⁽¹⁴⁸⁾ Por tanto, creemos que la oposición vasconceliana a los Estados Unidos es genuina y está matizada por sus exilios a ese país, como una mezcla de amor y odio, eso era lo que José Vasconcelos sentía por EUA.

Uno de sus últimos libros, *Letanías del atardecer* (1959), de extrema religiosidad, es producto de un hombre viejo y deseoso de salvar su alma y comunicarse con Dios. Aquí, más allá de lo apolíneo y lo dionisiaco, sostiene que sólo alcanzando lo místico se puede llegar a la plenitud, a la realización humana. Nunca antes asumió su papel de “profeta” con tanta seriedad. Como afirma Gomezjara: “Empezó y gozó burlando la imagen de la familia y otros convencionalismos estrechos, hasta reconciliarse con la teología y el fascismo. Pocos en México han saltado entre los dos polos más opuestos.”⁽¹⁴⁹⁾

José Vasconcelos cree en los valores eternos, es decir en lo clásico. Sin embargo, en su libro *En el ocaso de mi vida*, escribe algo con lo que concluyo este apartado: “todo lo que sabemos es relativo y sólo hay una gran verdad: la realidad de nuestra conciencia múltiple en sus intuiciones y el misterio que penetra nuestra alma y el universo.”⁽¹⁵⁰⁾ Su labor fue la de un crítico, pero eso no significa que esté inconforme con todo, sino que buscó las múltiples voces del discurso... el susurro del yo y del otro... en la continua construcción de la realidad nacional.

De esta manera en este apartado se detalló la biografía de Vasconcelos donde se muestran las confluencias ideológicas, los conceptos compartidos y las comunidades de sentido que abrevaron de un contexto en común, entre el propio Vasconcelos y la obra de Antonio Arias Bernal en la revista *Timón*. Personajes que cruzaron los mismos caminos, conocieron a las mismas personas e incluso trabajaron para las mismas revistas, no hay duda de que se conocieron y cruzaron algunas palabras, tal vez un saludo. Tendrían finales diferentes, sí,

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ *Ídem.*

¹⁴⁹ Rosado, *Óp. Cit.*

¹⁵⁰ *Ibíd.*

pero lo que no se puede negar es que vivieron en una misma época y se nutrieron de ella como el Espíritu de la época o *Zeitgeist*.

3.1.3 Regino Hernández Llergo: periodista de *La Vieja Guardia*



Figura 31: Foto de Don Regino Hernández Llergo

Regino Hernández Llergo nació en Cunduacán, Tabasco en 1896, en el cenit del Porfiriato. En sus años mozos vivió anhelando convertirse en militar, objetivo que logró en su juventud, pues “entre 1912 a 1914 se enlistó en el Colegio Militar de la Ciudad de México y según las fuentes pudo alcanzar el grado de capitán.”⁽¹⁵¹⁾

Sin embargo, el gusto le duraría poco, el Colegio Militar fue cerrado en tiempos de la Convención de Aguascalientes, es decir en plena lucha armada, donde se enfrentaban todas las facciones revolucionarias. Por esta razón Hernández Llergo “formó parte de un grupo de apoyo a Adolfo De la Huerta, aunque esta intentona también se vio truncada, ya que rápidamente fueron hechos prisioneros por los carrancistas después de un enfrentamiento armado contra éstos.”⁽¹⁵²⁾

¹⁵¹ Martínez, S. *Óp. Cit.*

¹⁵² *Ibidem.*

Cuando se disponían a fusilarlo, Don Regino Hernández, como sería llamado por sus coetáneos, sería reconocido por uno de sus maestros del Colegio Militar, ya que entre el jurado para deliberar la suerte de los reos estaba su mentor. Esta situación fue una casualidad casi milagrosa, pues el general intervino para salvar la vida de Hernández Llergo. No fue fácil, como se narra escuetamente en *La Vieja Guardia* al parecer el jurado se encerró a deliberar y viendo que tardaba mucho se desataron las habladurías. Los chismosos corrían de un lugar a otro a esperar que deparaba la suerte de los enjuiciados. Después se dio el veredicto que absolvió a Llergo, aunque sus compañeros no corrieron la misma suerte. “De ese episodio tan espantoso salió solo con el puro traje puesto, sería lo único que lo acompañaría de esa ocasión.” Durante algunos meses se dedicó a vagar por las calles.

Al cabo de un tiempo, fue a parar a las puertas de *El Universal* en 1916. Este periódico era propiedad del célebre Félix Palavicini. “Consiguió trabajo como barrendero, pues no sabía hacer nada más. Y para rematar no se pudo comprar un traje nuevo, entonces seguía vistiendo de cadete”, lo que le daba un aire extraño, de cierta desconfianza entre sus compañeros de la redacción.

Un día en las oficinas de este rotativo lo esperaba una escena dramática: “Palavicini estaba discutiendo con un reportero acerca de una nota periodística. Era nada menos que el reportaje del momento: La ejecución del capitán Lucio Blanco en la capital.” El asunto en cuestión era que el susodicho no pudo conseguir la nota y eso desencadenó la ira de Palavicini que pataleaba y decía improperios en aquel momento.

Rápidamente se decidió que este muchacho “nuevo” fuera a buscar información para la nota, todos los demás reporteros también se desplegaron. Hernández Llergo fue al juzgado e intentó escuchar qué era lo que sucedía, sin embargo, fue visto con malos ojos por sus compañeros de oficio, a la sazón reporteros, ya que vestía el uniforme de cadete, ya que no tenía dinero para comprarse ropa, por lo que fue corrido de la sección de periodistas. Sin embargo, se pudo mantener al lado de los policías.

Como pudo escribió con gran detalle todo lo que veía u observaba respecto al caso. Y más tarde que temprano se dirigió a las oficinas del diario *El Universal* en la calle de Bucareli 8. Al leerlo Palavicini quedó estupefacto, era una redacción detallada pero clara. Rápidamente le dijo: “Usted es el nuevo jefe de redacción y de inmediato se desataron los chismes: “¿Y quién es ese señor? — ¡Pero si es el barrendero!”⁽¹⁵³⁾ Al parecer nadie creía posible que un personaje como él obtuviera una gran nota. Aunque las apariencias engañan...

Hernández Llergo contribuyó a fundar *El Universal Grafico* y *El Universal Taurino*. Mas tarde crearía junto a Palavicini *El Globo*. Esta temporada fue fructífera, pues entrevistaría a Francisco Villa en su Hacienda de Canutillo, Durango, pero realizar esta entrevista fue toda una travesía. Se recurrió a un general amigo de Villa que a su vez tenía relación con Hernández Llergo. Fue toda una odisea desde la anuencia para llevar a cabo la entrevista como para ir a la dichosa hacienda.

Sin embargo, esta fue una de las últimas declaraciones del general Francisco Villa que le costó la vida al mencionar la posibilidad de una movilización militar por su parte. Al parecer estas menciones fueron airadas y desprovistas de toda cautela, por lo que se exaltaron los ánimos de sus detractores. De estas declaraciones se extraen noticias reveladoras acerca de la Revolución y sus enemigos:

"EL PELIGRO DE LOS ESTADOS UNIDOS

Y ya en la mesa, el general, siempre complaciente con nosotros, buscó tema para iniciar la platicada. Y nos habló del tío Sam, en la siguiente forma:

—Hay un gran peligro para los mexicanos, que lo tengo muy presente, que no se me olvida nunca, y que temo porque son muy poderosos: los gringos. El día que llegue, que llegará, va a ser una lucha muy dura, señor, una guerra que no se acabará nunca...

A ustedes que son jóvenes, y como buenos mexicanos que han de ser, les pido que no olviden ese gran peligro, y que siempre se lo recuerden a sus amigos, a sus hijos, para que cuando llegue el día. Los gringos no nos cojan dormidos. Es doloroso pensar, señores, que sobre el poder de los gringos esta la desunión de nosotros...⁽¹⁵⁴⁾

También se refiere a la prensa y la política en este tono:

¹⁵³ Martínez S. J. *Óp. Cit.* p.p. 33-48

¹⁵⁴ Regino Hernández Llergo. *Una semana con Francisco Villa en Canutillo*. México, Fondo de Cultura Económica-El Universal, 2015, p.85

El ciudadano que vota allí se guía por lo que las prensas dicen de los hombres públicos, por lo que se oye decir nada más, sin ponerse a pensar si efectivamente aquello que se lee o que se oye es cierto. Un mexicano vota por cualquiera, sólo porque le han dicho que es bueno, o porque él cree que lo es, sin saber los defectos que tiene su candidato, porque eso sí no hay quien se lo diga, ni prensa donde lo lea... Se puede dar el caso de que su candidato sea un ladrón... un mal funcionario, uno que no hace ningún bien a su raza, sino que sólo se preocupa por su bienestar personal... ¡Era bueno cortar a esos candidatos, y juntarlos con los que no estamos viviendo de la política, para ver a cómo nos toca! ⁽¹⁵⁵⁾

En este artículo Hernández Llergo también criticó a la facción radical de la Revolución, aquellos del *termidor jacobino* de los que son herederos el Gral. Lázaro Cárdenas y Francisco J. Múgica. Sin embargo, se refería al postrero “Jefe Máximo de la Revolución” nada menos que Plutarco Elías Calles, con quién como se observa comparte ideas y pensamientos en torno al comunismo:

Los líderes del bolchevismo- me explicó el general-, en México como en el extranjero, persiguen una igualdad de clases imposible de lograr. La igualdad no existe, ni puede existir. Es mentira que todos podamos ser iguales; hay que darle a cada quién el lugar que le corresponde. La sociedad, para mí, es una gran escalera, en la que hay gente hasta abajo, otros en medio, subiendo, y otros muy altos... Es una escalera perfectamente bien marcada por la naturaleza, y contra la naturaleza no se puede luchar, amigo.

¿Qué sería del mundo si todos fuéramos generales, o todos fuéramos capitalistas, o todos fuéramos pobres? Tiene que haber gente de todas calidades. El mundo, amigo, es una tienda de comercio, en donde hay propietarios, dependientes, consumidores y fabricantes. Unos regatean el precio, otros lo defienden, y así, ¡la mitad de vivos y la otra mitad de tontos, amigo! Yo creo que el bolchevismo es una igualdad mal entendida; es justo que todos aspiremos a ser más, pero también que todos nos hagamos valer por nuestros hechos, y no aprovechándonos del trabajo de los demás... ¡Todos, amigo, tenemos derecho a la vida en este mundo!... Eso no tiene remedio. Yo nunca pelearía por la igualdad de las clases sociales... ⁽¹⁵⁶⁾

Después Palavicini cerró sus diarios a raíz del ataque de Obregón a su persona. A consecuencia de una guerra de declaraciones entre Obregón-Palavicini y el secretario de Hacienda Alberto J. Pani. Entonces, Hernández Llergo pronto decidió irse a Los Ángeles, Estados Unidos a trabajar en el diario *La Opinión*. Este era un rotativo a cargo de mexicanos para lectores mexicanos. Entró como corrector de pruebas.

Regresaría a México años más tarde (en la década de los treinta). De su estancia en Estados Unidos abreviaría el estilo comercial de la prensa de aquel país. Mismo que implantaría,

¹⁵⁵ *Ibidem.* p.p. 93-94

¹⁵⁶ *Ibidem.* p.p. 94-95

después, en tierras mexicanas, sin que fuera comprendido a cabalidad. Destacaría en la creación de revistas *Hoy* (1937) *Rotofoto* (1937) *Vea* (fundada en 1935 y luego incorporada a *Hoy* en 1937) *Todo* (incorporada al grupo en 1938) *Mañana* (1943) y *Siempre!* (1953). El estilo de *Hoy* desató controversia entre la sociedad mexicana de los años treinta y cuarenta. Algunos llegaron a considerarlo un semanario de derecha y otros un tanto comunista. La mayoría de las veces actuaba como derechista, aunque contaba con colaboradores de distintas ideologías.

Sobre la ambivalencia ideológica del periodismo de *Hoy* (para los *jacobinos*) pues sobresalen sus resquemores para con la CTM. Ya que en *Hoy* se daba “voz a todas las voces” sin que influyera la filiación ideológica” (en apariencia). Si bien, incluso, Lombardo Toledano escribió para la revista, después delegó la oportunidad de hacerlo en sus páginas. Otras disputas que se originaron son las que tuvo con el líder del Partido Comunista y miembro de la CTM; Antonio Romero, lo cito:

Este también escribía para *Hoy* sin embargo muy pronto mandó una carta al rotativo que se imprimió completa en la que se quejaba del viraje del semanario y que incluso permitiera que Salvador Novo (representante del grupo *Contemporáneos*) se escudara en su “talento” para escribir de política”, asunto, decía, del que no tenía conocimiento. ⁽¹⁵⁷⁾

Más adelante en el sexenio de Manuel Avila Camacho, Hernández Llergo padeció censura tal como lo refiere el periodista: se presentó un reportaje de la fiesta de cumpleaños del niño Cuauhtémoc Cárdenas hijo mayor del que ya era expresidente. Sin embargo, “el reportaje a juicio de Ávila Camacho se mostró de manera irrespetuosa.” ⁽¹⁵⁸⁾ Fue tanta la presión hacia al semanario que muy pronto Hernández Llergo se vio obligado a renunciar o mejor dicho a pactar con Manuel Suarez (empresario español, compadre de Ávila Camacho) y en la administración quedó Rafael Lebrija (amigo cercano de Miguel Alemán. Por ello Hernández Llergo fue desplazado de su puesto.

Por ultimo y hasta el fin de sus días dirigió la revista *Impacto*. Regino Hernández Llergo muere un 15 de noviembre de 1976. Una pequeña nota en la revista *Siempre!* Dirigida

¹⁵⁷ Aguilar Plata, A. *Óp. Cit.* p.138

¹⁵⁸ *Ibíd.*

entonces por su primo José Pagés Llergo cerraría el opúsculo de su recuerdo en las siguientes palabras: fue “director, un jefe respetado, dominador de su tropa y padre de ella.”⁽¹⁵⁹⁾

3.1.4 José Pagés Llergo: El Heredero



Figura 32: Fotografía de José Pagés Llergo tomada de la Mediateca del INAH

José Pagés Llergo nació el 20 de septiembre de 1910, en Villahermosa, Tabasco en la época los albores de la Revolución Mexicana. En su adolescencia ganó un concurso de cuento infantil que “lo llevó a trabajar como auxiliar en el periódico *El Demócrata* “Diario constitucional” de la facción carrancista. Posteriormente entró a trabajar como “compaginador” en *El Heraldo de México*” que publicaba la famosa historieta *Don Catarino y su apreciable familia*.

En 1928 a la edad los 18 años siguió a su primo Regino Hernández Llergo a Los Ángeles, Estados Unidos. Ahí empezó a trabajar de mesero en un club nocturno por las noches, pues la situación económica era apremiante. “Después trabajaría como corrector de pruebas para el diario *La Opinión*” de los Ángeles. El mismo rotativo, donde trabajaba su pariente, ese diario hecho por mexicanos. En este diario escaló peldaños hasta colocarse como jefe de redacción, también trabajó para el *Daily News*.

Posteriormente regresaría a México junto a su primo Hernández Llergo y buscarían auspicio para la fundación de una nueva revista que fuera plural y que no se colocara al

¹⁵⁹ Martínez S. J.L. *Óp. Cit.* p.38

amparo del Estado y que su labor fuera de amplia crítica en diversos tópicos y de esta ambiciosa idea fundaron la revista *Hoy* en 1937.

La revista *Hoy* inició con un sello comercial y sensacionalista, sin embargo, esto pronto le iba a dar problemas a la dirección del semanario. “Cuando en 1939, José Pagés viajó hacia Berlín y de ahí se dirigió a Varsovia con el fin expreso de conocer de primera mano que es lo que pasaba en el frente bélico” se dedicó por completo a cubrir notas que tenían de protagonista regularmente a líderes de las potencias fascistas.

Incluso llegó a entrevistar a Adolfo Hitler (en una entrevista muy bien lograda que en sentido figurado se escribió en primera persona, lo que le dio un tono polémico a la hora de publicarla). De esta ocasión se rescata la anécdota de que Hitler se negó a darle la mano y mucho menos le respondió palabra alguna al saber que era un periodista mexicano. Su contacto había sido el Ministro de Propaganda del Tercer Reich, Joseph Goebbels. También Pagés Llergo entrevistaría al *Duce* Benito Mussolini y al emperador Hirohito de Japón. Asimismo, logró importantes declaraciones de Haydeki Tojo, “aquél general que se encargaría meses después del ataque kamikaze a la base aérea naval estadounidense de Pearl Harbor en las islas Hawái.”

Sus impresiones de los singulares encuentros con estos personajes, que se publicaron en *Hoy* provocaron que la revista fuera calificada como fascista. A su regreso a México su primo Regino Hernández Llergo “se desmarcó de su primo y dijo que el viaje que realizó este último por Europa y Lejano Oriente no había sido por encargo de la revista, ya que lo publicado era a título personal.”⁽¹⁶⁰⁾ Esto constituyó una de las primeras rupturas entre ellos.

En la década de los cincuenta, Pagés Llergo retornó a la revista *Hoy* pero esta fue censurada y “fue cortada porque este semanario gráfico publicó una fotografía de la hija de Miguel Alemán junto a su esposo Carlos Girón en un cabaret de París. En la foto se aprecia a la hija de presidente que mira con enfado al esposo”⁽¹⁶¹⁾ luego de que éste observara con

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibid.* p.p. 185-196

atención el cuerpo de una bailarina. Esto propició de inmediato la rendición de cuentas por parte de los dueños de la revista y provocó que se echara a la calle a Pagés.

Posteriormente fundó la revista *Siempre!* y al frente de esta revista destacó por su labor periodística, pues brindó asilo para que en dicha revista se publicará *México en la Cultura* a raíz de la censura al diario *Novedades* e incluso también brindó un espacio en la redacción al periodista Julio Scherer cuando sucedió la clausura de *Excelsior*. A continuación, se observa una caricatura de Pagés Llergo hecha por Carreño.



Figura 33 Imagen de la portada de *Siempre!* En la que se recuerda el entonces reciente fallecimiento de su director

Llergo murió un 20 de diciembre de 1989, en medio de reseñas y condolencias de periodistas y rodeado de amigos y familia. La anterior caricatura se publicó en *Siempre!* poco tiempo después de su fallecimiento a manera de homenaje. (Véase Fig. 33)

Lo anteriormente narrado son breves semblanzas biográficas de los fundadores de las revistas *Timón* y *Hoy*, que sin duda alguna son el parteaguas de los proyectos editoriales de ambas revistas, sin duda sus experiencias históricas, políticas y periodísticas vinieron a nutrir el

entramado discursivo y narrativo de estos semanarios como mundos partícipes de otros mundos.

3.1.5 Composición tipográfica de la revista por secciones y colaboradores

En cuanto a las partes físicas de las revistas que constituyen la concreción física y planificada de los objetivos y las expectativas de los mundos editoriales de los fundadores destaca la tipografía de la revista, iniciando con el título de la misma está hecha según la descripción de la palabra titular. En medio de marcos que delinear o cercan el encabezado, se construye un sentido directivo de orientación, es decir: “Dirigir el destino de muchos es la tarea de *Timón*”. Como si se fuera a dar una batalla en la mar y se tornara necesario una dirección con el objetivo de no perder el camino en la turbulencia de las aguas. Algunas de las portadas, como más adelante veremos, contienen también símbolos marinos. (Véase Fig. 34)



Figura 34 titular de Timón

La tipografía es un ensayo de identidad y acercamiento a la de la revista estadounidense *Life*, por el formato tabloide que apareció en 1937 bajo un formato moderno. Es importante resaltar la longevidad de esta revista que alcanzó el inicio del siglo XXI. Con ello aludimos a cierta tendencia de *marketing* publicitario llevado a cabo por algunas publicaciones periódicas mexicanas hacia los años treinta del siglo XX, muchas veces como una imitación de los magazines estadounidenses, que estaban en boga para esos años como la citada *Life*, pues, en ese momento era todo un *boom* para el lector de la sociedad estadounidense. (Véanse Fig. 35 36 y 37)

Las dos revistas tanto *Timón* como *Hoy* abrevaban del estilo supergráfico de *Life* como también afirma Deborah Dorotisky: “El lanzamiento de la revista *Life* en Estados Unidos (1936), en el formato que se conoce como tabloide (27.94 X 43.18 cm), causó un profundo

efecto en los medios impresos del país y alentó el surgimiento de las revistas superilustradas con fotografías.”⁽¹⁶²⁾



Figura 35: Portada de Timón



Figura 36: Títular de Life en donde se asemejan sus colores

Respecto a las imágenes de las portadas, éstas aluden a diferentes modalidades, que llamamos tipologías, que a su vez tienen diferentes niveles de análisis en cuanto a su contenido sugerido por las imágenes trazadas que tienen como objetivo editorializar la postura de la revista. (Véase Fig. 35)

¹⁶² Deborah Dorotisky Alperstein. Imagen e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista *Hoy* en 1939. Anales de Investigaciones Estéticas En DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2009.94.2286> consultado el 23/12/19



Figura 37: Portada de Life del 27 de mayo de 1940



Figura 38: Decálogo de valores alemanes hecho en Timón

Como muestran las imágenes anteriores *Timón* copió las técnicas de diseño publicitarias implantadas por *Life* ejemplificadas en el mismo formato, sin embargo, su discurso era diferente, ya que exaltaba a los militares nazis, en vez de satanizarlos como si hacia *Life*. En esta portada se privilegia a una arma de grueso calibre, mientras que el boceto de la segunda imagen alude a ciertos rasgos patrióticos. (Véanse Fig. 37 y 38)

El contexto que brinda la imagen, hecha portada, es anterior a la publicación, sin embargo, entre el discurso que da la imagen y la fecha de publicación se guarda cierta distancia temporal. Con esto se demuestra la implementación de tecnologías modernas por las facciones bélicas que se formaron durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo: los nazis y su magna empresa llamada *Transocean* ⁽¹⁶³⁾ que llegó a ser una flamante agencia de noticia, ya que era estimada por tener los últimos accesorios tecnológicos de aquellos años.

Desde el campo de la Historiografía en que se centra esta investigación y que trata sobre las caricaturas de Antonio Arias Bernal se puede apreciar que estas varias facetas iconológicas, ya sea desde su utilización como propaganda y además desde de la construcción contextual nos brindan un discurso y narrativa particulares. En este caso partiremos de una caricatura que ilustra la portada en la revista *Timón* en su edición número dos. Y ello ya nos dice bastante de su intención, pues como portada hace un uso *par excellence* de la publicidad.

Mientras que los editoriales son todos escritos por José Vasconcelos, estos se titulan según el tema de que se trate en artículo, en un formato de una página a dos columnas. En la parte superior viene un logo de presentación de la revista con la fecha de su publicación, el volumen y el número. (Véase Fig. 39)



Figura 39: Detalle del sello de *Timón*

¹⁶³ Ortiz Garza, J. *Óp. Cit.* 1989. p. 87

De las secciones fijas están la misma editorial; las caricaturas sueltas del artista apodado “Somner” que vienen intercaladas entre artículos de opinión, moda y cultura todo lo anterior aglutinado en torno a la cultura alemana y finalmente una especie de historieta llamada “Cartones de Guerra” donde número a número se va narrando las peripecias de los soldados nazis en el frente; a menudo sorteadas con valentía.



Figura 40: Historietas “Cartones de guerra”, segundo número de Timón marzo 1940



Figura 41: En cartones de guerra se muestran escenas de crudeza, pero de gran heroicidad como la última viñeta (6) donde un soldado nazi muere por la patria alemana.

Como una muestra está la imagen anterior (Véase Fig. 40) en donde estas historietas eran secuencias narrativas en donde viñeta a viñeta se narran las aventuras bélicas de la guerra, que también fueron elaboradas por el tal *Somner*. Es ahí donde los soldados nazis dan muestras de valentía y arrojo. Por otra parte, entre las caricaturas que denominan como “sueltas” por encontrarse intercaladas entre sus páginas, encontramos muestras de humor negro que en tono ácido denuncian la incompetencia y simulación aliada. (Véase Fig. 41)



Figura 42: Caricatura suelta del número tres abril de 1940 en donde se satiriza la figura que encarna a Inglaterra. Se hace un simil de los barones del siglo XIX

En cambio, la revista *Hoy* de acuerdo con la historiadora experta en imagen, Rebeca Monroy, tuvo innovaciones “en su diseño gráfico y en el uso de la imagen periodística, pues fue la primera en modificar la presentación de este recurso retórico dando dinamismo y originalidad a su formato. En este sentido la intencionalidad de *Hoy* es utilizar sobre todo la imagen fotográfica, que dominaba el espacio general de la revista.”⁽¹⁶⁴⁾

Entre las secciones fijas que podían encontrarse regularmente en cada edición fueron:

El editorial, el “Noticiero Mundial”, “La Semana Pasada” (columna de reseña y comentario político), “Hicieron y Dijeron” (comentario político), “La Vida de las Estrellas” y “Charlando con las Estrellas” (breves notas provenientes del corresponsal en Hollywood); “Mosaicos” (miscelánea política y social), “Reportaje Gráfico” (de temas muy variados), Historieta Gráfica (humor), Calistenia Mental (entretenimiento), Reportaje (de investigación, o entrevista); “Nuestros Espectáculos” (teatro y cine principalmente), Deportes, “El Cine en México” (reseñas y comentarios de películas mexicanas), Modas (en México y el mundo), “Consultorio

¹⁶⁴ *Ibid.*

Espiritual” (consejos), “El Hogar y la Belleza” (consejos, recomendaciones), una novela o artículo en capítulos por entregas; “Noticias Internacionales”, Fotos “Curiosas” (de agencias informativas), “Lo que trae el aire” (columna sobre la radio). ⁽¹⁶⁵⁾



Figura 43 Antonio Arias Bernal. Hitler y Stalin, *Hoy*, 1945.

Así tanto el diseño de la revista *Hoy* como sus caricaturas-portada, mostraban también amplias innovaciones estéticas, en algunos casos de mayor libertad que *Timón*, pues tenían mayor financiamiento, sobre todo en la época que ocupamos es decir de 1941-1945 cuando ya prácticamente los aliados cercan a los nazis con embargos y restricciones. Cada portada era coloreada con un tono primario y con base a este se construía la portada, si bien en otras ocasiones la misma revista tenía ediciones especiales con portadas en tonos varios, estas eran de edición especial y también fueron elaboradas por Antonio Arias Bernal quién mostraba un mayor lucimiento en sus trazos, ejemplo de ello se desprenden las portadas que se analizarán en el capítulo 4.

¹⁶⁵ *Ibíd.*



Figura 44 Antonio Arias Bernal. *Hoy*, diciembre 1941.
Ejemplar donde se muestra la primacía de un color.

En relación con los titulares, en las ediciones especiales no se mostraban, puesto que se daba mayor espacio a la caricatura como tal y a la vez ésta constituía el tema en cuestión con el fin de atraer a un mayor público lector. En cambio, las ediciones comunes sí mostraban y su tipografía era en letra manuscrita, como se muestra en la Figura 44 en donde los titulares constituían un gráfico más en la composición de la caricatura, no porque carezcan de importancia, sino porque conforman a la composición total. Algunas veces los objetos de la caricatura los tapan o los medios cubren sin que se anule su presencia.



Figura 45 Titulares de *Hoy* septiembre 1942



Figura 46 Titular de *Hoy* junio 1945

La revista *Hoy* también contenía caricaturas “sueltas” que a diferencia de *Timón* sí tenían un título y se presentaban en cada edición con regularidad, entonces se convertían en “secuencias” o episodios de la serie de caricaturas del mismo título. Ahora bien ¿Por qué se les denomina “sueltas”? Por encontrarse en las páginas interiores que se cree son de menor

importancia, donde bien podía iniciarse un *Fa-Cha* u otro cartonista principiante. Desde el particular punto de vista de esta investigación, se consideraban verdaderas “misceláneas” visuales que convivían con textos escriturísticos de importantes colaboraciones de *Timón* como veremos a continuación:



Figura 47 Tira cómica “Hans y Fritz” que se editaba número a número en *Hoy*, no sabemos si su título aludía a cierta burla con relación a los nazis, aunque son curiosos los nombres de los personajes que tienen raíz alemana

3.1.5.2 Gerardo Murillo (Dr. Atl): Artífice y Creador



Figura 48 Gerardo Murillo “Dr. Atl” y su vulcanología tomado de Museo Nacional de Arte
Gerardo Murillo Cornado nació en la ciudad de Guadalajara, Jalisco en 1874 y a temprana edad decide viajar a Ciudad de México para inscribirse en la Escuela Nacional Preparatoria y posteriormente a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBAL) en el contexto del porfiriato.

En dichos espacios desarrolla su talento y entonces le es otorgada una beca para estudiar pintura en Italia.

En Europa es influido por el pensamiento socialista y anarquista, propios de finales del siglo XIX. Precisamente en Italia entra a laborar en la redacción del periódico *La Avanti* (principal órgano de la facción socialista) en aquél entonces. Allí también sería bautizado con el seudónimo que secunda a su nombre *Dr. Atl* (Doctor Atl que significa Dr. Agua, de acuerdo con la lengua náhuatl) por el escritor Leopoldo Lugones, quien tal vez quedó maravillado por el relato del pintor en el que narra su travesía por el Atlántico para llegar a Francia, en la que corrió el riesgo de ser devorado por una tormenta marina, de allí que el relato diera lugar a su seudónimo.⁽¹⁶⁶⁾

Sin embargo, el dinero de la beca no lo usó para estudiar pintura sino para inscribirse en la Catedra de filosofía de la Universidad de Roma.⁽¹⁶⁷⁾ Y este logro sería su primer escalafón de su polifacética vida, pues además de la pintura por la que ya era conocido, también se convirtió en un revolucionario, escritor, impulsor del arte popular y estudioso del arte novohispano, por citar sólo algunos de sus múltiples intereses.

En 1903 regresa a México, donde se lleva a cabo la primera exposición de arte moderno, por lo cual es para algunos especialistas el padre del muralismo mexicano. En este contexto exponen sus primeras pinturas Saturnino Herrán, Diego Rivera y Roberto Montenegro.⁽¹⁶⁸⁾ El *Dr. Atl* buscaba en ese entonces erigir una aristocracia, es decir una élite artística que fungiera como puente entre los gobernantes y el pueblo. Su arte en ese entonces fue incomprendido y de nuevo tuvo que viajar a Europa en 1911, preocupado tal vez por la lucha armada en nuestro país que levantaba sus primeras oleadas de sangre.

En París se entera del asesinato de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, por lo cual junto a otros connacionales fundaría un periódico antihuertista en lengua francesa.

¹⁶⁶ Cuauhtémoc Medina. “Olinka. O donde se crea el Movimiento” en *Catalogo del Museo Tamayo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011. 41 p.p.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

Posteriormente, instauraría en la capital parisina la revista *L' Action d' Art*, publicación que se encargaba de difundir un nuevo arte.⁽¹⁶⁹⁾ Que trataba de mantenerse lejos del mercado. Es decir, contra la visión comercial de lo artístico y del consumismo. La maquinación de Filippo Marinetti parecía guiar su idea de rebeldía a todo y por el todo. Sin embargo, no iba continuar ese camino, a pesar de ir de la mano con su pensamiento anarquista, ya que su posterior desarrollo ideológico lo decantaría por una élite artística, una verdadera aristocracia del arte.⁽¹⁷⁰⁾

Cuando regresó a México por segunda vez optó por seguir a la facción constitucionalista. Participo en la creación de los Batallones Rojos, quienes auxiliaron al ejército constitucionalista para derrotar a Emiliano Zapata y Francisco Villa después de la Convención de Aguascalientes. Allí la actividad del *Dr. Atl* fue relevante pues fungió como agente ideológico y propagandista del carrancismo, gracias a él tenemos el pacto de Carranza con la Casa del Obrero Mundial, que impidió a la larga la alianza entre campesinos y obreros, pues Carranza repartió docenas de billetes a fin de ayudar a los más desprotegidos a nombre del viejo Carranza, lo cual contribuyó a crear un clima afín a los “*carranclanes*” como los había apodado José Vasconcelos.⁽¹⁷¹⁾

Sin embargo, pronto el radicalismo del carrancismo iba a ser frenado por el propio “Caudillo”; la unión entre obreros y constitucionalistas iba a convertirse en un polvorín de la que no saldría ileso *Atl* quién animado por la política obrerista iba a propagar una falsa idea

¹⁶⁹ Jorge Bravo “El artista-intelectual: nuevas visiones en torno al Dr. Atl” en *Imágenes*, México, Instituto de investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México), http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/anotaciones/ano_bravo04.html Consultado 05 de septiembre de 2019

¹⁷⁰ Medina, C. *Óp. Cit.* Se cuenta en tono de broma, que pidió un empréstito a Huerta porque hizo un retrato del dictador en Francia, no se sabe si fue producto de su imaginación tal anécdota. Además de otros episodios, uno de los cuales menciona que a su regreso a México estuvo tentado a matar a Victoriano Huerta, pues venía encubierto con un nombre falso en el navío que lo traería de vuelta a México. Sin embargo, por una cuestión de casualidad o suerte, Huerta había partido para Europa desde Veracruz cuando *Atl* repentinamente llegó al puerto. Otro rumor dice que intentó matar Carranza después de ser excarcelado por este.

¹⁷¹ Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, El Colegio Nacional, México, 2006, 653 pp.

de igualdad social. Y esto llevo al traste la alianza con Carranza, quien clausuraría el periódico radical de Murillo y posteriormente lo encarcelaría.

Tras su salida de presidio, el *Dr. Atl* se exiliaría después a EUA. donde retomaría sus trabajos de pintura. A la muerte de Carranza en 1920 decidió regresar a México, aunque ya nunca más se dedicaría a asuntos políticos, por lo que, ya establecido en el país, específicamente en la “capital de los palacios” se encargaría de realizar retratos para su musa Carmen Mondragón bautizada por el cómo *Nahui Ollin* (cuarto movimiento o movimiento perpetuo en náhuatl) como un símil del sol.

Su romance fue tormentoso y objeto del chismorreo de una sociedad escandalizada, por lo que el rompimiento llegó pronto, para los años treinta y cuarenta el *Dr. Atl* se decantaría por el fascismo y su idea de aristocracia o élite intelectual se convertiría en un antidemocratismo literal, producto tal vez, ya no de la irracionalidad como es el caso de Vasconcelos (si bien también abreva de Henry Bergson) sino más bien de la conducción gubernamental vía el intelecto.⁽¹⁷²⁾

Por estas razones se unió a Vasconcelos y trabajó también en *Timón*, publicación en la que el *Dr. Atl* escribiría algunas veces y otras nos deleitaría con pinturas de estilo mural muy vinculadas con sus primeros años de modernismo. Se le recuerdan escenas pintorescas y costumbristas en las que la cotidianidad de México se funde en pinceladas no muy bien definidas, pero de enorme colorido, por ejemplo: las portadas en donde representa a la raza indígena de nuestro país ya sea en los canales de Xochimilco o a los pies de una pirámide, (como símil gráfico de la raza cósmica que creó Vasconcelos).

Algunos dicen que el *Dr. Atl* y Vasconcelos no se llevaban bien, aunque, no se puede soslayar que entre ellos hubo vasos comunicantes, más allá de sus recurrentes exilios, como su apreciación del yo y del otro, es decir del mexicano y del extranjero, la traición carrancista, y la posterior idealización hitleriana.

¹⁷² *Ibíd.*



Figura 49 Portadas hechas por Dr. Atl para *Timón*,
11 de mayo de 1940

Con base en lo anterior, el *Dr. Atl* muestra que a través de sus obras se nota como abrevia de los temas que le preocupan como: los paisajes costumbristas y escenas de la vida cotidiana. (Véase Fig. 49)

Después de su trabajo en *Timón* el *Dr. Atl* se dedicaría a la vulcanología. Para ello haría una travesía hasta Michoacán en donde se encargaría de pintar las primeras imágenes del volcán Parícutín tras su erupción en 1943 y de ello da cuenta en su libro *Como nace y crece un volcán*. Su pasión por retratar este volcán lo llevaría hasta los extremos más inverosímiles, ya que en sus andanzas en las laderas del Volcán Parícutín se provocó una herida en la pierna, que a la larga le acarreó una amputación. ⁽¹⁷³⁾ Después y sin ánimo de darse por vencido iniciaría una nueva etapa de la pintura en México: el aeropaisaje, en el que retomaría esta técnica en sus pinturas de paisajes aéreos, pues en estos cuadros se obtiene una vista macroscópica.

Uno de sus últimos proyectos trataría de crear una ciudad ideal donde habitaran todos los artistas del orbe y precisamente buscó instalarla por todos los medios en México. Su nombre: *Olinka*. Siguiendo al parecer la aristocracia que deseaba fundar desde antaño. ⁽¹⁷⁴⁾

¹⁷³ *Ibíd.*

¹⁷⁴ Medina C. *Óp. Cit.*

Finalmente, y a causa de su incursión en el nacimiento del volcán Parícutín en 1943, perdería una pierna al alcanzarlo la lava y al cabo de unos años moriría en 1965, a raíz de la inhalación de gases tóxicos propios del fenómeno volcánico.

3.1.5.3 Andrés Henestrosa. El “juglar” mexicano



Figura 50 Andrés Henestrosa en www.revistauniversidadnacional.com

Nació en San Francisco Ixhuatán, Oaxaca en 1906 y en su persona se sintetizan la raza blanca, negra e indígena, como una combinación explosiva del mestizaje. Tiempo después su padre Arnulfo Arroyo perecería y se quedaría al cuidado de su madre, Martina Henestrosa, de apodo *Martina Man*, con quien viajaría a la costa oaxaqueña y ahí se establecerían.

Hasta los 15 años no conoció otra lengua más que la zapoteca. Después vendría a la Ciudad de México animado por la política vasconcelista de ayuda a los pobres y desprotegidos, cuando el ateneísta era secretario de Educación Pública. A su llegada a la capital mexicana se propuso entrevistarse con José Vasconcelos, y lo logró, mediante un intérprete.

Tras reiteradas negativas, lograría convencer a Vasconcelos con la sola frase: “Estoy aquí por usted” ... “porque usted prometió ayudar a los indígenas pobres y desprotegidos” ⁽¹⁷⁵⁾ Después de proferir esta frase Vasconcelos le concedería un paquete de libros clásicos, ropa limpia y un dormitorio en la Normal de Maestros.

¹⁷⁵ Adolfo Castañón. “Cien años de Andrés Henestrosa. El hombre que disperso su sombra” en Revista de la Universidad de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p.p. 48-58

Luego de este hecho afortunado, terminaría la Escuela Preparatoria y después iniciaría una carrera en Derecho y otra en Letras, dejándolas inconclusas. En aquellos años entabló amistad con el artista Roberto Montenegro y la que después sería su mecenas Antonieta Rivas Mercado. Esta última lo alojaría en su propia casa y producto de esta estadía conocería al poeta Gilberto Owen y al escritor Salvador Novo.

Andrés Henestrosa participaría también en la campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929, formando parte de la guardia del candidato. A él se le deberían frases tan chuscas como ocurrentes para descalificar al candidato Pascual Ortiz Rubio, incluso diría de este último: “Pascual (...) es un hombre tan calculador que hasta la tibia la tiene fría.”⁽¹⁷⁶⁾ (Del mismo es la frase mencionada en el apartado de José Vasconcelos).

Estas inventivas métricas, sonantes y rimas iban muy de la mano con su educación indígena en donde se funde lo fonético con las leyendas y fábulas del estilo del *Popol Vuh*. Producto de su pluma sería el libro *Los hombres que dispersó la danza*, obra que financió la propia Antonieta Rivas Mercado, aún estando en bancarrota a consecuencia de la derrota vasconcelista en las elecciones de 1929, pues había invertido su fortuna en financiar no sólo proyectos como la campaña de Vasconcelos sino la revista *Ulises* y el mencionado libro de Henestrosa, entre otros proyectos.⁽¹⁷⁷⁾

También trabajaría para el periódico oficial *El Nacional* cuando su director era Fernando Benítez. En este espacio se encargaría de escribir más textos, para su columna en este periódico. Además, escribió sobre su madre. Y de la mano con las convivencias, recitando notas de memoria y versos que a algunos incomodaban y a otros les causaban gracia, se volvió una especie de juglar medieval que desarrolló lazos y vínculos con la élite posrevolucionaria.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

Además de sus múltiples dotes como orador y poseedor de una memoria fotográfica, Andrés Henestrosa también sería conocido a la postre por su labor bibliófila. Cuando se casó con Alfa Ríos Pineda ésta lo impulsó a seguir su labor en la escritura y viviría con él en una casa-biblioteca que contenía obras tan diversas como raras de gran calidad literaria. Hizo caso de los ruegos de su mujer para que nunca abandonara las letras, como quedó constancia.

Incluso fue acreedor de una beca Guggenheim en 1936 justo cuando estalló la guerra civil española. En Estados Unidos haría una extensa estadía y producto de ese viaje se incrementó su vasta obra literaria que tuvo como propósito ahondar en la cultura zapoteca. ⁽¹⁷⁸⁾ Es importante señalar que fue amigo de León Felipe, célebre autor español que llegó a México con los refugiados de la república española, huyendo de la barbarie.

A su regreso a México en la década de los 40, Andrés Henestrosa se reunió en torno a los refugiados españoles y abrevó de su cultura. Convivió con muchos de estos personajes y de la élite cultural posrevolucionaria. En uno de sus tantos viajes al Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, de donde era oriundo invitó al matrimonio del dibujante Miguel Covarrubias y Rosa Rolando de Covarrubias y como fruto de este viaje el también caricaturista crearía el libro *Mexico South*, encargándose de ilustrarlo y de traducirlo, Henestrosa, demuestra que entre estos artistas y escritores se tejían lazos, vínculos de amistad y en verdaderas “comunidades de sentido”.

En los años venideros eligió ser priista y fue senador de la república en el gobierno de Adolfo López Mateos (antiguo vasconcelista). Incluso intentó ser gobernador de su estado natal Oaxaca. Moriría de neumonía en 2008.

¹⁷⁸ *Ibíd.*

3.1.5.4 Salvador Novo: De escritor irreverente a cronista fundador



Figura 51 Salvador Novo en Revista Universidad Nacional

El “Cronista de la Ciudad” como fue nombrado en 1965, en honor a su labor escrita por el entonces presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz fue heredero de la Revolución Mexicana. Constituyó junto a otros jóvenes el grupo literario *Contemporáneos* y formó parte de esa generación que siguió a los resquemores de la lucha armada. Salvador Novo nació en la Ciudad de México en 1904, sin embargo, muy pronto dejó la capital para migrar junto a sus padres a Parral, Coahuila. En esta provincia vivirá hasta los 12 años, en donde de nuevo regresó a la Ciudad de México y se inscribió a la Escuela Nacional Preparatoria, para cursar sus estudios de bachillerato.

Trató de estudiar la carrera de abogado, que muy pronto dejó para dedicarse a la literatura. A la par de su carrera profesional formó junto a Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, entre otros el grupo llamado *Contemporáneos* y fundó junto con ellos y con su mecenas, Antonieta Rivas Mercado el famoso teatro *Ulises*. Éste último constituía un verdadero escándalo para la sociedad de la época, ya que era una nueva forma de hacer teatro inspiradas en las vanguardias de la época.

Muy pronto empezó a destacar por su humor mordaz y ácido, sus letras insidiosas y una personalidad dentro de la categoría de la otredad. Su preferencia sexual era distinta al denominador común de la época y muy pronto hizo de esta característica una fortaleza, pues criticaba con la misma mordacidad a “generalotes” que a bellas damas y en vez de provocar enojo en los susodichos, a estos les parecía gracioso respondiendo con una sonrisa a sus versos de estilo barroco y humor corrosivo.

Salvador Novo fue discípulo de Pedro Henríquez Ureña, aquél célebre mentor del Ateneo que pronto se vio a disgusto con el propio Novo. Sería también protegido de esa “élite de la otredad” o más bien de aquellos individuos que actuaban también bajo la figura del mecenazgo para financiar proyectos editoriales, ya fuera el “Maestro de América” José Vasconcelos durante 1923 a 1928; Bernardo Gastelum (ministro de Salud de Álvaro Obregón) de 1928 a 1929; o Genaro Estrada (Secretario de Relaciones Exteriores) desde el año 1929 hasta 1950.

Fue también un colaborador asiduo de la revista *Hoy* de Hernández Llergo escribiendo desde sus páginas una crítica explosiva en tono de respuesta a los detractores del grupo *Contemporáneos*, en la llamada polémica de mitad de siglo. ¿Y que era esta diatriba? Fue una querrela acerca del oficio de escritor... ¿Escribir es cuestión de amor al arte? *L'art pour l'art* ¿O más bien implicaba cierto discurso pedagógico como defendieron los escritores de la Revolución?

Y esto también tenía que ver con las preferencias de los escritores *Contemporáneos*, aquellos que desde la otredad brindaban su visión del mundo y que fueron tildados de maricones por literatos renombrados. A este disgusto se posicionaron “figurones” como el propio Alfonso Reyes y Efraín Huerta, sin que ello sea un tema relevante en esta tesis, lo que interesa destacar es la respuesta que Novo dio desde la palestra de *Hoy* a tales cuestionamientos:

Al vacío de preguntarles a los enanos sietemesinos y a los bizcos qué opinan de los Contemporáneos porque: a) a nadie le importan un serenado rábano los Contemporáneos y b) a nadie le importa un cacahuete lo que los fetos y los endriagos piensen de los Contemporáneos. Quienes desde *El NAZional* se desgañitan gritando que ellos son la divina garza en ayunas y “enjuiciando” a los que vivieron de espaldas a México, pueden seguir practicando su autoerotismo cuanto quieran en ese periódico, que, con su pan, bien mezquino, por cierto, se

lo merienden, sazonado con ardores; y pueden seguir dudando de que haya existido el gran poema al que se viven plagiando desde la publicación de *Nuevo Amor*.⁽¹⁷⁹⁾

Es relevante para el caso que Novo identifique como conservadores a aquellos “generalotes” de la Revolución, personajes de derecha, a la sazón escritores desenganchados de la bravata militar, “caudillos” obregonenses o no para los que Novo sirvió como inventor de discursos y de protegido letrado de la familia obregonense. Aquellos mismos que se escandalizaban con sus amaneramientos, pero disfrutaban por igual sus sonetos insidiosos y mordaces, que bien se “hacían de la vista gorda” ante su persona y gustaban de lo culto que resultaba una platica con Novo. Ese grupo, derechista y reaccionario para los que no tenía ningún empacho sentarse a disfrutar juntos una copa en *La Capilla*.

Finalmente, Novo crearía en sus últimos años la colección *La vida en la época presidencial de...* que va desde Lázaro Cárdenas hasta Echeverría. Y se convertiría en lo que él tanto crítico: laureado cronista de la Ciudad de México. Empresario y publicista que falleció en 1974 unos años después del escandalo que representó darle el visto bueno al 68...

De lo anterior se desprende que Salvador Novo formó parte de la *Comunidad de Sentido* que nutrió a Antonio Arias Bernal, abrevó del mismo *Ambiente Cultural* y compartió los mismos protocolos lingüísticos que aquella, siendo un referente insertó en los *Objetos Culturales* de la época.

3.1.5.5 Otros colaboradores

La revista *Hoy* tenía una planta de redactores permanentes y un amplio grupo de colaboradores externos. Entre ellos destacan:

José Vasconcelos, Salvador Novo, José C. Valadés [que entrevistó a Calles durante las vísperas de su exilio y que se citó en el apartado 3.1.2. José Vasconcelos] Nemesio García Naranjo, Manuel Ramírez Olmedo, Juan Antonio Mateos, Luis Cabrera, Manuel Antonio Romero, Xavier Villaurrutia, Edmundo Valadés, Rubén Salazar Mallén [*este personaje replicara presencia en Timón*] Samuel Ramos, René Tirado, René Capistrán Garza, Ramón Gómez de la

¹⁷⁹ Carlos Monsiváis. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México, Ediciones ERA, 2001, p.31

Serna, José Barros Sierra, Félix F. Palavicini, Aura Da Silva, Carmen Madrigal, Miguel de Zárraga, Alfonso Camín, Rivas Larrauri, Gregorio Marañón. ⁽¹⁸⁰⁾

A los colaboradores externos los encontró Hernández Llergo dentro del gobierno cardenista, pues muchos de estos colaboradores trabajaban en la administración pública...

en diversos espacios importantes (...) escribieron por ejemplo el jefe del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, Agustín Arroyo; los secretarios de Economía, Efraín Buenrostro y el de Hacienda Eduardo Suárez; Ignacio García Téllez, secretario de Educación dos años, después secretario general del Partido Nacional Revolucionario en 1935, Procurador General de la República y secretario particular del presidente Cárdenas, y de 1938 a 1940 secretario de Gobernación. Ignacio León (seudónimo de Lev Schlowski), periodista de nacionalidad francesa, militante del Partido Comunista de Francia y después del de México; el ex secretario y ex congresista Narciso Bassols; Luis I. Rodríguez (del partido oficial, el PRN); A. Dieterick (agregado de la embajada alemana en México); Miguel Ángel Menéndez (diputado del Congreso de la Unión); Enrique González Aparicio; Juan J. Ortega (miembro de la C.T.M); Armando de María y Campos; el general Enrique Estrada; Froilán Manjarrez (político y periodista a cargo del periódico oficial, El Nacional); Bernardo J. Gastélum (antiguo secretario de Vasconcelos y diplomático en funciones durante el gobierno de Cárdenas); Ramón Pérez de Ayala; Hortensia Elizondo (Secretaria general del Comité Pro-Voto femenino); Rosario Sansores; Niceto Alcalá Zamora (fundador de la Escuela Nacional de Posgrado en Derecho); Emeterio de la Garza; Trotsky el político ruso refugiado en México); Luis L. León, ex director de El Nacional y amigo del general Plutarco Elías Calles; el general Manuel Azaña, expresidente de la República Española; escritores como Carlos Pellicer, Pío Baroja y Xavier Villaurrutia; los artistas plásticos Diego Rivera y Siqueiros, el director de cine Alejandro Galindo. Además, agregaba invitados extranjeros con los que hacían contacto los representantes de la revista en el exterior. ⁽¹⁸¹⁾

Según la cita anterior conforman verdaderas *comunidades de sentido* integrantes de la élite posrevolucionaria que emerge en un *ambiente cultural* propicio para que nazcan objetos culturales como estas revistas las cuáles son auspiciadas por el capital financiero, como se observará a continuación.

3.1.6 Anunciantes y publicidad: ¡Entre anuncios te veas!

Entre los anunciantes de *Timón* encontramos a empresas alemanas con productos famosos como: las *cafi aspirinas* de Bayer, crema Nivea, los dentífricos *Odol* (se usaba esta denominación antes de las pastas de dientes) otros productos químicos y farmacéuticos, fue el ya para entonces famoso *Sal de Uvas Picot*, las películas para filmar *Afga*, las ya legendarias máquinas de escribir *Remington*, entre muchas otras marcas. Incluso los

¹⁸⁰ Aguilar Plata, A. *Óp. Cit.*

¹⁸¹ *Ibidem.*

empresarios que anunciaban sus productos también trabajaban en la publicación. Tómese como ejemplo el caricaturista de páginas sueltas apodado “Somner” que tal vez provenga de la empresa de porcelana *Somner and Cía.*



Figura 52 Los productos que se ofertaban en Timón. Una muestra de la publicidad para el esfuerzo informativo de la guerra.

Muchos de los anunciantes de *Timón* se replican en *Hoy* como *Sal de Uvas Picot*, *Cafiaspirina de Bayer*, *Crema Nivea*, *fotografía Casa Schultz*, *Foto Regis*, *Laboratorios Bayer*, *Máquinas de escribir Remington*, entre otras marcas. Cabe destacar que *Hoy* fue un verdadero semillero para los anunciantes y su publicidad, ya que éstas fueron una de las principales entradas de dinero al rotativo, constituida por las marcas que se anunciaban allí, inauguró además un estilo cosmopolita y comercial que se dirigía a una sociedad consumista acorde al modelo del *American Way of Life*, donde todo se compraba con tan solo pedirlo, a cómodos pagos o de contado. La modernidad alcanzaba al país en medio de una boyante migración campo-ciudad, una creciente urbanización de las ciudades con almacenes cosmopolitas de moda estadounidense.

Como se observa, los espacios publicitarios se rigen, además de la ideología, por el actuar según los estándares de mercadotecnia y de consumo, ya que las marcas que se anunciaron en *Timón* pueden fácilmente enmascarse y presentarse también en *Hoy*. No así marcas

abiertamente antinazis como *Colgate*, *Klennex* y *Chevrolet* entre otras que no se presentan en *Timón*.

Siguiendo a Aurea Blanca Aguilar Plata quién hace un análisis de contenido de la revista *Hoy*, encontramos que, su trabajo adolece de imágenes y representaciones de sus dichos. Por tanto, se infiere por sus palabras que se requiere otro tipo de análisis como el que aquí hacemos. Esta autora menciona que:

Entre los consumidores más frecuentes del espacio publicitario estaban las cervecerías Moctezuma y Modelo, la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana, la Compañía Mexicana de Petróleo El Águila, los automóviles Buick, Ford y Chevrolet y a fines de 1939 se agregó General Motors; la cigarrera La Moderna, cigarros El Buen Tono y tabacos importados Belmont, la General Electric, la Phillips y la Westinghouse, así como la empresa alemana de aparatos de radio Pilot y Punto Azul. Pero las listas más largas las conforman las perfumerías y artículos de belleza, Tiendas como Liverpool y El Palacio de Hierro, así como las mueblerías, artículos para el hogar y una buena cantidad de objetos manufacturados como calculadoras comerciales, máquinas de escribir, materiales para construcción, cristalería, persianas, tintes y pisos, embotelladoras y cajas patentadas, insecticidas y material eléctrico, artículos deportivos y gran cantidad de objetos de todo uso. Otro rubro muy constante en su publicidad fueron las bebidas alcohólicas, tanto vinos nacionales (de frutas fermentadas) como los importados; asimismo las joyerías, las importadoras de casimires ingleses, sombreros y zapatos finos.⁽¹⁸²⁾

A continuación, tres muestras de la publicidad presentada en *Hoy*.



Figura 53 Publicidad de Chanel en la Revista *Hoy* (27 septiembre 1941)

¹⁸² *Ibíd.*



Figura 54 publicidad de Diadermine en la revista Hoy 27 septiembre 1941.



Figura 55 Publicidad en la revista Hoy septiembre 1941

La revista *Hoy* además contaba con los servicios de varias agencias de noticias, de material gráfico, de tiras cómicas y material de entretenimiento: “*Internacional Newsreel; Wide World; Underwood and Underwood; Paris-Presse; United Press; France Presse; Look Syndicate; Hollywood Features* y la Distribuidora de Comics; un año más tarde se agregaría la alemana *Transocean.*” (183)

¹⁸³ *Ibidem.*

3.1.7 Políticas Culturales Posrevolucionarias

En suma, podemos afirmar que la modernización de México ya estaba en marcha en los años cuarenta, a juzgar claves históricas del país que se muestran en *Timón* y que a la larga se convirtieron en muestra de la jerarquización social que aún pervive. Como bien dice Martha Sánchez Dettmer: “al parecer esta dinámica monopolista y financiera empezó desde el gobierno cardenista, si bien al exterior el propio régimen mostraba una imagen indigenista y de exaltación a lo mexicano”⁽¹⁸⁴⁾ En realidad el indigena seguía sumido en la pobreza y lo único que se enaltecía era su pasado glorioso.

Este discurso crítico fue enarbolado por *Timón*, ya que se encargaba a través de sus páginas de cuestionar la política indigenista del cardenismo a la que veían como una falsa doctrina que lejos de situar a las etnias en el centro del debate éstas constituían más una obra pintoresca, turística y folclórica.

Así el indigenismo fue una tendencia discursiva y representativa en el México cardenista que se asumió, además de las fuentes escritas también en sus obras pictóricas, literarias y artísticas entre otras; pero que en la realidad cotidiana se constató por una dura existencia, vivida por los indios según *Timón* y que aún sigue vigente. Es decir, una imagen al más puro estilo patriotero, formulada en los años dorados del presidencialismo que precisamente inauguró Lázaro Cárdenas. Por eso también y de acuerdo con Martha Sánchez, el fenómeno mencionado ha sido poco estudiado.

En cambio, la línea editorial de *Hoy* se disfraza de una “mayor crítica” (según las palabras de Aguilar Plata) aunque este sutil camuflaje no excluye su sentido comercial y capitalista que delinea un periodismo de tipo sensacionalista, guiado por la nota. A simple vista pareciera un asunto frívolo, sin embargo, esta revista es heredera del periodismo

¹⁸⁴ Martha Sánchez Dettmer “El indigenismo de Moisés Sáenz en la construcción del “nacionalismo revolucionario” de Lázaro Cárdenas” en *La “nación” y lo “mexicano”: conceptos, actores y prácticas*. Mauricio Pilatowsky Braverman, Guillermo Castillo Ramírez, coord. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2018, p. 303.

estadunidense, de los grandes *magazines*, es decir posee un estilo que fue abrevado de la estadia de los Llergo en Estados Unidos.

El estilo fue inicialmente incómodo para la élite posrevolucionaria en el México de los años cuarenta son, sin embargo, los pioneros al incidir con un estilo cosmopolita y moderno que se insertó con gran éxito en la tradición periodística mexicana. Y sin duda el periodismo actual es producto de aquello que se empezó a llamar *mass media*.

Ahora bien, el periodo que tomamos como telón de fondo (1940-1945) tiene como intencionalidad el subrayar la importancia de la recepción que contiene una forma icónica, en el sentido gráfico, pues se alude a la esencia visual, publicitaria en la cual se funde la propaganda nazi.

Respecto al objeto de esta investigación historiográfica es decir a las caricaturas de Antonio Arias Bernal en las revistas *Timón* y *Hoy*, así mostradas en sus portadas y páginas, recordemos que eran semanarios que publicaban portadas a color y contenido en una tinta. De su costo (50 cts) que venía impreso en la portada, junto a la fecha de su emisión, se desprenden a su vez, numerosas ideas respecto al tema económico que vislumbran el lector ideal o público específico al que estaba dirigido la revista.

El costo de *Timón* era de 50¢, mientras que el de *Hoy* era de \$1.00 peso, por lo que inferimos que el lector promedio de dichas revistas era la clase media alta y alta, pues serían los únicos capaces de pagar tal precio por la compra de una revista selecta con fines políticos que era adquirida sólo por suscripción (para el caso de *Timón*) mientras que *Hoy* también se encontraba en puestos de periódicos.



Figura 56: Portada del segundo número de *Timón*, marzo de 1940

Según las estadísticas mostradas por Niblo en su libro *México en los cuarentas. Modernidad y corrupción* se establece que nuestro país contaba con una población aproximada de 20 millones de habitantes en la República Mexicana (para mayor exactitud 19, 653, 552 habitantes) además la mayoría de población era rural. Este autor también inserta una reflexión sobre los salarios aproximados según la ocupación, afirma “que un campesino del altiplano central gana en promedio 2.50 por día, mientras para uno de Yucatán podía representar el salario de toda una semana.”⁽¹⁸⁵⁾

Por lo mismo se puede deducir que *Timón* era una revista costosa para la época y que su lector ideal se encontraba, como se dijo líneas arriba, entre las clases media alta y alta. Se afirma que su público lector se encontraba habitualmente entre los sectores conservadores de la milicia, que estaban en desacuerdo con las medidas reformistas del Gral. Lázaro Cárdenas según José Luis Ortiz Garza y Friedrich Schuler.⁽¹⁸⁶⁾

¹⁸⁵ Niblo S.R. *Óp. Cit.* p. 37

¹⁸⁶ Ortiz Garza, J.L. *Ideas en Tormenta, Óp. Cit.* p.p.46-48, Friedrich Schuler. *Mexico Between Hitler and Roosevelt. Mexican Foreign Relations in the Age of Lázaro Cardenas, 1934-1940.* Albuquerque, USA, University of New Mexico, 1998, p.138

En los años cuarenta se da el auge de los *mass media*, donde el impreso reinaba, con el discurso de modernidad que se había empezado a fines siglo XIX con el Porfiriato y que en la primera mitad del XX con los gobiernos posrevolucionarios se consolidaba. Esto iba de la mano con el periodo en donde la tecnificación de los procesos productivos se inició de forma primigenia en diversos sectores de la actividad industrial, necesaria para echar a andar un país en vías de desarrollo como el nuestro.

Para ahondar en lo anterior hacemos referencia a Niblo en su texto: *México en los cuarentas. Modernidad y corrupción* cuya importancia radica en que se encuentra basado en datos estadísticos extraídos de archivos como el AGN (Archivo General de la Nación, México); con sus distintos fondos: Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán (entre otros); la Secretaria de Relaciones Exteriores, además de archivos en el extranjero como la Biblioteca *Franklin Delano Roosevelt* en Nueva York, la *Harry S. Truman Library*, localizada en Missouri (estado de EUA) y de los Archivos de Washington en la capital de ese país.

Para el caso de la presente tesis de Historiografía sólo tomaremos a algunas de las portadas de ambas revistas, que responden a cierto afán ideológico acorde con la década del cuarenta, pues en este periodo, los dos impresos tuvieron un auge sin parangón que se vio reflejado en el tiraje y producción en serie a gran escala, en parte gracias a la maquinaria para impresiones alemana primero y después la estadounidense, que era importada y provocaría la bonanza de la prensa periódica en nuestro país.

Cabe mencionar que al final del gobierno avilacamachista y la posterior administración alemanista, el antifascismo se incrementó, pues se eligió una política pro estadounidense, a causa del debilitamiento del Tercer Reich en el campo bélico. Así se estrecharon lazos de cooperación entre Estados Unidos y México, que iban de la mano del Secretario de Relaciones Exteriores de Ávila Camacho: Ezequiel Padilla (quien más adelante mostraría sus ambiciones presidencialistas).

Dichos gobiernos contrastan con el cardenismo al formar parte de un periodo de expansión capitalista y modernización industrial, que marcaría a la postre el inicio de la industrialización del país, de la que se apoyarían Ávila Camachola y Miguel Alemán al alentar la tecnificación campesina, la migración campo-ciudad, el crecimiento demográfico y el afianzamiento del *american way of life* como una aspiración deseada por América Latina.

La segunda mitad del siglo XX en México fue una época de efervescencia cultural en donde se sentaron las bases de la “nación revolucionaria” bajo el régimen presidencialista inaugurado con Lázaro Cárdenas y su administración *sexenal*. Los gobiernos posrevolucionarios a pesar de destinar muchos recursos a la educación pública que era heredera de la dirección vasconcelista, no había avanzado mucho en niveles de alfabetización, pues cerca del 41% de los niños no recibía educación básica, del total de la población infantil,⁽¹⁸⁷⁾ por tanto, se infiere que había un elevado índice de analfabetismo e incluso se seguía conservado la figura del amanuense, aquél que llenaba formatos y escribía cartas (los llamados escribanos o *evangelistas*) y esto es un factor muy importante a la hora de la recepción. En la tabla que esta debajo se muestra el total de la población de México y a su vez se detalla los estratos de la población, de la que extraemos a la población infantil con una cantidad de 6, 981,763 y conforme a la cita anterior se establece que había un elevado analfabetismo entre la sociedad mexicana de aquél entonces, por lo tanto se infiere que era muy difícil la lectura de estos semanarios si no es por sectores muy bien focalizados, que bien podrían ser atraídos por la calidad visual de las portadas, o porque tenían conocimientos e interés por los sucesos bélicos mundiales que imperaba en los años cuarenta.

Agrupación	1940	1950
Población total	10,653,562*	25,791,017*
Agricultura	3,829,871	4,823,901
Minería	106,709	97,143
Industria	856,143	1,292,020
Comunicaciones y transportes	149,870	210,502
Comercio y finanzas	518,295	684,092
Servicios	257,923	600,659
Gobierno	191,588	278,820
Ciudad [n.d.]	303,658	354,060
Mujeres en el hogar	6,503,428	7,003,735
Niños menores de 12 años	6,981,763	6,981,763
Población económicamente activa	6,054,362	8,272,093

*Figuras en las cifras reflejan la calidad de las estadísticas estadísticas en la década de los cuarenta.

Tabla 1: Composición de la población mexicana en la década de los 40, se logra identificar la población infantil para inferir las proporciones sin instrucción que se mencionó arriba

¹⁸⁷ Niblo, S. *Óp. Cit.* p. 55

Este *ambiente cultural* se tornaba polisémico y en él “La circulación de las revistas semanales (...) era reducida en un país de veinte millones de habitantes.”⁽¹⁸⁸⁾

Periódico	Diaria	Domingo
Excélsior	116,277	140,500
El Universal	110,038	139,585
Novedades	77,000 (est.)	n.d.

Tabla 2 Circulación de los principales diarios del país en la década de los 40. Cuadros tomados de Stephen R. Niblo

Revista	Circulación	Dueño
Mañana	18,820	Daniel Morales
Hoy	17,433	Lebrija & Arrache
Todo	60,500	E. Salcedo Ledesma
Siempre!	17,500	José Pagés Llergo
Tiempo	16,698	M. Luis Guzmán
Revista de Revistas	28,294	Excélsior
Sucesos	64,174	Francisco Sayrols

Tabla 3 Circulación de las principales revistas en la década de los 40

Aguilar Plata menciona al respecto:

Como ya he mencionado respecto al tiraje de la revista *Hoy* sólo se cuenta con un dato aparecido en un anuario de publicidad editado por Juan José Gurrola en 1939, en el cual se asegura una edición de 45,157 ejemplares como promedio constante. Esta cifra probablemente fue proporcionada por los propios editores de la revista, igual como sucedía con sus competidoras, *Sucesos* y la publicación de la CTM, *Futuro*, que aseguraban tener un tiraje de

¹⁸⁸ *Ibíd.* p. 47

90,000 ejemplares la primera, y 100,000 la segunda. Esta última de circulación mensual y distribuida principalmente entre los agremiados sindicales. ⁽¹⁸⁹⁾

Las cifras no son exactas, por eso se toma como referencia a Niblo, pues hace contrastes estadísticos que ayudan a aclarar el panorama.



“Junio 22 de 1945. Published in Mexico.
Piece: one peso. In US: 25 cents”

Figura 57 Portada de *Hoy* (22 junio 1945)

De la imagen anterior se desprende que la revista *Hoy* fue también publicada en Estados Unidos en esa edición con un costo de 25 c y para México era de \$ 1.00 peso. En la Figura 58 portada del mes de junio de 1945 se nota la evolución de Arias Bernal en cuanto estilo y se asume, según reza el cintillo inferior, como un semanario con “la mejor edición Panamericanista” lo que afirma la marcada intencionalidad del semanario de defender la postura gubernamental a fin al posicionamiento de EUA en América Latina. ⁽¹⁹⁰⁾

¹⁸⁹ Aguilar Plata, A. *Óp. Cit.*

¹⁹⁰ Portada de la revista *Hoy* junio 1945.

Conforme a lo mencionado en este capítulo se establece que no sólo entre los caricaturistas se gestaron comunidades de sentido sino también entre el gremio periodístico y cultural del cual abrevó Arias Bernal. Todos ellos tanto el grupo de los caricaturistas como periodistas, escritores y colaboradores de las revistas desarrollaron su trabajo en medio de un *ambiente cultural* propicio para tal efecto. Formaron todos ellos un grupo de élite dentro del estado posrevolucionario que funcionó en términos de Althusser como un verdadero *Aparato Ideológico de Estado* (o de los Estados) encargados de difundir ideología (s) para coaccionar a la sociedad mexicana de aquel entonces; ideologías que se contraponen y disponen de medios para su difusión; *Mass Media* o medios masivos que en forma de revista o periódico llegan al hogar de la mano y al “ojo” de un público ávido de noticias.

Las ideologías expresadas gráficamente en las caricaturas de Arias Bernal en forma de contenido se pueden analizar desde los llamados *objetos culturales* que aquí tomamos como *objeto de estudio*. Por lo tanto en sus distintas formas, tanto visual como textual, se alternan para ofrecer visión (es) particulares acerca del pasado, su presente y las opciones frente al horizonte de expectativa. Es decir el tiempo se le representa en estos *objetos* en forma narrativa visual que es figurada con sus puntos de quiebre, rupturas o discontinuidades, como se le llama adecuadamente. Pero estas representaciones del tiempo encarnan una personificación física por medio de figuras, escenarios que denotan símbolos, estereotipos e ideas. Y estas valoraciones encierran cierta retórica que confluye en torno al *ambiente cultural* de la época, como ahondaremos en el último capítulo de esta investigación de carácter historiográfico.

CAPITULO 4: La caricatura política y la propaganda de Arias Bernal en las Revistas *Timón* y *Hoy*



Antonio Arias Bernal. Portadas de *Timón* y *Hoy*

Capítulo 4: La caricatura política y la propaganda de Arias Bernal en las Revistas *Timón* y *Hoy*

Bajo condicionamientos fundamentales afines surgen obras semejantes y nadie puede negar o ignorar la historicidad de su origen: todo lo que ha creado la mano del hombre que lleva, visiblemente, el sello de la época en que se engendró: todo lo que el hombre crea en una situación histórica dada y concreta lleva el cuño de esta.

Úrsula Hatje. Historia de los estilos artísticos, V.I.

La siguiente selección de caricaturas a analizar se ha hecho conforme a dos criterios: 1) Es mostrar claramente el quiebre de expectativas entre el discurso profascista en *Timón* y aliado en *Hoy*, 2) Es la exhibición del discurso continuo y antitético de estas caricaturas que a la vez constituyen principios dominantes opuestos y generales que crean una narrativa de los acontecimientos. En ellos los estilos del *Top Five* de la caricatura mexicana que se copian inicialmente en un trazo a favor de los nazis y posteriormente cambia a favor de los aliados, en un terreno domestico e internacional en consonancia por lo que sucedía al otro lado del Atlántico. Así en la revista *Timón*, el discurso fascista se inclina por los acontecimientos bélicos que ocurren en el frente, mientras que en *Hoy* la tendencia aliada se fortalece de la mano de Arias Bernal en forma de nociones y narrativas, construidos en íconos que iban en contra del discurso de *Timón*.

Así las caricaturas de *Timón* y de *Hoy* se contraponen ideológicamente, aunque están unidas por la creación de un mismo artista: Antonio Arias Bernal, las empresas y proyectos editoriales, lo mismo que los principios dominantes, son también compartidos, aunque en el discurso actúan de forma contraria.⁽¹⁹¹⁾ La selección que se mostrará a continuación es una muestra de ello, de polos que se atraen y se repelen como un todo que lo contiene: imagen y símbolos de una época.

¹⁹¹ Como principios dominantes se entienden las guías de sentido para designar a una época, fenómeno, proceso o imaginario en la Historiografía.

En este capítulo se retomará el método iconológico de Erwin Panofsky analizando cada una de las imágenes y dando al mismo tiempo una interpretación discursiva, en sus dos fases: es decir, deconstrucción y construcción del discurso de forma similar que en la historiografía, aunque con la ayuda de la teoría iconológica, la cuál también separa en sus partes a la imagen desde: *el objeto, la acción, el contenido, la forma, el significado y el discurso*, para después dar una interpretación que en forma discursiva contiene un sentido retórico, aunque la innovación es que se presentan las dos fases al mismo tiempo. ⁽¹⁹²⁾

¹⁹² Panofsky, E. *Óp. Cit.* “Introducción”

a) Revista Timón

4.1 Portada de la revista Timón, marzo de 1940



Figura 58 Portada de la revista Timón, marzo de 1940

La primera portada analizada de esta revista es del segundo número, en una edición de tiraje semanal. La tipografía es el título del semanario en color rojo y se invierte cromáticamente a su modelo, es decir a la revista *Life*, esta última con tipografía blanca sobre plasta roja y *Timón* tipografía roja con contorno adicional y sobre la portada blanca. aquella publicación norteamericana ejemplo del *marketing* estadounidense que sirvió de inspiración a los rotativos de la época, como ícono del *magazine* moderno.

Como anécdota reveladora, se admite que el primer acercamiento con esta caricatura - portada no se dio en el archivo, pues, se encontró de manera fortuita en una página de internet, en la que se hacía apología del nazismo y en ella se podía descargar todo el contenido de ese número en pdf. Esta página desapareció con el tiempo y de esta primera observación se desprende nuestro interés por conocer más a fondo estas representaciones. Posteriormente se verificó su existencia en el archivo hemerográfico, pero esta tarea se volvió casi detectivesca por la razón de que había muchas trabas para obtener y reproducir el material iconográfico por la instancia correspondiente.

De la página *web* se infiere que la persona que difundió el material de ese número violó el reglamento institucional al subir el documento a internet y además lo usó para fines distintos a los educativos, es decir como apología del nazismo. Por eso se vuelven comprensibles las precauciones y las trabas que pone la Hemeroteca Nacional para la obtención de dicho material. Como una consecuencia de acciones como la descrita, resulta que hasta la fecha este episodio de la vida de José Vasconcelos resulta incómodo para el discurso oficial de la Revolución Mexicana, pues se guarda secrecía, se murmura en voz baja, como si quisiera borrarse.

Siguiendo con la descripción de la imagen, en la parte inferior derecha están el costo y la fecha de la publicación que dice: 50¢, en la capital, marzo, 1940. Se infiere que este sea su costo, sólo en la capital, que bien podría verse elevado en la provincia mexicana. Inducimos que eso significan las palabras que acompañan a la imagen.

El fondo de la caricatura-portada es blanco, al parecer para darle más realce a la escena. Del lado izquierdo se muestra una línea café como el marco de una puerta que, tal vez, se dispone para ser traspasada. En la parte superior derecha, después del marco de la puerta se dibuja una cortina azul. El escenario es una tienda de curiosidades, o souvenirs. Encima de

las cortinas hay un lazo verde del que cuelgan artesanías en varios colores: azul, amarillo, rojo, todos ellos en tonos brillantes y uniformes. También pende de ese lazo una máscara de color azul cielo con algo que le cuelga de la frente. No se muestra la máscara completa solo un costado de ella. Los ojos de la máscara están marcados con una línea azul marino y su ceja es roja, hace una mueca que provoca temor, pues abre la boca y entonces, se muestran sus dientes blancos y salteados como si estuviera chimuelo, el rostro parcial de esta máscara muestra rasgos afilados.

Abajo del cortinaje y de la máscara esta una mujer de avanzada edad, pues su pelo es canoso y lo tiene recogido, así se denota, también tiene rasgos europeos, parece ser inglesa o de otra raza caucásica, pues sus ojos son azules y su complexión es delgada a juzgar por el plano medio. Usa un vestido rojo de estilo victoriano como lo muestran los encajes en la manga de la mano que levanta y el cuello de la prenda. Porta, además, un sombrero con tocado también de estilo victoriano, pues, luce adornos en la copa, al parecer es un sombrero de verano atado al cuello. Ella sostiene unos anteojos con su mano, que esta enfundada en un guante blanco, también victoriano con una pose de gran delicadeza. Mientras que su rostro relumbra de sorpresa por observar algo que es único, sin igual, a juzgar por su expresión. El gesto de su rostro perfilado es de asombro, pues abre la boca con sorpresa por lo que estaba viendo, en esta acción solo se ven sus diminutos dientes todos muy parejos, blancos y pequeños. Su nariz es aguileña y su ceja esta levantada y muestra espesura en el vello de las cejas. Tiene arrugas en la cara, su frente se arruga de sobremanera por el gesto de asombro y su ojo permanece expectante mirando algo pequeño, hacia abajo, ya que esta inclinada.

Mira a una pareja en miniatura que baila. La pareja tiene ropa hecha con manta blanca. El hombre lleva al cinto un pañuelo amarrado color rojo y también tiene un paliacate en el cuello del mismo color. De su cara no puede decirse nada pues la esconde debajo del ala de su sombrero, que es ancho, de palma, usado comúnmente para trabajo de campo. La imagen muestra un movimiento que europeos y norteamericanos asignan a las danzas latinas dentro de su concepción de lo que para ellos es exótico. De ella sí logran verse sus gestos, que son borrosos, pues no están bien delineados. Sobresale el color de rojo de sus labios y sus ojos grandes, su cabello es negro y deja entrever que hay un trenzado por el partido del cabello que se muestra en su cabeza. Tiene un mandil rojo y ambos se toman del brazo para iniciar

un paso dancístico, que como ya se dijo, asemeja más lo supuesto que lo real. El rostro de la dama indica alegría. Parecen ser una pareja autóctona típica de México, pues su tono de piel es moreno.

Debajo de ellos esta una olla que los soporta y relumbra por ser hecha de un material brillante, por haber adquirido un terminado reluciente, al parecer la olla está pintada. Es de color negro. Y encima de ellos penden unos huaraches cerrados de tamaño normal según se mire, sea por ellos o por la mujer que lo mira. Están colgados de un clavo y se observa que penden sobre la pareja.

El yo y el otro han convivido a través del tiempo. Sin embargo, no hemos de mencionar los orígenes de dichos encuentros, como una mera descripción, pues ese no es el fin de esta parte. No se pretende hacer una historia enciclopédica, sino reflexiva y crítica. Por tanto, es importante mencionar que esta caricatura es una representación gráfica de encuentro entre el “yo” y el “otro”. Pues muestra que la otredad en este caso siempre ha estado contactada. Y continuamente la identidad se ve cuestionada por ese “otro”, por aquél que es diferente, que invade, el que traspasa fronteras de forma violenta. Pues es indubitable la presencia de sorpresa en la imagen aquí analizada.

Es una representación de una tienda de *souvenirs*, donde se compra y se venden objetos propios de una cultura subordinada. La mujer es europea, pues sus rasgos caucásicos lo denotan, representa a la civilización europea o a la cultura europea dominante. ¿Y qué más significa esto? Que en la tienda entró la dama inglesa, que mira con asombro a los exóticos “inditos” mexicanos, quienes bailan una danza típica. Se infiere que el letrero a sus pies los anuncia y describe su procedencia y características. Ellos están junto a otros objetos. Encima de estos incluso hay unos zapatos, anotamos ya la incertidumbre de si se trata de huaraches por su estilo, que denotan fuerza.

Siguiendo el gesto de la mujer, quién se dijo representa a la cultura europea dominante y que denota asombro ante la rareza y singularidad de estos pequeños barbaros. Una interpretación de estos símbolos da a entender que el nacionalismo revolucionario del gobierno cardenista y su política indigenista es puro pintoresquismo para los ojos europeos. Más al estilo del paternalismo cardenista producto de una decisión de política pública como

era demandada por los mexicanos que vivían bajo el régimen de Lázaro Cárdenas, como también afirma Vasconcelos en la editorial del mismo número.

¿El otro, perteneciente a la cultura occidental moderna pensó que la ideología nacionalista posrevolucionaria era un discurso atávico y pintoresco? En otras palabras, carente de valor y digno de menosprecio por parte del otro, es decir aquél que pertenece a una cultura diferente a la nuestra, qué fue y es heredero de la cultura dominante europea.

En muchas de las páginas del primer número de *Timón* se hace referencia a “la conspiración judeo-masónica como símbolo de la encarnación del mal. Aunque en su portada claramente se puede ver una oposición a la política que había practicado el cardenismo, es decir, al llamado indigenismo. Este discurso más allá de su exaltación de la figura del indio, consideramos era una mera simulación para encubrir una política de paternalismo y de dominación que llegó al presente donde los grupos indígenas sufren un permanente pauperismo y constante discriminación.

La idea de mitificación del pasado indígena aplicada en el periodo cardenista fue observado muy claramente Antonio Arias Bernal, quien ironizó acerca de la política indigenista a través de sus “monitos” puesto que el indigenismo era visto por los sectores opositores, de aquél entonces, como un mero folclorismo muy útil para el turismo afecto al *American way of Life*. Este último discurso ya venía haciendo su aparición y crecería aceleradamente hasta su clímax, durante el alemanismo de los años cincuenta.

Esta caricatura es en sí misma un discurso de poder erigido desde *la red discursiva* (personificada en los grupos de poder pro-fascistas) para clasificar, distinguir y excluir al otro. Mas específicamente a aquellos que son originaria, racial y atávicamente diferentes a mí, es decir a los mexicanos que se muestran empequeñecidos ante la mirada sorprendida de la cultura europea. En forma de seres en estado semisalvaje, como también son clasificados los orientales en el texto de Edward Said.

Estos pequeños “mexicanos” bailan lo que la cultura europea cree es un baile autóctono con atuendos que forman parte del folklor, identidad y costumbres mexicanas, pues son constitutivos de *su historia como nación*. Ahora bien, esto se relaciona con *la utilización de la historia como un tipo de discurso por los grupos hegemónicos*. ¿Tendrá esto relación con

que a los mexicanos se les define como seres festivos y gentilhombres, siempre alegres y pendencieros en aquel entonces y hasta nuestros días? Este estigma es un prejuicio patentado por esta imagen. Como también afirma Ricardo Pérez Montfort en su texto *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*.⁽¹⁹³⁾

En un país clasista y racista como México, se establecen privilegios y ventajas de condiciones según el color de piel estableciendo gradación desde esta. Así a mayor claridad de piel, mejor trato. Este prejuicio se relaciona más con el sentimiento clasista, que proviene del siglo XVIII y XIX, que refleja un nivel económico alto en detrimento de los morenos y más desfavorecidos, anhelo ejemplo de esto es José Vasconcelos quien viajó al extranjero y expresó en innumerables ocasiones su pesar ante el atraso mexicano, queriendo a su vez infundir progreso en una raza utópica a la que solo le faltaba el aliento... y que llamó la raza cósmica.

¹⁹³ Ricardo Pérez Montfort. *Estampas de Nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS, 1994, 217 P.p.

4.2 Portada de Timón marzo de 1940



Figura 59 Portada de *Timón* marzo de 1940

La anterior caricatura es la portada de *Timón* de la segunda quincena de marzo de 1940. El titular tiene colores llamativos como el rojo y el amarillo. Esta caricatura se desarrolla en un escenario de un campo de batalla. Hay dos planos espaciales uno superior que enmarca al cielo, donde se ven atravesar aviones de combate que en este caso son biplanos, junto a varios paracaidistas que se lanzan al campo de batalla. Los biplanos son de color negro. Los paracaidistas son negros y rojos.

Mientras que el espacio central lo ocupa un personaje ataviado según la vestimenta de un lord inglés del siglo XIX. El lord también usa botas y un chaleco con la bandera inglesa. Su complexión es robusta, pues tiene un abdomen prominente, mientras que su tez es blanca casi rosácea o albina, con patillas largas y rubias al igual que sus cejas espesas. Una señal de posible avanzada edad es el bastón que porta y que alza con la mano derecha. Está asustado y corre dando brincos, pues no se esperaba el asalto de los paracaidistas. Sus rasgos físicos delatan la posible identidad de nada menos que Winston Churchill.

A sus pies se dibuja el campo de batalla terrestre, en el que se muestran varios militares tirados al piso en vista de resguardarse del ataque que están sufriendo desde el aire. Al parecer se dirigen rumbo al mar, para saltar a él, pues buscan esconderse o huir de la acometida aérea. Hay un letrero al fondo a la derecha que no alcanza a verse completamente, pero se lee, parcialmente: “Inglaterra”.

Debajo del personaje que parece encarnar a Winston Churchill hay un hombre de tamaño pequeño que corre a resguardarse mientras se cubre con un paraguas en un intento de protegerse de los enemigos que literalmente: “Le caen del cielo”. Con la mano derecha a pesar de la huida sostiene su sombrero de copa, en un intento de mantener la flema inglesa. Porta también frac al que añade implementos de moda como la corbata. Su rostro dibuja desconcierto ante lo que sucede. La figura de rasgos afilados y de espeso bigote es otra que dibujó Antonio Arias Bernal para *Hoy*.



Figura 60 Detalle de Neville Chamberlain

Esta imagen ilustra al mismo Neville Chamberlain ⁽¹⁹⁴⁾ de la Figura 23. En torno a los trazos hechos para dibujar a este personaje, se menciona que tiene notorias diferencias frente a la caricatura hecha para *Hoy*. Esta parece más un bosquejo hecho con menos detalles ya que las líneas para definir facciones son burdas y parece más bien una mezcla de colores con el empleo de varios tonos, no se podría distinguir las muecas y gestos que hace el personaje. Por lo tanto, de la observación que hacemos de esta caricatura se desprende que su trazo es burdo y menos artístico.

En esta caricatura predomina la idea de “intentar” responder a la brevedad con Churchill a la cabeza de su gobierno, es de más valía la retirada que supo hacer a tiempo el anterior primer ministro Neville Chamberlain en pos de una salida negociada con el Tercer Reich. Y todo por conservar la flema inglesa de elegancia. Como también se observó en la caricatura hecha para *Hoy* por el propio Arias Bernal. Cabe destacar que Neville Chamberlain salió del

¹⁹⁴ Neville Chamberlain fue primer ministro de Inglaterra desde 1937 a 1942 cuando deja el cargo al recibir duras críticas por su política de “contención” frente a Hitler. Finalmente deja el cargo y es relevado por Winston Churchill, quién actúa con una política decidida a diferencia del descontento provocado por su antecesor frente a la Segunda Guerra Mundial.

gobierno inglés, poco antes en 10 de febrero de 1940 al demostrarse su poca destreza frente a las negociaciones bélicas a tratar con Hitler en la Segunda Guerra Mundial.

¿Que figura personifica este antivalor? Sin duda el dibujar a Neville Chamberlain caracterizado como un enano, para mostrar su poco peso político. Sin embargo, aquí Arias Bernal utilizaría un tono de humor negro y sarcasmo habitual en sus caricaturas de *Timón*, pero no así para *Hoy* donde enarbola un humor más “chabacano” y comercial, mientras que en *Timón* induce el sentido figurado, para buscar que el lector reflexione y vaya más allá de las “artimañas” propagandísticas de los aliados, lo anterior Arias Bernal lo hace para desmitificar a los aliados ya que para el dibujante no son los “buenos” ni los que buscan la paz, cómo se cree.

En la caricatura del mismo personaje hecha para *Hoy* en cambio se ridiculiza la postura de Chamberlain, quién en esa imagen porta una paloma en la mano como mensajera de paz. Según ésta es preferible la acción decidida de Churchill a una maniquea sumisión. La opinión de Arias Bernal en torno a la actitud de Neville Chamberlain era diferente en *Timón*. En esta última se le dibuja explicitando su decorosa salida del conflicto aludiendo a la flema inglesa de elegancia y estilo. Por tanto, se tiene a un mismo personaje dibujado de forma diferente, que denota ideas similares, pero no iguales. Arias Bernal utiliza el recurso retórico del sarcasmo y éste aparece de forma continua en *Timón*, como también se observa en la Figura 42 que parodia al país inglés frente al conflicto y que sigue la línea discursiva de la figura de Winston Churchill, (de esta caricatura) a quién se le dibuja con un trazo áspero y burdo, en donde lo que sobresale es su pesadez, como si fuera lenta en reaccionar y torpe en el actuar.

Churchill, quién además de su falta de movilidad, da una mala decisión, que es precipitada como torpe, se estrella con la superioridad de los alemanes, quienes afrontan a la entonces Segunda Guerra Mundial con estrategia y arrojo. Inglaterra personificada por medio de algún símbolo, como lo es su herencia clásica es un tema que abunda en la obra del propio Arias Bernal, ya sea para denostarla como sucede en *Timón* o hacer analogía con Roosevelt por medio de la figura de Churchill.



Figura 61 Arias Bernal. Carta 4. Cartas de Póker.

Además, otro aspecto a resaltar en esta caricatura de Arias Bernal es su referencia estrictamente al desarrollo bélico de la Segunda Guerra Mundial. Se interpreta que es una táctica para darle un mayor toque de veracidad a su publicación. Se infiere que la revista hace notar al lector su “mayor” cobertura en el frente.

También se ratifica, conforme al desarrollo de los sucesos bélicos, que esta publicación se mantenía actualizada en sus noticias. Y se establece que la revista se publicaba paralelamente a que en...

Ese mismo mes los alemanes se adelantan al plan aliado de ocupación de Noruega y el ejército alemán invade ese país y Dinamarca. En mayo se acaba la guerra en broma en el frente occidental cuando Alemania ataca a Holanda, Bélgica y Francia, es el plan amarillo. La guerra relámpago de nuevo le da la victoria a la *Wehrmacht* (el ejército alemán). El plan alemán consistió en sorprender a los aliados entrando por el bosque de las Ardenas (Bélgica), luego giraron hacia el atlántico y rodearon a las fuerzas aliadas en Bélgica. El éxito de las divisiones *Panzer* supondrá la consagración de militares como Guderian o Rommell. Los británicos se retiran por Dunkerque mientras que los franceses huyen en desorden en todos los frentes. El ejército francés, que era superior al alemán tanto en número de soldados como en número de carros de combate, es vencido en poco más de un mes. Los franceses fallaron al distribuir sus fuerzas sin contar con la posibilidad de que los alemanes atacaran por donde lo hicieron, y sobre todo dispersaron sus carros de combate entre las unidades de infantería, al contrario de los alemanes, que los concentraron en poderosas divisiones Panzer. (...) La derrota francesa supone el fin de la III república y la aparición del régimen colaboracionista de Vichí dirigido por el héroe de la Primera Guerra Mundial el general Pétain. Mientras los británicos,

encabezados por su carismático primer ministro Winston Churchill, deciden continuar la guerra. Es el comienzo de la batalla de Inglaterra. En la lucha entre la aviación alemana, la *luftwaffe* y la aviación británica, la *RAF*, para lograr el control del aire, asistimos al duelo aéreo entre los cazas *Spitfire* británicos y los *Messerschmitt 109* alemanes. El fracaso de la aviación alemana dirigida por Hermann Göring obligará a Hitler a desechar su plan de invasión de Gran Bretaña (la operación León Marino). El general De Gaulle organiza desde Londres a las fuerzas francesas libres que no aceptan la soberanía de la Francia de Vichí. La Francia libre se irá apoderando progresivamente del control de la mayor parte del extenso imperio colonial francés. Para evitar que los alemanes se apropien de la poderosa flota francesa, los británicos atacan y hunde a la mayor parte en la batalla de Mazalquivir. ⁽¹⁹⁵⁾

Según lo mencionado esta caricatura denota no sólo la cobardía inglesa sino también la ineptitud de los franceses que viéndose cercados por los alemanes huyen al frente occidental, a pesar de estar cobijados por la “mamá” Inglaterra e incluso saltan al mar bajo una forma gráfica hábil hecha por el caricaturista para acentuar la cobardía de los ejércitos ingleses.

Con relación a las noticias que recibía el lector por medio de estas imágenes es de notar que tenían un espectro receptivo de 15 días a 25 días máximo (en algunos casos 30 días) sin que este rango fuera rebasado. Se afirma que había paralelismo dentro de la recepción y que estas imágenes ilustran de forma perfecta lo sucedido en el frente. Como una forma más de contribuir al debate con su multiplicación de voces, algunas discordantes...

¹⁹⁵ F. Ayén “La Segunda Guerra Mundial. Causas, desarrollo y repercusiones” (Sección Temario de oposiciones de Geografía e Historia), 2010, Proyecto Clío 36. ISSN: 1139-6237. <http://clio.rediris.es> consultado 05/11/19

4.3 Portada de *Timón* 13 de abril 1940

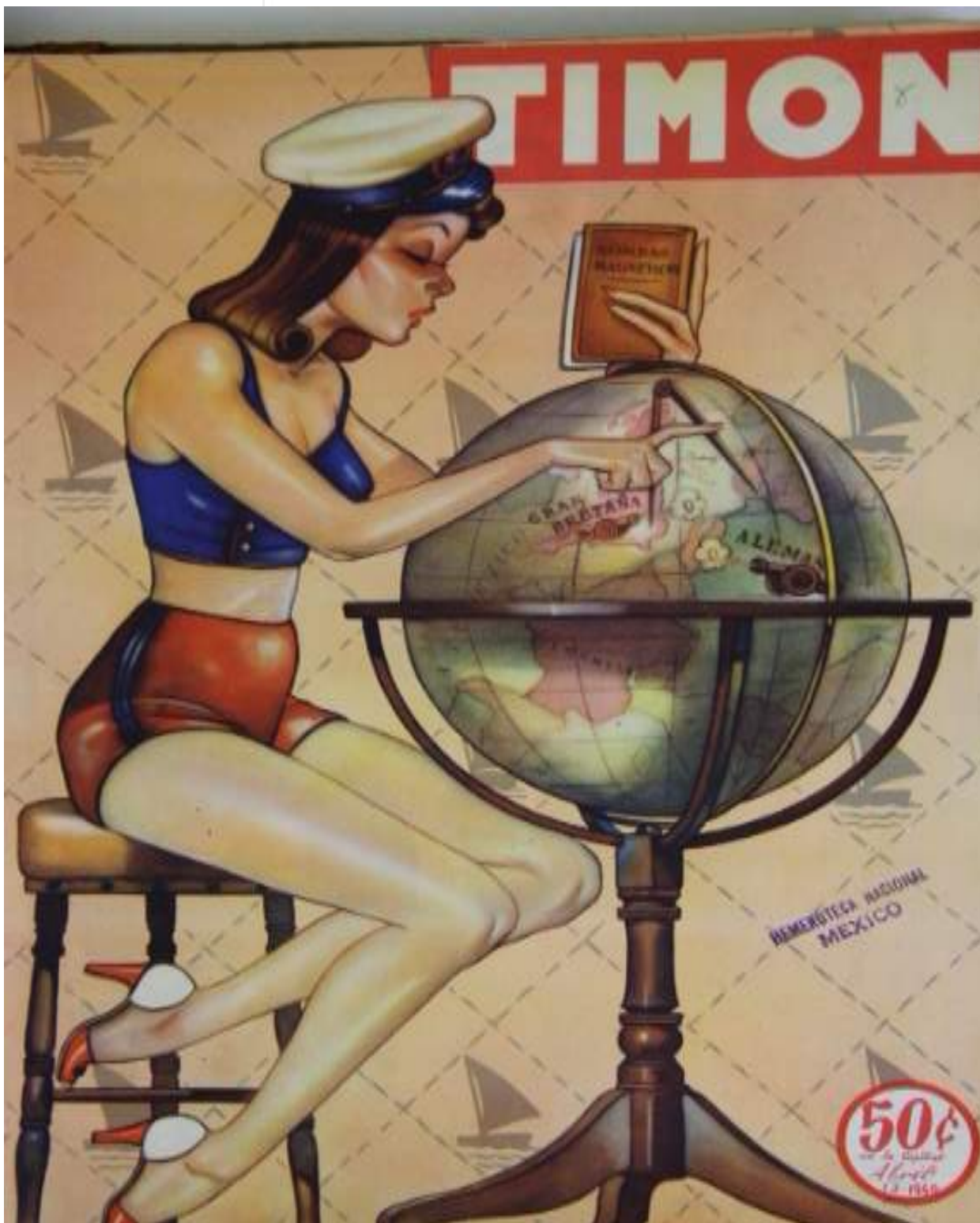


Figura 62 Portada de *Timón* 13 de abril 1940

La figura 63 es la portada de *Timón* del mes de abril de 1940 y está coloreada en blanco y rojo, volviendo a imitar a *Life*. Un círculo en la parte de abajo señala su costo 50¢ en la capital, y la fecha de abril 13-1940. Por esto se nota que imita a la prensa estadounidense en el ordenamiento con el formato tipo “americano”.

El fondo de la imagen es un tapiz con motivos náuticos. En este caso pequeños veleros de pesca deportiva. El escenario parece ser una habitación de un barco. La imagen está compuesta por varias figuras: un banco en el que está sentada el personaje principal, quien mide con un compás en un globo terráqueo de gran tamaño unas coordenadas sosteniendo en su mano izquierda un libro lo que parece ser un manual cuyo título es por demás significativo: *Bombas magnéticas*.

La mujer es una joven de figura estilizada con unas piernas delgadas cuyos pies calzan unos tacones de verano, en combinación dorado con blanco. Ideal para una mujer vestida a la moda “*Chic*”. Con relación al estilo del dibujo y a las mismas formas con que se representa una idea, se infiere que Arias Bernal fue influido por Ernesto “El Chango” García Cabral y Andrés Audiffred (Véase Fig. 64 y 65) para la realización de este cartón. La mujer viste un short pequeño y ajustado que acentúa la extensión de sus piernas. Como muestran las imágenes siguientes. Complementa su vestuario con un top azul marino, con botonaduras doradas al costado derecho. Su cabello color café y a los hombros con bucles hacia dentro en la punta. Usa una gorra de marinero blanca con visera azul marino que parece tener una insignia dorada al frente. Su gesto es de concentración en la tarea que realiza, sin inmutarse y desarrollándola con gran tranquilidad. La figura y gestos de la mujer exudan sensualidad, ya que sus labios están pintados en un tono rosa y parece estar maquillada acorde al clima de mar en el que se desarrolla la escena.



Figura 63 Ernesto García Cabral/ Sin título, *Jueves de Excelsior*, 1931, aguada y gouche sobre papel. 36.2 x 49.3 cm. Colección TEGC



Figura 64 Andrés Audiffred. Mujer mexicana observando a un charro cortejando a una extranjera. Portada de *Don Timorato* no. 9, agosto 25 de 1944. Offset. Colección particular.

El globo terráqueo que ocupa un gran espacio en la imagen es el soporte tradicional para permitir el giro del globo. En este globo, se muestra el mapa europeo en gran tamaño, Francia está al centro de la imagen y conocemos su nombre por una leve inscripción que esta sombreada por el mismo soporte estructural. Al lado de esta se halla Alemania pintada en tono verde y se dibuja en su territorio un gran cañón que retumba proyectiles en dirección a Gran Bretaña, a pesar de que el nombre de Alemania está escrito de manera parcial, se sabe con seguridad que es este país.

Al lado izquierdo Alemania esta Inglaterra teñida de color rojo y también se mira un cañón respondiendo el ataque, ya que lanza humo, producto de su labor bélica. El título del manual es muy sugestivo pues le añade un toque misterio, ya que la palabra “magnética” significa atracción en más de un sentido. La atracción es una bomba y la chica lo demuestra, tanto en lo tocante a la bomba como causante de explosión (es) como la más que innegable atracción que causa al espectador.

Esta caricatura (al igual que la Figura 60) se enmarca en el enfrentamiento pleno entre Alemania y Francia e Inglaterra en ese año y en los meses de mayo a septiembre, si bien esta imagen está fechada en abril y no vaticinaba una posible derrota para los germanos como luego sucedió y que fue el inicio de la avalancha de fracasos para el Tercer Reich. Como luego se verificó en la cancelación de la operación *León Marino* por parte de Hitler, mientras que sobrevenían las múltiples derrotas que cancelarían la expectativa de un mundo dirigido por la *zwástica* nazi.

Esta imagen está hecha al calor de los acontecimientos y presencia la mayor lucha entre nazis y aliados. Se puede ver a los de guerra apuntándose entre sí, similarmente a como se menciona en la nota ya citada, cuando la división *Panzer* atacó a la artillería francesa y los hizo retroceder. Es una muestra más de la encarnizada lucha entre Alemania e Inglaterra, que deja encajonados a los franceses en la zona ocupada bajo el régimen de Vichy.

Sin embargo, cabe señalar que para ese entonces Alemania no había sufrido derrotas significativas como lo serían las de finales del año cuarenta y el francamente revés hacia los años 41 y 42, con la ya contundente derrota hacia los dos últimos años a manos de los aliados,

que no hacían más que finiquitar la defunción del Tercer y último Reich cuya noción es una creación de Hitler. Un sueño que no se cristalizó, porque en el camino se le atravesó Estados Unidos como luego se vio en las imágenes hechas para *Hoy* por Arias Bernal.

Como se observa en la imagen anterior a la figura de Alemania la encarna una mujer seductora, inteligente y relajada. La actividad bélica parece no desgastarle, tanto así que se muestra en una playa, disfrutando del Sol y del horizonte como si la tarea que realizara no representara gran dificultad. No así para los aliados...

4.4 Portada de *Timón* 4 de mayo de 1940



Figura 65 Portada de *Timón* 4 de mayo de 1940

La similitud entre los contextos del objeto de investigación y el de la fuente presentan problemas a resolver. Se inició el trabajo problematizando al objeto y en ese entonces, los cercos contextuales referidos eran los límites del tema, que acto seguido hacen alusión a la fecha de recepción de los objetos. Más adelante se hace una distinción, en su momento se confundió la fecha de publicación con el contexto del objeto.

Para empezar esta definición, se menciona al problema con el que se topó, es decir, que la fuente esta delineada por marcos contextuales casi idénticos al tema y al objeto. Y decimos “casi” idénticos porque están traslapados con la realidad, aunque, no de manera tajante, según se caracteriza en la inmediatez de estos tiempos. Es decir, nuestra fuente, la constituyen caricaturas, fechadas en 1940 y 1941-1943. Temporalidad definida por la fecha de emisión consignada en las portadas que muestran el mes y el año de venta.

Mientras, que el discurso de éstas es cercano a la fuente, aunque no del todo, como recientemente se comprobó, pues tiene una relativa cercanía con respecto a los acontecimientos, de aproximadamente 15 días o un mes (máximo) como se observó en la delimitación temática de los cartones. Por tanto, de acuerdo con la época y sus innovaciones tecnológicas, (claro, guardando sus salvedades) se puede decir que en su tiempo fueron imágenes contemporáneas a los hechos ocurridos y a los que indefectiblemente alude.

Ejemplo de ello, es la caricatura donde se muestra dos figuras: Hitler vestido de uniforme militar y un personaje que quiere representar a un bebé que tiene por pañal la bandera de Inglaterra. Hitler como militar usa botas haciendo eco de su labor física, pues también atraviesa la península Báltica con sólo estirar las piernas y saltar entre el agua, él atraviesa el mar Báltico lleva la *zwástica* en el brazo y también arrastra un barco al que jala con una cuerda. En imitación o mejor dicho parodiando una conducta infantil ya que mira despectivamente al bebé o al remedo de este, es decir, la figura infantilizada de Churchill, quién se lleva un dedo a la boca en actitud dubitativa y de sorpresa ante el rápido avance del *Fuhrer* a Noruega. El bebé pregunta: ¿También aquí? Haciendo referencia a los lugares y su rápida ocupación por el Tercer Reich. El remedo de bebe esta mojado, pues algo liquido le

escurre del pañal, no se sabe si es agua por haber emergido del mar Báltico o como todo lactante ha orinado el pañal y aquí quizá lo haya hecho debido al miedo, esto último si se observa que el pequeño Hitler cruza el mar y llega a la tierra de Noruega, sin dar muestras de haberse mojado las ropas, expresión de que sus desplazamientos no le representan mayores esfuerzos.

Esta imagen está fechada en mayo 4 de 1940, tal como reza la tipografía que lo enuncia. Se nota el ordenamiento de las fechas al estilo americano, cabe recordar que *Timón* imitaba en formato (tipo *Magazine* o tabloide) y tipografía de la revista *Life*.⁽¹⁹⁶⁾ el título contiene la misma combinación cromática de *Life*.

Volviendo al lapso temporal, nos remitimos a una fuente llamada *Ideas en tormenta* de José Luis Ortiz Garza en la que narra detalladamente cada episodio de la Segunda Guerra Mundial y su impacto en la opinión pública mexicana. Entonces ¿Qué relación puede haber entre la fecha de publicación y los acontecimientos dados? Es decir, entre la temporalidad de la fuente y el discurso del objeto.

Precisamente en el capítulo IV de *Ideas en Tormenta*, Ortiz Garza describe como:

El 7 de abril de 1940 los germanos iniciaron una ofensiva contra los países escandinavos: Dinamarca se rindió de inmediato y dos días más tarde el país quedó completamente dominado. Noruega con la colaboración de 12 000 soldados británicos y franceses, resistió y frenó la invasión en la zona comprendida entre Oslo y Trondheim hasta el 3 de mayo. También en Narvik la resistencia funcionó bien hasta el día 2 de ese mes, cuando las tropas aliadas se retiraron para intentar aliviar la desesperada situación en Francia. Cinco días más tarde Noruega sucumbió y el rey y sus principales colaboradores se exiliaron a Inglaterra.⁽¹⁹⁷⁾

Al parecer, según la fuente, Inglaterra violó las aguas territoriales de Noruega y los germanos sólo respondieron adelantándose. Es decir, Inglaterra había sido víctima de su propia

¹⁹⁶ Antonio Arias Bernal. Portada de la Revista *Timón*, 4 de mayo de 1940, Fondo reservado de la Hemeroteca Nacional de México (UNAM).

¹⁹⁷ José Luis Ortiz Garza. *Ideas en Tormenta*, México, Ediciones Ruz, 2007, p.p. 51-52

inmadurez, pues como infante había recurrido al apoyo de su “mamá” Francia y por ello Arias Bernal caracterizó a Gran Bretaña con el personaje de un pequeño dependiente.

Así, el discurso del objeto corresponde al contenido histórico del mismo. Donde, éste es la fuente primaria y nuestro centro de análisis. Mientras, que las fuentes son aquellos textos que “sirven” de apoyo al trabajo de investigación y que no son necesariamente el “objeto” del mismo.

Cabe destacar, que en *Timón* se usa de forma común el estereotipo de infante para denotar ingenuidad o torpeza en el accionar bélico. Habitualmente esta figura corresponde a Inglaterra, como un símbolo de su falta de madurez estratégica militar y también es usual que se prefigure esta falta de efectividad con la figura de Winston Churchill, quien paradójicamente se discrimina como un personaje carismático, pero débil, que hace más aspavientos que lo realmente hecho.

Se resalta que entre la noticia del acontecimiento bélico y su posterior recuperación por parte de Arias Bernal en forma de caricatura se establece un espectro receptivo que actúa con celeridad, a pesar de que era una época que no gozaba con los métodos actuales de información en tiempo real. Sin embargo, dentro de sus salvedades guarda una estrecha relación con el contexto de las Figuras 60 y 63. Es decir esta imagen actúa con retrospectiva y no en forma casi paralela como las anteriores. Por eso mantiene cierto aire triunfalista alemán y se vuelve una experiencia nostálgica ante el quiebre de expectativas que representaron los años siguientes de la guerra, ahora para *Hoy*.

4.5 Portada de Timón, 23 de mayo 1940



Figura 66 Portada de *Timón*, 23 de mayo 1940

Esta portada sigue el estilo de la figura 60 que ya fue presentada y analizada. Pues los titulares tienen los mismos tonos que esta. En la parte inferior da a conocer el precio (en la capital) y la fecha de publicación. En el escenario dibujado está el horizonte, en donde se ven volar aeroplanos, sus figuras parecen amenazantes, tal y como están prefiguradas en el cielo, pues van en formación de batalla.

La escena tiene a una figura femenina que ocupa el lugar central de la imagen. Ello amén de su tamaño que se dimensiona si se observa que se encuentra sentada sobre de un tanque, sus piernas de nuevo son largas y torneadas, porta sandalias abiertas acorde para el verano o simplemente de uso común en lugares desérticos. Tiene una capa roja o túnica (de acuerdo con el uniforme militar romano) que le llega a media pantorrilla y además viste lo que parece ser la parte superior de esta indumentaria acorde con el Imperio Romano llamada *lorica musculata* (en virtud de que forma la parte superior del pecho). Su vestimenta oscila entre la de Palas Atenea y Minerva, al parecer es una imagen híbrida de ambas; la primera, diosa de la guerra, la civilización, la sabiduría, las artes, patrona de los artesanos, protectora de Roma y diosa de la estrategia militar. Esta armadura esta coloreada en tono azul y más abajo se puede ver que la faldilla es tableada y también usa un casco de cresta romano. Su gesto facial denota incertidumbre. Esto porque sus ojos se observan dubitativos tres fotografías extendidas a sus pies: las dos primeras no tenemos conocimiento de quienes sean y la última es del *Fuhrer*. Al parecer está barajando tres posibilidades de ir a la guerra, aunque ninguna le satisface.

Como menciona, también la fuente citada en la figura 60: “Cuando ya todo estaba decidido, la Italia de Mussolini entra en guerra al lado de Alemania, pero en una desastrosa campaña el ejército italiano es detenido por las fuerzas fronterizas francesas de los Alpes”⁽¹⁹⁸⁾ Se infiere que esta caricatura es la eterna espera de la campaña italiana para dirigirse a los Alpes en busca de hacerse de apoyo nazi en materia bélica para derrotar a los franceses. Sin embargo, estos últimos superaban en número a los italianos y pudieron repeler la agresión.

¹⁹⁸ Ayén F. *Óp. Cit.*

Se constata la superioridad alemana en tecnología bélica que se muestra acentuada por la debilidad militar de la Italia del Benito Mussolini. Pues, las tropas italianas combatían con armamento de artillería que incluso se remontaba a los inicios de la Primera Guerra Mundial y en la mayoría de los casos, las batallas en las que se vieron involucrados eran para robar armamento del enemigo. Pues no tenían armas adecuadas al nivel bélico en que se estaba luchando en la Segunda Guerra Mundial, ni siquiera para aspirar a un ataque, por eso la fémina lo piensa.

El empleo de la figura de la palas Atenea o Minerva, se figura como incentivo para apelar al “espíritu griego” o “cultura clásica” de la que son herederos los italianos y de la que también se consideran sucesores los propios alemanes. En un intento más para hermanarse en contra del enemigo, que eran los aliados y limar asperezas entre los dos fascismos: el italiano y el nazi.

Conforme al contexto y como se observa en esta caricatura, entre el movimiento fascista italiano y el nazismo existían diferencias ideológicas que luego se vieron reflejadas en el campo de batalla. Esto a pesar de que el propio *Fuhrer* considerase a Mussolini como su inspiración para fundar el partido nazi o *NSDAP*. Sin embargo, Hitler iba disminuir su admiración por el *Duce*, pues con el paso de los acontecimientos el *Fuhrer* iba tomando personalidad propia. Eso sin contar con la debilidad técnica y económica que sobrevino en la Italia fascista para después volverse inoperante en el frente bélico.

Así la fémina no decide a quién cobijará en el campo de batalla. En vista de quién lleva la batuta es la Alemania de Hitler y sólo ella con su enorme poderío tecnológico es que ha de vencer a los enemigos naturales de la cultura clásica, que como barbaros invadieron sus fronteras. Sajones y Francos rompieron la estabilidad del Imperio Romano. Y en ese aspecto Alemania es el centro de la discusión y del espacio en disputa, pues ocupa el territorio de helenos y romanos, al igual que Italia.

La paradoja es que “El *Duce*” pide autorización al *Fuhrer* para emprender la batalla, a pesar de que la misma Italia fascista le sirvió de inspiración ideológica a este último para la

elaboración de su doctrina nazi. Y por tanto le antecede en el tiempo. En este juego de estereotipos se rescata la idea del padre y del hijo, del tutor y del infante. El primero es aquél que lleva las riendas de la vida, el segundo más débil es su creación y está supeditado a este. Es decir, es codependiente del primero. Se asemeja a la idea presentada en la Figura 66.

Es la noción del padre, del progenitor biológico, del padre de la horda. Del ideólogo, al líder, a quién se debe seguir. Es el mentor, el que da un sentido a la vida. Al jefe de la masa artificial según Freud que se establece en sus dos formas la religiosa y laica. Iglesia y Ejército. Sin embargo, para seguir a este debe establecerse la identificación. Es la similitud, construida en ideales en común. Y más a fondo esos ideales eran ganar la guerra y acompañar al Tercer Reich a la dominación final. Vencer al judío, vencer al comunismo y derrotar a las democracias.

4.6 Portada de *Timón* 15 de junio de 1940



Figura 67 Portada de *Timón* 15 de junio de 1940

Esta portada fue la última de *Timón*, que fue cortada abruptamente por la expulsión de Arthur Dietrich a fines de la administración cardenista (para ser más precisos en mayo de 1940) fue considerado *persona non grata*, a raíz de su abierta filiación nazi y que fungía como ministro de propaganda de la Legación Alemana. Este personaje además financió la publicación con recursos del Tercer Reich. Aparece en la Figura 29 acompañado de José Vasconcelos y comitiva de la publicación de *Timón*.

En esta caricatura-portada se muestran varios niveles de análisis de corte espacial. El primero atañe a la órbita celeste, desde la cual el *Tío Sam* controla el timón de una nave-tierra y que es ambas cosas a la vez, y que tal criticidad solo es entendible si notamos que el timón parece conducir la nave-planeta tierra que se muestra a la deriva. El segundo nivel es el terrestre pues se maneja el globo terráqueo y la nave es la tierra, no en balde la ubicación espacial corresponde al ámbito celeste. El segundo nivel atañe a los “asuntos terrestres”, pues, como se dijo líneas arriba, América como timón es manipulada (y nunca una excelente oportunidad para el empleo del término tanto es su connotación gramatical como político-religiosa, y aún otras que se deseen), es decir la palabra “Timón”. Y al Tío Sam, quien enfrenta (otra perla de análisis que estas caricaturas presentan) la tormenta con el nombre de Tormenta Europea. La boca abierta del Tío Sam es signo del azoro que le causa la guía de la nave a través de la tormenta que se avecina y que de manera inevitable habrá de enfrentar.

Con esta caricatura se establecen otras imágenes similares en las que Arias Bernal dibuja el globo terráqueo como si fuera una cancha de juego, con paralelos y meridianos, cada uno en su polo defendiendo lo suyo y otras veces más allá, buscando conquistar un poco más. También en esta imagen se prefigura al Tío Sam sin embargo con relación a esta caricatura aparece de forma diferente: azorado por la tormenta europea. El símbolo es el Tío Sam quién queda boquiabierto ante lo que le espera del otro lado, es una tormenta y viene de Europa, es Hitler entonces, quién más podría ser viniendo de esos rumbos más que él.



Figura 68 Otro ejemplo de las caricaturas de Antonio Arias Bernal, esta vez para la antinazi Hoy

Como se acaba de observar en la imagen anterior, Arias Bernal hace uso de las mismas técnicas gráficas en forma de escenarios y personajes que ya sea en forma de símbolos denotan ideas opuestas. En la primera se muestra a un Tío Sam temeroso ante lo que sucede en Europa y como mal navegante parece que conducirá a su embarcación a una tormenta. En la segunda en cambio se vuelve el cobijo del indito “Juancho” quien se protege entre las piernas del “bien armado” Tío Sam (como se lee en el pie de foto, el cual no se muestra) Además esta imagen ya no se analiza aquí pues como parte de la investigación que se realizó en licenciatura remitimos al lector a dicho trabajo.¹⁹⁹ Se utiliza aquí para comparar ideas, estilos y recursos gráficos, y demostrar que efectivamente existió una continuidad estilística en las caricaturas de Arias Bernal para *Timón* y *Hoy*, aunque bajo ideas opuestas. Ejemplos de ello son la caracterización del mundo como globo y la representación de las nacionalidades a partir de íconos construidos tiempo atrás. Aunque actualmente ya no se identifica a Alemania con Hitler, al parecer sí guarda una identificación con determinado periodo histórico de esta nación.

Por tanto, es de suma importancia la figura del Tío Sam que desde el siglo XIX ha personificado a Estados Unidos. Un símbolo con tanta historicidad como carga ideológica no

¹⁹⁹ Jaramillo C.A. *Óp. Cit.*

puede escapar a la vista de Arias Bernal, quien lo dibuja con tonos opuestos, aunque hace uso de los mismos rasgos afilados comunes a este numen.

El escenario es el globo terráqueo unas veces manejado con un timón de barco y otras perfilado con los polos ideológicos y sus respectivos campos de acción.

Se ratifica que la portada de *Timón* funge como una advertencia de lo que pasará en el futuro. Es una pitonisa que se lanza a la adivinación con un atroz vaticinio: Estados Unidos será arrojado a las fauces nazis y nada lo podrá salvar. Según la experiencia fascista en el frente bélico de los años 39-41, en el que no se avizoraban aparentes derrotas para los nazis, hay una gran fe en que el dominio estadounidense caerá. Pues los nazis se muestran avasalladores, la expectativa entonces no ha sido aún quebrada.

Al tratarse de una suerte de fuerza natural, su control no será posible en las vulnerables manos del tío Sam que lleva el timón con gran temor por el futuro que le depara y el miedo hacia el genio alemán, que es precisamente ese espíritu natural, de arrojo y de valentía provocado por el sentimiento puro y llano del patriotismo Del *Sturm und Drang*.⁽²⁰⁰⁾

Hasta aquí terminan las portadas de *Timón*, las cuales encarnan una propaganda a largo plazo pues sus ideas destacan los valores espirituales y natos de la raza alemana, aunque también hace uso de íconos ya famosos como el Tío Sam y el Hitler pequeño. En las portadas siguientes de la revista *Hoy* también hará uso de estos íconos para representar nacionalidades de manera estereotipada y por esto destacará como dibujante en esta segunda etapa, es decir por sintetizar en pocos trazos identidades marcadas que representan el genio de un pueblo o el *Volkgeist*.

²⁰⁰ Este concepto se usa para denominar al ímpetu y arrojo alemán frente a la Historia, sinónimo de valentía y sentimentalismo que se retrae hasta la corriente literaria nacida en los albores del siglo XVIII en medio de la época del romanticismo alemán.

b) Revista *Hoy*

4.7 Portada de *Hoy* 1942 también publicada por la OCAIA



Figura 69 Portada de *Hoy* 1942 también publicada por la OCAIA

El telón de fondo de la **figura 60** está integrado por el continente americano y sus mares que le rodean, es decir el Atlántico y Pacífico. Sin embargo, el escenario no muestra la totalidad de América, solo América Latina. Delante de este escenario se muestran cinco personajes. Uno al inicio que es más alto además de corpulento que los otros cuatro, una variante de Juancho, adulto. Este personaje está ataviado con la vestimenta que oscila entre la de un civil con traje de manta, una gran pistola al cinto junto a su carrillera a la cintura también; lleva puesto un sombrero de palma grande, eso se induce de su color amarillo. Se está remangando la camisa de manta, en señal de pelea, con la bravuconería habitual que encarna al símbolo del macho mexicano cuyo performance se explotó de forma desmedida en la década de los cuarenta, en diversos medios de comunicación como en el cine. En sus brazos se notan los rasgos propios del trabajo físico en el campo, pues es musculoso y por encima de su piel sobresalen los vellos como otra señal de su hombría y masculinidad.

Los otros cuatro personajes son bajos de estatura con relación a este Juancho. El primero porta un traje gris en señal de mayor rango y se asemeja a Hitler, todos usan traje militar de gala. Los otros oficiales están vistiendo trajes negros probablemente de las SS sin embargo sus cargos son altos, por las insignias que portan en sus trajes. Hitler usa guantes negros que al parecer son los típicos guantes de piel que usaba Hitler en sus estadías en su cuartel general de Baviera. Todos portan en el brazo izquierdo la insignia nazi: la *zwástica*, pero Hitler se detiene en forma súbita y con asombro al toparse de frente con “el mexicano valentón”. Mientras los que le siguen chocan con él y entre sí al ser frenados en el acto de querer entrar a Latinoamérica (como primer acto para allegarse a Estados Unidos).

La representación que prefigura a México paradójicamente está en su mismo símbolo performance del “charro mexicano” “valiente y querendón pero bravo como el sólo” que se enfrenta a los fascistas, pero que carecen de hombría, pues no defienden causa justa. No así el “charro” que ha nacido en estas tierras tan abundantes como buenas, en las que se busca la justicia y la bondad. Una figura similar de ello yace en la película *Soy Puro mexicano* película dirigida por Emilio “El Indio” Fernández de 1942 que es protagonizada por el más “charro de todos los charros” Pedro Armendáriz, que en esta cinta defiende “a su chatita” y a la patria que le vio nacer de las terribles mafias extranjeras, superiores económica y tecnológicamente

a México, sin embargo, ninguna de ellas es honesta ni pelea por causa justa. Según el filme son hipócritas, convenencieros y traicioneros como el personaje que encarna Andrés Soler, un nipón que por medio de artimañas busca hacerse del apoyo del “charrito.”⁽²⁰¹⁾ Y en este filme también participan actores como el famoso Charles Rooner, que en este caso encarna al terrible nazi que abusa de su poder con los desvalidos. El actor encarnaba personajes estadounidenses, alemanes o bien que fueran anglosajones, pues su acento sajón es marcado y dentro del cine de oro mexicano casi siempre se le estereotipó como el temible extranjero, ambicioso y traicionero y que valida el análisis señalado.

Así esta caricatura se enmarca en medio del furor colaboracionista entre Estados Unidos y México, pues a fines de 1941, el 7 de diciembre, se dio el ataque a Pearl Harbour, y ello propició que en el país vecino (EUA) cundiera la paranoia acerca de una posible invasión fascista que entraría por su frontera con México. Por tanto, se aceleraron los trámites para estrechar lazos diplomáticos, estratégicos y militares con las oficinas de la ya mencionada OCAIA (Oficina de Asuntos Interamericanos) se llevaron a cabo reuniones multinivel, es decir ya sea entre embajadores, encargados de negocios, secretarios de Hacienda, entre otros, con el objetivo de trazar un plan que defendiera a “toda América, desde Canadá hasta la Patagonia”, no ya bajo la defensa del fascismo como hacia la revista *Timón* en la que se enunciaba su capacidad regional con esas mismas palabras, sino en contra de los totalitarismos.

²⁰¹ *¡Soy puro mexicano!*, 1942, 125 min. México, Dir. Emilio Fernández; Guion Raúl de Anda, Emilio Fernández, Robert Quigley Música Francisco Domínguez, Antonio Díaz Conde; Fotografía :Jack Draper (B&W) Reparto: Pedro Armendáriz, David Silva, Janet Alcoriza, Charles Rooner, Andrés Soler, Luis Aguilar, Alfonso Bedoya, Stephen Berne, Antonio Bravo, Alejandro Cobo, Margarita Cortés, Rogelio Fernández, Pedro Galindo, Abelardo Gutiérrez, Miguel Inclán, Max Langler, Armando Soto La Marina, Conchita Sáenz, Alfredo Varela, Pedro Vargas, Egon Zappert Sinopsis Un charro enfrenta y vence a tres agentes del Eje en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, al tiempo que enamora a una espía norteamericana.



4.8 Portada de Hoy 1942

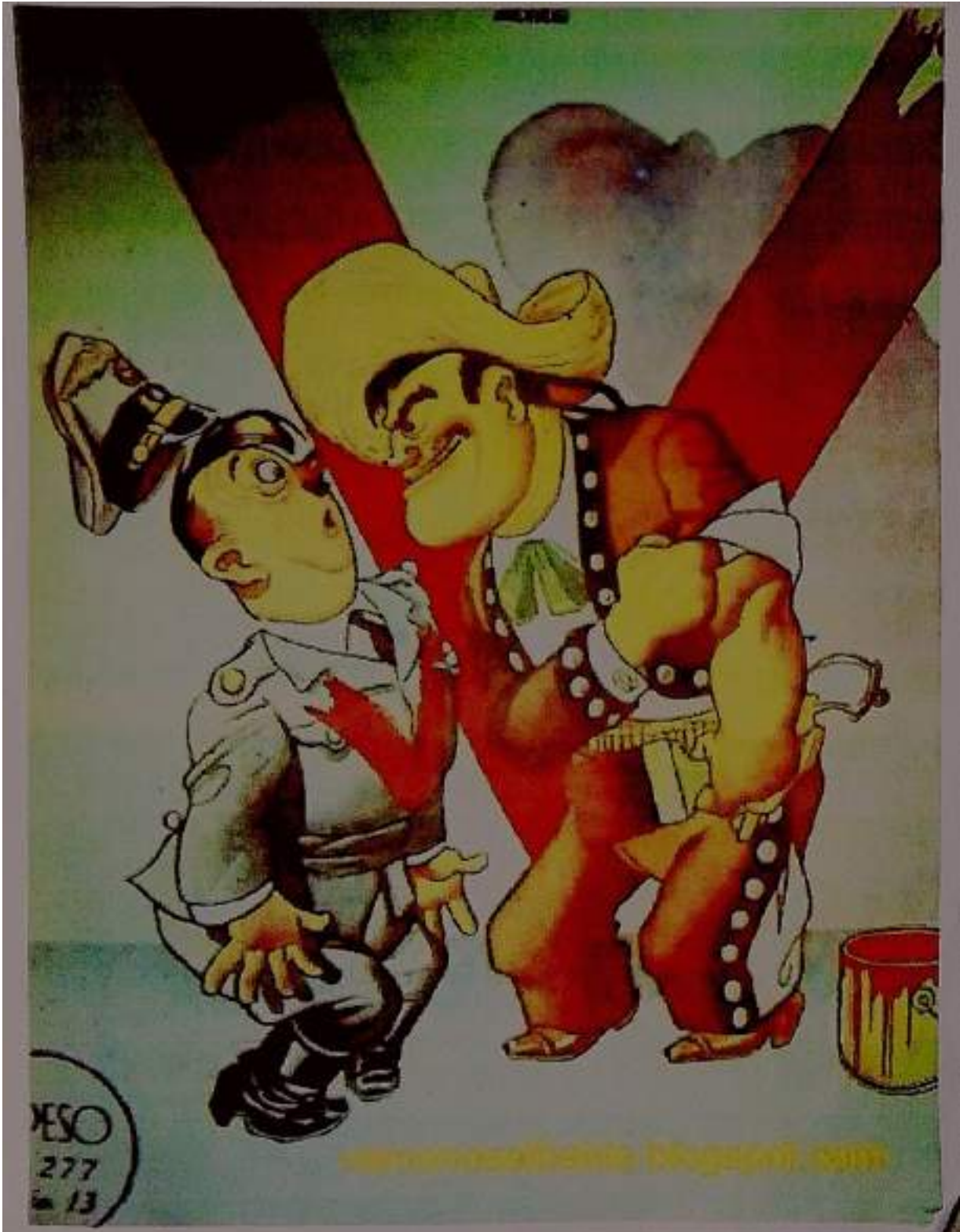


Figura 70 Portada de *Hoy* 1942

En la **figura 62**, su imagen escenográfica propiamente dicha, tiene pintada con color rojo una “V” enorme de Victoria o *Victory* (según la expresión idiomática del inglés). También puede verse la sombra del segundo personaje por orden de aparición, (pues leemos de izquierda a derecha) en la parte inferior izquierda está el costo de la revista no se observa muy bien pero que se infiere es de un peso.

El centro lo ocupan dos personajes uno que se muestra sobresaltado y sorprendido ante el otro que lo enfrenta. Es el *Fuhrer* Adolf Hitler, quien porta uniforme militar con botas de charol, adecuadas para la ocasión. El otro es Juancho vestido con traje de charro, con botonadura de plata, moño al cuello y sombrero de charro, quién se arremanga la camisa en señal de va a golpear a Hitler. Aunque con una mano sostiene una brocha de pintar que esta entintada, como acabada de usarse según se desprende del tazó superior izquierdo. Además, la “V” también fue pintada en el pecho de Hitler como provocación por el charro, que le hace frente en señal de bravuconería y de querer pelea. En esta caricatura se infiere el uso del tiempo, pues denota que cuando se topó de frente con Hitler pintó la “V” en su pecho. Juancho hace un gesto de amenaza con tan sólo alzar las cejas, levantar las comisuras de la boca, además a su contrincante le apunta la vista. Hitler esta evidentemente atemorizado y su visera se levanta al tratar de retroceder frente a la figura corpulenta del “valentón”. A los pies de este último hay un bote de pintura roja que escurre haciendo más evidente su uso.

La representación del “charro valentón” vuelve aparecer con su poderosa y varonil figura encarnando a los “valores mexicanos”: Valor y Fuerza son las ideas que sobresalen de la corpulenta figura, quién al más mínimo movimiento se asoma una temible sombra que de sólo verla genera espanto en el atemorizado Hitler, quien queda prácticamente petrificado y con señas de querer huir de la escena. Como quien se topa con su peor enemigo con tan solo dar el primer paso. ¿Y que era sí no eso? La atrevida entrada del disminuido Hitler, osadía que debe pagarse cara a juzgar por la “V” que rápidamente pintó en su pecho el charro.

Esta representación en la que se apoya Arias Bernal para dibujar a Juancho se remonta al siglo XIX y proviene de la figura del lépero, y hace alusión al traje de gala con el que incluso se baila el jarabe tapatío, baile autóctono de la región de Jalisco, que se escenifica con una

mujer vestida de “china poblana” y un hombre que porta un traje de charro. Y también se remite a que en el entonces porfiriato se perfiló un grupo mestizo, aunque pobre, sin embargo, no era ni indígena ni europeo habitualmente era el capataz de alguna Hacienda, alguien quien vendría a reconocerse con el nombre de “ranchero”. Este estereotipo luego pasaría a convertirse en la síntesis del ‘bandolero’ villista y del campesino zapatista. Es decir, quién transitaba los caminos y robaba ganado o bien quien era el encargado de la Hacienda. Era el macho mexicano quien con el paso del tiempo y la introducción del cine mexicano de la época de oro se estableció bajo el cliché del “charro valentón” con subtítulos acordes o bien que seguían la línea de “parrandero y enamorado”. Este estereotipo tendría su auge en los años cuarenta en forma de dibujo que hacía Arias Bernal o ya en imagen en movimiento daría la vuelta al mundo. Este símbolo se bifurcaría después con el “pelado” ya situado en su nuevo hogar, la urbe, producto de la migración campo-ciudad de los cincuenta y sesenta.

Mientras que el símbolo de “V” de Victoria o *Victory* según la denominación del idioma inglés, fue un término retomado en Inglaterra hacia la Segunda Guerra Mundial por el carismático ministro Winston Churchill para su programa “V” de Victoria y que posteriormente pasó a Estados Unidos bajo el gobierno de Roosevelt. Usualmente se levanta el índice y el medio, que, están separados entre sí y los otros dedos están cerrados. Al parecer Churchill lo uso con la palma de la mano abierta e incluso entre ellos un cigarrillo, pero, después de que se diera a conocer que su uso por las clases altas, el cual era violento, se usaba para decir: ‘jodete’ ya que tenía una connotación negativa, se adoptó su actual uso.

Este uso es el que pasó a América el cual difiere de moda común inglesa, pues se afirmó en la idea propuesta por Churchill. Y al final de la contienda de la Segunda Guerra Mundial era común ver fotos de *marines* estadounidenses quienes al regresar de la guerra hacia su país y más específicamente a la urbe de hierro (Nueva York) levantaban sus palmas con los índices y dedo medio separados y lo demás dedos cerrados en honor a lo que para ellos había sido la guerra más difícil de todas: la librada contra los nazis. Así este signo se adopta como símbolo estadounidense. Incluso hay una foto de una pareja besándose en Times Square y que sería portada de la revista *Life* que se contextualiza en la época de la simbología descrita. Esta foto sería recordada así, más tarde: “Otra famosa foto del segundo conflicto mundial.

La foto, tomada el 14 de agosto de 1945 por Alfred Eisenstaedt retrata los festejos por el fin de la guerra en Times Square, Nueva York. Publicada en la tapa de *Life* el 21 de agosto de 1945”. Cabe mencionar que el mencionado Eisenstaedt fue un famoso fotoreportero que pugnó por la primacía de las imágenes dentro de la revista y que con su trabajo caracterizó a toda una época en la prensa estadounidense. (Véase Figura 72)



Figura 71 Portada de Life de 1945

Posteriormente este signo se adoptó como bandera del movimiento antibélico durante la guerra de Vietnam en Estados Unidos e incluso sería insignia del movimiento Contracultural bajo el lema: *Peace & Love* o “Paz y Amor” como se traduce al idioma español.

4.9 Portada de Hoy 1941 también publicada por la Oficina de Asuntos Interamericanos OCAIA



Figura 72 Portada de *Hoy* 1941 también publicada por la Oficina de Asuntos Interamericanos OCAIA

Esta caricatura-portada sí muestra la firma de Antonio Arias Bernal. Aunque los detalles de la revista *Hoy* no figuran, como el título o nombre de la revista, información de costo y fecha de publicación (a diferencia de *Timón*). En la parte inferior derecha se menciona que es auspiciada por la Oficina de Asuntos Interamericanos (OCAIA) que fue una institución dirigida por el magnate Nelson Rockefeller quién contaba con el aval del presidente estadounidense Franklin Delano Roosevelt. Esta organización fue una de las primeras que tendió puentes entre EUA y México y los relacionó de forma diplomática, y fue creada *exprofeso* para los fines de la Segunda Guerra Mundial, con el fin de combatir a las potencias fascistas y evitar una “intromisión” en América, exaltar los valores democráticos, la igualdad de las razas⁽²⁰²⁾ de ahí el abrazo de camaradería entre el Tío Sam y el que aquí hemos llamado Juancho⁽²⁰³⁾ como denominación usada para llamar o nombrar a un personaje mexicano en las caricaturas estadounidenses presentadas por televisión. También se encargó de establecer una alianza estratégica y de cooperación entre los dos países. Aunque tenía un campo de acción más amplio al dedicarse al cuidado de todas las fronteras americanas.

Esta caricatura es una expresión del viraje de Antonio Arias Bernal hacia el panamericanismo. Sin embargo, este cambio no fue gratuito, pues nació de la transformación del ambiente ideológico y cultural de la época. Las elecciones de 1940 en las que se relevó del poder al Gral. Lázaro Cárdenas fueron una coyuntura profunda que significó un momento decisivo para México. Entre seguir una dinámica disidente de neutralidad y la posibilidad de sentirse arropado por la política del “Buen Vecino” inaugurada por Roosevelt, había una gran diferencia. Finalmente, Cárdenas optó por elegir a Manuel Ávila Camacho como candidato presidencial descartando a su otrora compañero de lucha, el radical, Francisco J. Múgica y obstaculizó la posibilidad de que Juan Andrew Almazán ganara la elección presidencial, de esta manera aseguró la continuidad de la Posrevolución Mexicana para sofocar aquellos brotes de inconformidad que podían desencadenar una nueva contienda bélica interna.

²⁰² Rafael Velázquez Flores. *La Política exterior de México durante la Segunda Guerra Mundial*. México, Plaza y Valdés, 2007. 205 P.p.

²⁰³ Como referencia esta el personaje de *Pancho Pistolas* creada por Walt Disney para el medimetraje *Los tres caballeros* que era una película a favor del panamericanismo.

Como también se afirma en la tesis de Brian Alejandro Arce Velasco titulada *Las relaciones México Alemania a través de la política del General Juan Andrew Almazán (1930-1942)* había una conexión entre la Alemania nazi y el general Almazán por medio de un protegido de Arthur Dietrich (el ya mencionado financiador de *Timón*) de nombre Adolfo León Ossorio, que sin duda era un fuerte apoyo a la campaña almazanista, aunque sería desplazado más tarde, por grupos dentro de la misma campaña que estaban a favor de una política pro-estadunidense, lo que provocó que las intenciones nazis se volvieran obsoletas y ya francamente impensables después del reconocimiento tácito al General Manuel Ávila Camacho por parte de Almazán después de su ya practica derrota. ⁽²⁰⁴⁾

Después de lo anteriormente descrito y conforme a ello, es que la mirada a esta nueva serie de imágenes nos provee de un horizonte de enunciación distinto. En esta caricatura se muestra un cielo azul en distintas gradaciones para dar a entender la profundidad de la escena, que parte de un plano superior a uno inferior. El escenario muestra a tres personajes, dos de ellos vienen llegando del lado derecho muy animados, sonriendo a mandíbula suelta, hacen la señal de la “V” de victoria con las manos o de *Victory* (como era nombrada por los estadounidenses). Es nada menos que el *Tío Sam* vestido con su traje de barras y estrellas y el charro que llamamos Juancho quienes ríen al ver caer al tercer personaje un Hitler disminuido y ridiculizado que cae en paracaídas sobre una planta nativa de México, una cactácea o nopal que está sembrada en una maceta amarilla y en la que abundan espinas puntiagudas. Al parecer la acción del Hitler, que es un paracaidista estaba preparada con anticipación, sin embargo, algo salió mal en el camino lanzamiento del avión al aterrizaje a campo traviesa, pues no se contaba con los obstáculos representados por el nopal y sus espinas, situación que se juzga además ridícula pues son circunstancias domesticas ya que las plantas en casa se colocan en macetas. Este personaje reventó su paracaídas y por eso iba a provocarle un gran dolor producto de las picaduras hechas por las espinas. El gesto de Hitler es de temor y porta un traje gris, con una insignia en el brazo izquierdo que es un *zwástica*.

²⁰⁴ Brian Alejandro Arce Velasco. *Las relaciones México Alemania a través de la política del General Juan Andrew Almazán (1930-1942)*, México, tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2019, 466 P.p.

Respecto a los motivos de Arias Bernal para cambiar de óptica no hay una respuesta concreta, pero aventuramos a decir que obedece a su disciplina editorial con las publicaciones en las que laboró y que poseían dos posturas ideológicas radicalmente opuestas. A pesar de ello, se menciona que este artista operó como agente ideológico para esta segunda etapa de su trabajo, pues muy probablemente trabajó en *Timón* a raíz de la necesidad económica que era muy frecuente entre los artistas del pincel. De ello también hacen eco las palabras del experto en caricatura Agustín Sánchez González, quien conoce a la viuda de Antonio Arias Bernal la Sra. Yolanda Varela y con quién establecimos contacto gracias a él y ella nos reveló la diatriba económica que enfrentaban los caricaturistas como Antonio Arias Bernal quienes tenían sólo para pagar las cuentas.

5 Portada de Hoy 1943 también publicada por la OCAIA



Figura 73 Portada de *Hoy* 1943 también publicada por la OCAIA

La imagen de esta caricatura también fue difundida por la Oficina de Asuntos Interamericanos (OCAIA) dirigida por el ya mencionado Nelson Rockefeller. Tiene un titular que denota el contenido de la caricatura en posición inclinada que dice: “La unión es la fuerza” en letras negras. Detrás de este mensaje escrito está su faceta simbólica como sacado de un sueño, como idea evocada que se prefigura en imágenes. En esta, dos soldados se dan la mano, uno de apariencia anglosajona, por el color de su cabello, el otro porta un casco y se deduce que es oriundo de América Latina, posiblemente de México. A sus pies se dibuja una fábrica en la que se nota que hay actividad laboral, pues los obreros y soldados se formaron con el humo que despedía dicha entidad.

A los pies de la imagen se pueden ver a unas figuras en pequeño, incluso uno está golpeado, porque tiene rastros de una reciente curación médica en forma de suástica. Son “la banda suicida” por nombrarla de algún modo (el *duce*: que quiere decir conductor quién denota el rango de general) Benito Mussolini; el *Fuhrer* alemán Adolfo Hitler y el emperador de Japón Hirohito; el primero porta un traje característico de las camisas negras, mientras que Hitler es minimizado de nuevo en su figura porta traje de gala militar, con una cruz gamada. El último en figurar es Hirohito, el menor de los tres, quién porta un traje de soldado de Japón acorde al siglo XIX. Usa un sombrero similar al estilo de los partisanos franceses de la Revolución de 1789, muy *ad hoc* con su “atrasado” concepto de la guerra. Todos se muestran asombrados ante lo que pasa por encima de sus cabezas.

En esta imagen se nota lo que estaba pasando en el contexto internacional, es decir, la cooperación en este caso bilateral y conjunta entre Estados Unidos y México, en donde la alianza establece el Programa Bracero en 1942 con el objetivo de que centenas de mexicano a trabajen en EUA con un permiso *exprofeso* para laborar en dicho territorio, con el fin de apoyar al desarrollo de la guerra y con esto al bando aliado. Ese mismo grupo marcaría un antes y después con la introducción de Estados Unidos al conflicto, ya que el acuerdo fue una forma tácita de apoyo de México al vecino país del norte para hacerle frente al conflicto bélico, pues la población económicamente activa en Estados Unidos, que eran los hombres habían que marchado al frente y por eso se necesitaba mano de obra barata para laborar en el campo o en las grandes ciudades. Aunque más tarde y con las postrimerías de la guerra este

acuerdo se convirtió en un lastre y un error de los múltiples que ha tenido México a lo largo de su historia. Incluso actualmente todavía hay familiares de esos legendarios braceros a quienes no se les ha pagado un largo adeudo derivado de dicho acuerdo y todo por una guerra que no fue la suya...

El lema “La unión es la fuerza” juega con la ideología Panamericanista y esto alude a su lema “América Unida”, que se profundiza en el adjetivo de “fuerte” lo que denota que la conjunción de “fuerzas” dará por resultado algo sobresaliente, contra lo que no habría ni rival ni enemigo que no se rindiera. Es un lema construido muy bien semánticamente, pues brinda una idea perfecta del concepto que encierra. Como prueba de esto es que aún hoy es válida.

5.1 Portada de Hoy 1942 retomada por la OCAIA



Figura 74 Portada de *Hoy* 1945 retomada por la OCAIA

La caricatura-portada tiene como titular en letras negras y gruesas: “Unidos para la Victoria” detrás de este letrero están las dos puntas de la “V” de victoria o *Victory* (como fue denominada por los estadounidenses) en estas puntas de la letra V están personificadas dos rostros que cubren lo que pudiera tomarse como cabezas, uno con un casco de guerra y el de enfrente con lo que parece ser un sombrero de palma los dos rostros se alegran de verse y simbolizan la unidad entre los pueblos estadounidense y mexicano para combatir a las potencias fascistas en la Segunda Guerra Mundial. Este objeto de la indumentaria como es el sombrero se muestra útil a la hora de caracterizar a un personaje según por la región latinoamericana.

Hay tres personajes que están siendo aplastados por todo el peso de la “V” y son los mismos de la anterior caricatura, sólo que esta vez no se muestran en reducido sino en tamaño normal. Esta “V” esta clavada en la espalda baja de un gordo y torpe Benito Mussolini, quién tiene una venda que cubre la lesión en la mano derecha que apoya en el piso en un intento por pararse, aunque no puede, la “V” se lo impide. Las cintas de curación dibujan una *zwástica* en su mentón robusto. Debajo de este corpulento, pero torpe personaje se halla aprisionado Hitler que se toca una mejilla en señal de pesar y consternación por lo que ocurre. Hirohito está todavía más abajo con gesto de resignación ante lo que sucede, está esperando a que los otros dos hagan algo al respecto. Hitler resulta apresado como la carne del sándwich, de entre sus aliados convertidos en la alegoría del pan que lo aprisiona y contiene.

Se repiten los mismos personajes que en la Figura 74 ahora en lo que asemeja más a una montaña humana, como un juego típico infantil. Todos estos “restos” de “fascistoides” yacen en el suelo fulminados por el peso de la ya famosa “V” de Victoria o *Victory* según el idioma inglés.

Esta caricatura augura el camino de la abierta cooperación militar y bélica entre EUA y México. Bástese recordar que en el año de 1944 se fundaría el Escuadrón 201 bajo la denominación de Águilas Aztecas, después de que el 20 de mayo del año de 1942 sucedieran los hundimientos del Faja de Oro y Potrero del Llano por la marina alemana. Tan sólo 8 días después, el 28, de aquel año, el presidente mexicano Manuel Ávila Camacho declararía el

Estado de Guerra. Por primera vez y después de la “necia” neutralidad cardenista, México participaría en una guerra a escala mundial. El “supuesto” ataque “le había venido como anillo al dedo” a la administración avilacamachista para iniciar una política decididamente antifascista. Esto sólo había sido “la cereza del pastel”, que coronó el cambio de política operado por el propio Cárdenas a finales de su gobierno con el fin de darle continuidad al proyecto posrevolucionario y desplazar con ello a su favorito Francisco J. Mujica, como candidato a la presidencia en 1940 para elegir al moderado Ávila Camacho. Además, en dicha contienda se “armo una polvareda” con tal de obstaculizar la candidatura de otro candidato que representaba a la derecha: el militar Andrew Almazán quien era apoyado por el PAN (Partido Acción Nacional) que había sido fundado recientemente (en 1937) por Manuel Gómez Morín.

Con relación al análisis de las caricaturas es relevante notar que Antonio Arias Bernal abrevó de la *Comunidad de Sentido* en la que sus contemporáneos se erigieron como referentes de la época, es decir el llamado *Top Five* (José Guadalupe Posada, Ernesto “El Chango” García Cabral, Andrés Audiffred, Miguel “El Chamaco” Covarrubias y Abel Quezada) se mostró como el modelo a seguir para el Brigadier.

Como se observa en las caricaturas Antonio Arias Bernal retomó el uso de íconos y símbolos de lo “mexicano” ante lo extranjero para reforzar una identidad que aún se estaba construyendo y que precisamente en la década de los cuarenta llegó para quedarse definitivamente como imagen de México ante el mundo.

Y es que nuestro país en aquél entonces era una masa en formación, con giros violentos y bravatas revolucionarias que terminaron por darle el toque exacto a nuestra idiosincrasia. Por lo tanto y conforme a lo mostrado en el capítulo 2, en el presente capítulo y en toda la investigación se establecen como muy relevante el desarrollo de estilos, ya que seguimiento a los íconos, símbolos y personajes que identifican a México y a la otredad (lo extranjero) en estrecha convivencia uno con el otro.

Se establece entonces, una etapa inicial en el trazo de Arias Bernal, que en *Timón* empieza con una fase primigenia caracterizada por trazos burdos, figuras afiladas y contornos indefinidos como las Figuras 59 y 60 posteriormente va haciendo uso de elementos estilísticos similares a sus referentes o colegas como Ernesto El “Chango” García Cabral y Andrés Audiffred quienes plasman a la hora de dibujar en a personajes de las féminas de estilo *Chic* como lo son sus Figuras 63 y 67 y que al agregarle el tono ideológico concreto de *Timón* aunado a los estándares de belleza estética de la imagen forman un discurso atractivo y poderoso.

Con el uso de íconos y símbolos también abreva de figuras conocidas como es el “Tío Sam”, el Hitler disminuido o incluso el Mussolini e Hirohito de la misma forma que lo hizo Miguel “El Chamaco” Covarrubias, quién sintetizaba y proyectaba una idea mediante el dibujo de un personaje “nacional” o extranjero. Como ejemplo de ello están los personajes extranjeros similares a las Figuras 17, 18 y 19 que son las Figuras 71, 73, 74 y 75.

Mientras que la confrontación entre el yo y el otro (México, EUA y Alemania) se da frontalmente en las Figuras 70, 71 y 73 esa “lucha” ideológica tiene mayor presencia en la revista *Hoy* que en el semanario de *Timón*. Por eso se afirma que *Hoy* es una revista en la que prevalece el discurso “oficial” de la guerra, donde de manera tajante se divide a los “malos” de los “buenos”. Mientras que *Timón* busca tener un alcance más ideológico apegado al estilo propagandístico alemán. Y su contraparte hace uso de modelos icónicos, símbolos nacionales y extranjeros que tienen mayor efectividad a diferencia de los íconos con ideas más filosóficas o específicas como en *Timón* (Figura 59 y 60)

En suma, el estilo de Arias Bernal alcanza su cenit mediante la identificación del lector con los diversos símbolos icónicos: en *Timón* Arias Bernal parece despuntar esa idea al caracterizar a Hitler saltando hacia Noruega o al Tío Sam llevando el timón (Figuras 66 y 68). Sin embargo, es con la revista *Hoy* donde el dibujante tendría mayor éxito y se vería más comprometido con la publicación, pues reforzaría el discurso aliado con estos recursos gráficos y estilísticos. Al final todo es cuestión de prejuicios, de imágenes y de clichés. De quien soy yo y quién es el otro... y desde el plano historiográfico examinar los discursos

gráficos de Arias Bernal, su horizonte de enunciación, su intencionalidad y particular narrativa en un tiempo y espacio específicos, nos lleva a acentuar el aporte historiográfico de esta investigación.

Conclusiones



Antonio Arias Bernal. "Hitler en Cartas de Póker" en *Álbum Histórico de la Segunda Guerra Mundial*, 1945.

*Pues todas las naciones, sacudidas por las más terribles guerras, vueltas luego nuevamente hacia sí mismas, tuvieron que darse cuenta que bastante de lo extranjero lo habían asimilado para las necesidades intelectuales que aquí y allá habían sentido que hasta entonces les eran desconocidas. De ahí nació el sentimiento de relaciones vecinales y, en lugar de encerrarse como hasta entonces, el espíritu sintió poco a poco la necesidad de ser también aceptado **[al igual que los hombres]** en el más o menos libre intercambio intelectual.*

Prólogo de Goethe en: Thomas Carlyle: *Leben Schillers*, 1830, p. 934.

[las negritas entre corchetes son mías]

La retórica fue el mendigo malhablado en el que incluso el rey encontraría un eco de sí mismo.

Walter Benjamín, *Libro de los Pasajes*, p. 175

Como podemos ver a lo largo de esta investigación las conclusiones son múltiples y variadas y su importancia radica en que ofrece un cúmulo de posibilidades de enunciación, las comunidades de sentido y las representaciones sociales que se vislumbran en la obra de Antonio Arias Bernal y como conclusiones a una investigación historiográfica que devino en una obra voluminosa, anotaremos la primera de ellas como un signo evidente de su riqueza documental y compleja y como cierre conclusivo se mencionarán los principales aportes teóricos, metodológicos, históricos e historiográficos.

En el ámbito historiográfico se constituye como un tema relativamente nuevo dentro del Posgrado en Historiografía, si bien ya hay algunos acercamientos al tema, como el trabajo de Rafael Villegas, no corresponden del todo con la variante elaborada. Aunque el título denota la complejidad del tema: *Las caricaturas-portada de las revistas Timón y Hoy (1940-1945). Un análisis historiográfico a los “monitos” de Antonio Arias Bernal*, pues constituye un asunto que atañe a un campo multidisciplinario.

Precisamente aquí se concreta un estudio diferente a las enseñanzas que se tuvo desde el ámbito de la Historia, en mi formación como licenciada; y se establece un diálogo múltiple y

transdisciplinario con la historiografía crítica, que es un campo de estudio que no solo se busca una reconstrucción histórica, producto de la acción de recordar el pasado. Sino que se construye más bien un análisis crítico. Haciendo una deconstrucción y construcción del discurso histórico, una separación en sus partes que dan pie a la formación de un discurso con distintos recursos retóricos nuevo por parte del observador (historiógrafo), en donde el pasado adquiere vida por medio de las expectativas y las posibilidades de enunciación.

Así el pasado cobra vida en las manos del historiógrafo que de las múltiples visiones que ofrece el discurso da una interpretación a la luz de los acontecimientos. Por tanto, como referencia a la experiencia en los estudios históricos se menciona que el pasado es cambiante, pues el ser que lo construye es el ser humano que también es no sólo cambiante sino voluble. Como resultado de estas discontinuidades también se abre paso a la interpretación, que no es infinita sino múltiple. Y en esa variedad incluye su riqueza, en las múltiples mentes que en forma de mundos se construyen. Cuánta razón dice el refrán que recitan los más viejos: “Cada cabeza es un mundo”

En esta investigación sobre las caricaturas-portada de Antonio Arias Bernal en las revistas *Timón* y *Hoy* desde el enfoque historiográfico cambia no sólo el enfoque sino también otros aspectos que se conllevan. Para muestra basta un ejemplo respecto a la autoría analizada bajo el concepto de la llamada autoría compleja, en donde ya no se ve al autor como una figura solitaria y aislada, sino que va más allá de ser un mero productor del discurso. Conforme al nuevo uso de la autoría se construyen las *comunidades de sentido* y por eso se da la “muerte del autor” que Michel Foucault y Roland Barthes sugirieron. Y por eso se erigen en su lugar, las *empresas editoriales* las *tradiciones ideológicas y prensistas*, los *temas compartidos* y las *[ya mencionadas] comunidades de sentido*.

Entonces el entramado histórico cobra vida de la mano de las posibilidades de enunciación, que suceden de forma sincrónica y diacrónica. Así se establecen continuidades y rupturas, olvidos y recuperaciones, censuras y exaltaciones. Donde el pasado se trae a la palestra no bajo la figura de acusado sino en forma de análisis e interpretación.

En este sentido a lo largo de la presente investigación se mencionaron los debates, las corrientes y los autores que conforman la base teórico-metodológica de la presente tesis de maestría en Historiografía. Donde aparecen las principales corrientes que nutrieron el entramado teórico.

Por otra parte, la caricatura política se ha mostrado dentro de esta temática como una noción válida para los análisis, ya que la discusión no fue ya su validez como un objeto de posible estudio sino cómo se le puede abordar apoyados de sus principales estudiosos quienes analizan la materia, sus implicaciones, usos y los problemas a los que se enfrentaron.

En cuanto al tema de la propaganda es relevante notar que aún es un campo poco explorado en la historiografía nacional. Sin embargo, esta investigación es un ejemplo de la necesidad que se tiene en abordar a estos temas y no “consumir” todo lo que los medios ponen a nuestra disposición, por el simple hecho de adquirir, sino ser consciente de que el discurso proyectado se puede interpretar críticamente. Estos discursos se encuentran en la llamada iconosfera o *mundo-pantalla*. Mundo que es efímero como tal.

En referencia a los caricaturistas: José Guadalupe Posada, Ernesto “El Chango” García Cabral, Andrés Audiffred, Miguel “El Chamaco” Covarrubias y Abel Quezada, es relevante notar que muchos de ellos conformaron *redes, comunidades de sentido y grupos ideológicos*, que al igual que los empresarios periodísticos y escritores se desarrollaron en una *atmosfera cultural* predeterminada por el modelo posrevolucionario.

Estos artistas del pincel difundieron ideología (s) por medio de sus creaciones en las que denotan posturas, valoraciones y discursos en torno a la alteridad similarmente a las confrontaciones bélicas que ocurrían en el campo militar. Ahí los autores se preguntan cómo reaccionar ante la expectativa de una invasión por parte del otro y ésta se vuelve la interrogante primordial para muchos de estos artistas y como respuesta a ello desarrolla gráficamente su humor chusco y estereotipado que construyen iconos y símbolos de identidad.

Como ejemplo a mencionar están Audiffred y Covarrubias con “el perro salchicha” alemán y “la China Poblana” mexicana en torno a la cuestión de la *identidad* y *otredad* en donde lo que se pone bajo interrogante es la *alteridad*. Esta problemática se torna nodal en virtud de que la época que aborda esta investigación es un periodo en donde apenas se está conformando el Estado contemporáneo que actúa bajo el índice presidencialista. Y se volverá en un hito propio de la Historia Mexicana como la alteridad que cuestiona.

Por eso los caricaturistas, periodistas y escritores conformaron *comunidades de sentido* que abrevaron de un contexto en común que sería plasmado físicamente en estos *objetos culturales* como lo fueron la revistas *Timón* y *Hoy*. Eran semanarios que existieron en medio de cambios y discontinuidades, presentadas a menudo en las representaciones, y eran publicaciones que representaban ideologías y alteridades como signo de una época convulsa. Era un tiempo en el que se jugaba todo por el todo en el frente bélico y por ello estas revistas son *una huella* o un *vestigio* ante ese *horizonte expectante*.

En la proliferación de estos pensamientos y corrientes ideológicas, el caso se vuelve paradigmático. Es un tiempo en donde se barajan múltiples ideas (y ello tiene bastante alusión a las barajas de póker que ilustró Antonio Arias Bernal) Con relación a esto tiene sentido preguntarse qué significaba la existencia paralela de estos valores. ¿Cuáles son los ejes axiológicos que determinan el destino de un país? El profascismo o la democracia.

Aquí las ideologías son creadas desde los *Aparatos Ideológicos de Estado* de Althusser mismos que son encarnados aquí en la figura de los intelectuales (a la sazón caricaturistas, periodistas y escritores) mismos que son encargados de difundir tales discursos en los [llamados] *objetos culturales*. Que son al mismo tiempo *objetos de estudio* en esta investigación. Objetos que encarnan discursos por medio de las representaciones, estereotipos e ideas que vierten *los propagandistas de la Historia* como los llama Edward Said. Intelectuales, creadores y escritores que adoptan el papel de *agente histórico/actor social* con el fin de mover esos hilos de la historia por medio de la coacción de las masas (sociedades y grupos) imbricados en la historicidad.

Es importante resaltar el quiebre de expectativas que sufrió la historia mexicana ante la Segunda Guerra Mundial, que se representan en las caricaturas de Antonio Arias Bernal para *Timón y Hoy*. Es paradójico el hecho de que este caricaturista cambiara de ideas en corto tiempo. Con relación a esto y volviendo al caso de la autoría compleja, esta forma en un contexto histórico con un horizonte de expectativa que se torna azaroso, mostrando al autor como ser humano complejo que al igual que la Historia que representa en sus “monitos” son hechura de su tiempo.

Las caricaturas demuestran que los iconos, símbolos y representaciones típicas son las herramientas más útiles y que van de la mano con el estilo del artista-propagandista, pues se difunden a través de imágenes peyorativas, implicando a menudo prejuicios, tendencias y valores. Sin duda la forma por excelencia en la propaganda ideológica en los Estados Contemporáneos es a través de imágenes representativas de lo típico, nacional e internacional.

Así una tesis de este perfil analítico que se inscribe en la línea historiográfica ofrece múltiples aportes, uno de los cuales y que es una veta aún queda abierta para investigaciones futuras es la noción de autoría compleja que escapa a la tradicional figura literaria, pues se configura en empresas y proyectos editoriales para demostrar las variaciones de discurso y los cambios ideológicos del autor. Otro punto que también es importante mencionar, es que nuestra inquietud nació precisamente de los llamados “monitos” que están circulando en internet, aunque la investigación se adentro a las fuentes documentales para constatar lo visto en pantalla. Por ello recalcamos que las fuentes de internet se tienen que tomar con seriedad, asegurar su veracidad y contratarse con otro tipo de documentos para ofrecer una investigación óptima, esto es necesario en la sociedad ícono o en el mundo de la iconosfera.

Índice de Figuras:

Figura 1 Retrato oficial de Hitler en Lideres del mundo.....	13
Figura 2 José Guadalupe Posada en su taller	54
Figura 3: Detalle del Mural: Sueño de una tarde dominical en la Alameda de Diego Rivera.....	56
Figura 4 José Guadalupe Posada. La poblanita. Cuarta Colección de Canciones para el presente. Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla.	58
Figura 5 Ernesto García Cabral “El Chango”	58
Figura 6: Caricatura de Ernesto “El Chango” García Cabral para la revista Multicolor 1911	60
Figura 7 Andrés Audiffred en su estudio en www.aristeguinoicias.com	61
Figura 8 Andrés Audiffred. El pueblo “Changuita, Payo, Majé, etcétera”	63
Figura 9: Andrés Audiffred. Hitler y su Estado Mayor. Hacia 1935. Tinta china sobre papel preparado. Colección Carlos Monsiváis.....	64
Figura 10: Despotismo. Hacia 1944. Tinta china sobre papel preparado. Colección particular	65
Figura 11: Andrés Audiffred. Marte ofreciendo la humanidad a la Muerte. Hacia 1941. Acrilico sobre cartón. Colección Grafika “La estampa”	65
Figura 12: Mussolini en ruinas. Hacia 1944-1945. Gouche y aplicaciones sobre papel. Colección Carlos Monsiváis.	66
Figura 13: Andrés Audiffred. ¡Heil Hitler! Hacia 1945. Tinta, gouache y lápices de colores sobre cartoncillo. Colección Grafika “La Estampa”	66
Figura 14 Miguel Covarrubias “El Chamaco” y sus caricato-pinturas	67
Figura 15: Miguel Covarrubias, Rosa Covarrubias, 1926, técnica oleo y Edward Weston.	68
Figura 16: Miguel Covarrubias. Imágenes de Celebrity Caricature in America, como parte de las Entrevistas Imposibles	70
Figura 17 Hideki Tojo, Mussolini y Hitler. Tinta sobre papel 27.9 x 21.5 cm	72
Figura 18: Tojo, Hitler, Franco y personaje desconocido [se presume es Mussolini] /Tinta negra y roja sobre papel/ 27.9 x 21.5 cm	72
Figura 19 Adolfo Hitler. Tinta sobre papel 27.4 x 20.2cm	73
Figura 20 Abel Quezada en http://www.elem.mx/autor/datos/127930	74
Figura 21 Abel Quezada. Detalles del libro El Charro Matías. Los mejores cartones	77
Figura 22 Foto tomada del Diccionario biográfico ilustrado de la caricatura en México	78
Figura 23 Arias Bernal. Neville Chamberlain en Cartas de póker. 1943	79
Figura 24 Álbum Histórico de la Segunda Guerra Mundial.....	80
Figura 25 Artículo de la revista Life de marzo 1943	82
Figura 26: Antonio Arias Bernal. Portadas de la revista Hoy de junio	89
Figura 27: Antonio Arias Bernal. Portada de Hoy para diciembre de 1941. Offset.....	90
Figura 28: Portada de Hoy de septiembre de 1941. En esta imagen se observa el estilo comercial de la revista que trataba de emular a su contemporánea estadounidense Life	91
Figura 29: El ministro de propaganda Arthur Dietrich y José Vasconcelos junto a colaboradores de la revista. Tomada de Timón Revista Continental, no 2, marzo de 1940 Colección Hemeroteca Nacional.....	94
Figura 30 José Vasconcelos en Universidad Nacional www.revistauniversidadnacional.com	96
Figura 31: Foto de Don Regino Hernández Llergo.....	106
Figura 32: Fotografía de José Pagés Llergo tomada de la Mediateca del INAH	111

Figura 33 Imagen de la portada de Siempre! En la que se recuerda el entonces reciente fallecimiento de su director.....	113
Figura 34 titular de Timón	114
Figura 35: Portada de Timón	115
Figura 36: Titular de Life en donde se asemejan sus colores.....	115
Figura 37: Portada de Life del 27 de mayo de 1940	116
Figura 38: Decálogo de valores alemanes hecho en Timón	116
Figura 39: Detalle del sello de Timón.....	117
Figura 40: Historietas “Cartones de guerra”, segundo número de Timón marzo 1940.....	118
Figura 41: En cartones de guerra se muestran escenas de crudeza, pero de gran heroicidad como la última viñeta (6) donde un soldado nazi muere por la patria alemana.	118
Figura 42: Caricatura suelta del número tres abril de 1940 en donde se satiriza la figura que encarna a Inglaterra. Se hace un símil de los barones del siglo XIX.....	119
Figura 43 Antonio Arias Bernal. Hitler y Stalin, Hoy, 1945.....	120
Figura 44 Antonio Arias Bernal. Hoy, diciembre 1941.	121
Figura 45 Titulares de Hoy septiembre 1942	121
Figura 46 Titular de Hoy junio 1945	121
Figura 47 Tira cómica “Hans y Fritz” que se editaba número a número en Hoy, no sabemos si su título aludía a cierta burla con relación a los nazis, aunque son curiosos los nombres de los personajes que tienen raíz alemana	122
Figura 48 Gerardo Murillo “Dr. Atl” y su vulcanología tomado de Museo Nacional de Arte.....	122
Figura 49 Portadas hechas por Dr. Atl para Timón,.....	126
Figura 50 Andrés Henestrosa en www.revistauniversidadnacional.com	127
Figura 51 Salvador Novo en Revista Universidad Nacional.....	130
Figura 52 Los productos que se ofertaban en Timón. Una muestra de la publicidad para el esfuerzo informativo de la guerra.	134
Figura 54 Publicidad de Chanel en la Revista Hoy (27 septiembre 1941).....	135
Figura 55 publicidad de Diadermine en la revista Hoy 27 septiembre 1941.....	136
Figura 56 Publicidad en la revista <i>Hoy</i> septiembre 1941	136
Figura 57: Portada del segundo número de Timón, marzo de 1940.....	139
Figura 58 Portada de Hoy (22 junio 1945).....	143
Figura 59 Portada de la revista Timón, marzo de 1940.....	148
Figura 60 Portada de Timón marzo de 1940.....	154
Figura 61 Detalle de Neville Chamberlain.....	156
Figura 62 Arias Bernal. Carta 4. Cartas de Póker.	158
Figura 63 Portada de Timón 13 de abril 1940.....	160
Figura 64 Ernesto García Cabral/ Sin título, Jueves de Excélsior, 1931, aguada y gouche sobre papel. 36.2 x 49.3 cm. Colección TEGC.....	162
Figura 65 Andrés Audiffred. Mujer mexicana observando a un charro cortejando a una extranjera. Portada de Don Timorato no. 9, agosto 25 de 1944. Offset. Colección particular.	162
Figura 66 Portada de Timón 4 de mayo de 1940	165
Figura 67 Portada de Timón, 23 de mayo 1940	169
Figura 68 Portada de Timón 15 de junio de 1940.....	173
Figura 69 Otro ejemplo de las caricaturas de Antonio Arias Bernal, esta vez para la antinazi Hoy	175

Figura 70 Portada de Hoy 1942 también publicada por la OCAIA	177
Figura 71 Portada de Hoy 1942	180
Figura 72 Portada de Life de 1945.....	183
Figura 73 Portada de Hoy 1941 también publicada por la Oficina de Asuntos Interamericanos OCAIA.....	184
Figura 74 Portada de Hoy 1943 también publicada por la OCAIA	188
Figura 75 Portada de Hoy 1945 retomada por la OCAIA.....	191

Índice de tablas

Tabla 1: Composición de la población mexicana en la década de los 40, se logra identificar la población infantil para inferir las proporciones escolarizada que se mencionó arriba	141
Tabla 2 Circulación de los principales diarios del país en la década de los 40. Cuadros tomados de Stephen R. Niblo	142
Tabla 3 Circulación de las principales revistas en la década de los 40	142

Hemerografía:

Revista *Timón*, 1940.

Revista *Hoy*. 1941-1943. En la Hemeroteca Nacional de México (UNAM)

Bibliografía:

Acevedo Valdés, Esther y Agustín Sánchez González. *Historia de la caricatura en México*, España, Editorial Milenio, 2000.

Aguilar Plata, Aurea Blanca. *La Revista Hoy: Un ensayo de periodismo independiente en el régimen cardenista 1937-1940*. Tesis para obtener la Maestría en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Arce Velasco, Brian Alejandro. *Las relaciones México Alemania a través de la política del General Juan Andrew Almazán (1930-1942)*, México, tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2019,

Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra. *Puros cuentos, 3: Historia de la historieta en México, 1934-1950*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes, dirección general de publicaciones: Grijalbo, 1994.

“La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 7, núm. 28, dic. 2007.

Ayén, F. “La Segunda Guerra Mundial. Causas, desarrollo y repercusiones” (Sección Temario de oposiciones de Geografía e Historia), 2010, Proyecto Clío 36. ISSN: 1139-6237. <http://clio.rediris.es> consultado 05/11/19

Azuela, Salvador. *La aventura vasconcelista*, México, Editorial Diana, 1980.

Barajas Rafael. (*El Fisgón*) *Moneros y Monitos*, México, TV UNAM-Calacas y Palomas, 1996 en: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=pxZnXuXUEco> consultado 10/08/18

————— (*El fisgón*). *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate, 1829-1872*. México, CONACULTA, 2000.

————— *¡Así somos! Andrés Baudouin y su México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Museo del Estanquillo, 2014.

————— *La raíz nazi del PAN*. México, Editorial El Chamuco, 2014.

Barajas, Rafael “*El Fisgón*” y Horacio Muñoz. *El Universo estético de Ernesto García Cabral*. Exposición temporal en el Museo del Estanquillo, 2 de junio del 2016 al 31 de octubre del mismo año.

Bar Lewaw, Izhtak. “La revista Timón y la colaboración nazi de José Vasconcelos” pp. 151-156. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_18.pdf consultado 13 de diciembre de 2017

Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Editorial Itaca, 2003.

————— *Libro de los Pasajes*. España, Akal, 2005.

Bernays Edward. *Propaganda*, España, Editorial Melusina, 2008.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 2002.

Bloch, Marc. *Apología para la Historia o el Oficio del historiador*. México, Fondo de Cultura Económica, 2da. Ed. En español revisada, 2001.

Blumenberg, Hans. *Fuentes, corrientes, icebergs*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Bobbio, Norberto. *Derecha e izquierda. Razones y significados de una distinción política*, España, Taurus, 1996.

Bonilla Reyna Helia Emma. *Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) 2000.

Bradú, Fabienne. *Antonieta 1900-1931*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

- Bravo, Jorge. "El artista-intelectual: nuevas visiones en torno al Dr. Atl" *Imágenes*, México, Instituto de investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México)
http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/anotaciones/ano_bravo04.html Consultado 05 de septiembre de 2019
- Braudel, Fernand. *Historia y las Ciencias Sociales*, España, Alianza Editorial, 1970.
- Cano Gestoso, José Ignacio. *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva*, Madrid, Tesis para obtener el Doctorado en Sociología, Universidad Complutense, Departamento de Psicología social, 1993.
- Castañón, Adolfo. "Cien años de Andrés Henestrosa. El hombre que disperso su sombra" en *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p.p. 48-58
- Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la Historia, historia de lo escrito*. México, Universidad Iberoamericana, 2005
- Del Río, Eduardo (*Rius*). *Los Moneros de México*, Rendón House Mondadori, 2010.
- *Un siglo de la caricatura en México*, México, Grijalbo-Random House Mondadori, 2010.
- Del Castillo, Ramón y German Cano. *Terry Eagleton. La estética como ideología*. Editorial Trotta, Madrid, 2006.
- Eisner, Will. *La Conspiración. La Historia Secreta de los protocolos de los sabios de Sión*. Barcelona, Norma Editorial, 2005.
- Espinosa Cabrera, Rubén. *Presencia de arquetipos "mexicanos" en la pintura mural de Diego Rivera. El mural de Palacio Nacional 1922-1935*. España, Universidad de Barcelona, Departamento de arte y musicología, Tesis doctoral, 2017
- Gantús, Fausta. *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.
- Goebel, Pablo. Et. Al. *Recorriendo el Mundo del Chamaco Covarrubias*, México, Throckmorton Fine Arts, 2018.
- Gojman de Backal, Alicia. *Camisas, Escudos y Desfiles militares. Los Dorados y el antisemitismo en México 1934-1940*, México, Fondo de Cultura Económica-Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán (UNAM), 2000.
- Hernández Llergo Regino. *Una semana con Francisco Villa en Canutillo*. México, Fondo de Cultura Económica-El Universal, 2015.
- Iggers, Georg. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*, (trad. Iván Jaksic), México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

- Krakauer Siegfried. *Estética sin territorio*. España, Fundación Cajamurcia, 2006.
- Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI, 1976.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro Pasado*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Martínez Assad Carlos. *El Camino de la rebelión del general Saturnino Cedillo*, México, Editorial Océano, 2013.
- Martínez Martínez, Lucero Mayte. *Diseño de CD interactivo de la exposición "códice Aq Abel Quezada" presentada durante diciembre 2010 a abril 2011, en el Museo de la Ciudad de México*, México, tesis que, para obtener el título de Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2012.
- Martínez, S. José Luis. *La Vieja Guardia*, México, Editorial Plaza y Janés, 2014.
- Martínez Suría, Ruth. *Estereotipos y prejuicios* en: <https://rua.ua.es/.../1/TEMA%205.%20ESTEREOTIPOS%20Y%20PREJUICIOS..pdf> consultado: 21/11/18
- Medina, Cuauhtémoc. *Et. Al. Catalogo del Museo Tamayo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Meyer, Jean. *La Revolución Mexicana*, México, Maxi-Tusquets, 2003.
- Mussachio, Humberto. *200 años de Periodismo Cultural en México*, México, Conaculta, 2012.
- Niblo, R. Stephen. *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*. México, Océano, 2008.
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Imágenes del Deseo. Arte y publicidad en la prensa mexicana 1894-1939*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Posgrado en Historia del Arte del Instituto de Investigaciones estéticas (IIE), 2003.
- Ortiz Garza, José Luis. *México en Guerra. La historia secreta de los negocios entre empresarios mexicanos, los nazis y EUA*. México, Editorial Planeta, 1989.
- *La guerra en ondas*. México, Editorial Planeta, 1992
- *Ideas en Tormenta. La opinión pública en México en la Segunda Guerra Mundial*. México, Ediciones Ruz, 2007.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. España, Alianza Editorial, 1972
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de Nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS, 1994, 217
- *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México 1900-1940*, México, Ediciones Era-Consejo Nacional para la Cultura y las

Artes (CONACULTA) Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1999.

Pilatowsky Braverman, Mauricio y Guillermo Castillo Ramírez, coord. *La “nación” y lo “mexicano”: conceptos, actores y prácticas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2018.

Pilatowsky Goñi, Priscilla. *Para Dirigir la acción y unificar el pensamiento. Propaganda y Revolución en México, 1936-1942*. Tesis para obtener el Doctorado en Historia, Colegio de México, 2014, 303 P.p. Disponible en línea: https://www.researchgate.net/publication/291831447_Para_dirigir_la_accion_y_unificar_el_pensamiento_Propaganda_y_revolucion_en_Mexico_1936-1942

Poniatowska, Elena. *Miguel Covarrubias. Vida y mundos*. México, Ediciones ERA, 2004.

Ponce Armando. Los monitos le ganaron la batalla a los monotes del muralismo” en *Proceso*, 25 de Marzo de 1994, México, en: <https://www.proceso.com.mx/164912/segundo-volumen-de-la-historia-de-la-historieta-en-mexico-los-monitos-le-ganaron-la-batalla-a-los-monotes-del-muralismo> consultado 10/08/18

Quezada, Abel. *Nosotros los Hombres Verdes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Rankin. *¡México, la Patria! Propaganda and Production during World War II*. United States of America, University of Nebraska, 2009.

Ramírez Benites Fernando. *Andrés Henestrosa* disponible en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1927/Andres_Henestrosa_no_22.pdf?sequence=1&isAllowed=y y consultado 5 de septiembre de 2019

Rico Moreno, Javier. “Análisis y crítica en la historiografía” en *La Experiencia historiográfica. VIII Coloquio de Análisis Historiográfico*. Coord. Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores. Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p.p. 199-212

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo Veintiuno, 2004.

————— *Tiempo y narración*, vol. III. México, Siglo Veintiuno, 2004.

Río, Eduardo del (Rius). *La vida de Cuadritos*. México, Grijalbo, 1986.

————— *Los Moneros de México*, México, Grijalbo, 2004.

————— *Un siglo de caricatura en México*, Random House Mondadori, 2010.

Rivas Mercado, Antonieta. *La campaña de Vasconcelos*. México, Editorial Oasis, 1981.

Refiensthal, Leni. en: <https://www.youtube.com/watch?v=6uVrO5d6KU> consultado: 29/06/19

<https://archive.org/details/TriumphOfTheWillgermanTriumphDesWillens> consultado 29/06/19

Rusen, Jörn. *Tiempo en ruptura*. México, UAM Azcapotzalco, 2014.

————— “How to overcome ethnocentrism: approaches to a culture of recognition by history in the twenty-first Century”, en *History and Theory*, Theme Issue 43, núm. 4, December 2004, pp. 118-129.

Rosado Zacarías, Juan Antonio. *Estudio Critico. José Vasconcelos*. España, Fundación Ignacio Larramendi de Polígrafos, 2015

Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, El Colegio Nacional, México, 2006.

Said, Edward. *Orientalismo*, Madrid, Editorial Libertarias y Prodhufi S.A., 1990.

Sánchez González, Agustín. *José Guadalupe Posada: un artista en blanco y negro*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2010.

————— *El legado del Brigadier* agusanh.blogspot.com consultado 28/07/18

Sánchez Villegas, Rafael. *La narrativa gráfica de la memoria: Nakazawa, Spiegelman y Sacco*, tesis de doctorado en historiografía, UAM, 2016.

Santos Ruiz Ana. *Los hijos de los dioses. El grupo filosófico Hiperión y la filosofía de lo mexicano*, México, Bonilla Artigas Editores, 2015.

Sheridan, Guillermo. *Breve Revistero Mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Autónoma de México, 2019.

Schuler, Friedrich. *Mexico Between Hitler and Roosevelt. Mexican Foreign Relations in the Age of Lázaro Cárdenas, 1934-1940*. Albuquerque, USA, University of New Mexico, 1998, p.138

Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital*. Madrid, Ed. Siruela, 2007.

Stuart Hall, Et. Al. *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2003.

Suarez y López Guazo, Laura Luz. *Eugenesia y Racismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Posgrado, 2005.

Thuiller, Jacques. *Teoría General de la Historia del Arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Toynbee, Arnold. *La Europa de Hitler*, Barcelona, Vergara Editores, 1958.

Valadés, C. Edmundo en Martha B. Loyo. En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas (UNAM) n. 22, julio-diciembre 2001, p. 117-134.

Van Dijk, Teun A. *Poder e Ideología*. España, Gedisa, 1995.

————— *Ideología*. Madrid, Editorial Gedisa, 1998.

————— *El discurso como estructura y proceso. (Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria)*. Barcelona, Gedisa, 2000.

Vasconcelos, José. *La secretaria de Educación pública*. Introducción, selección y notas: Carlos Betancourt Cid, México, Instituto Nacional de Estudios de las Revoluciones de México, 2011.

Velázquez Flores, Rafael. *La Política exterior de México durante la Segunda Guerra Mundial*. México, Plaza y Valdés, 2007.

White, Hayden. *El contenido de la Forma*, Barcelona, Paidós, 1992.

————— *Metahistoria. La imaginación histórica en el Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.