

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012025000613678>

73-90

GÉNERO Y VIOLENCIA EN LOS CARTONES DE ERNESTO *EL CHANGO* GARCÍA CABRAL (1920-1939)

Gender and Violence in Ernesto El Chango García Cabral's Cartoons (1920-1939)

MARICRUZ CASTRO RICALDE

Tecnológico de Monterrey (México)

<https://orcid.org/0000-0002-2396-9207>

maricruz.castro@tec.mx

Resumen

Este artículo explora las ilustraciones del artista mexicano Ernesto “El Chango” García Cabral (1890-1968) y se centra en cómo representó la violencia en las relaciones de género. Mediante una selección de gráficos de las décadas de 1920 a 1939, se analiza cómo García Cabral interpreta el estilo *art déco* para ilustrar a la “chica moderna” de las clases altas. Aunque pasó por alto las transformaciones sociales de las mujeres de otros estratos sociales, aprovechó su alta exposición mediática para diversificar los imaginarios del periodo, al criticar a la nueva burguesía y los resabios del porfiriato. Así, se arroja luz sobre la producción cultural no canónica de la época y las posturas ideológicas del México posrevolucionario, en relación con las representaciones de género.

Palabras clave: Ilustradores y cartonistas mexicanos; Ernesto “El Chango” García Cabral; género y violencia; representaciones de género; *art déco* en la prensa

Abstract

This paper delves into the illustrations of Mexican artist Ernesto "El Chango" García Cabral (1890-1968), focusing on depictions of violence in the gender relations. By analyzing his graphics from the 1920s to 1939, the study explores how García Cabral employs the art deco style to portray the "modern girl" of the upper classes. While overlooking the social transformations experienced by women from other social strata, he leverages his high media exposure to diversify the imagery of the period, critiquing the new bourgeoisie and remnants of the Porfiriato regime. Thus, this research sheds light on the non-canonical cultural production of the time and the ideological stances within post-revolutionary Mexico, specifically in relation to gender representations.

Keywords: Mexican Cartoonist and Illustrators; Ernesto “El Chango” García Cabral; gender and violence; gender representations; post-revolutionary Mexico; *art déco* in dailypress and magazines.

Pocos ilustradores y representantes de la gráfica periodística y cinematográfica mexicanas han tenido la exposición mediática y la trascendencia de Ernesto “El Chango” García Cabral (1890-1968). Su consolidación como “probablemente el dibujante más virtuoso de una época de artistas excepcionales” ocurrió en los años veinte del siglo pasado (Barajas Durán, 2016, p. 13), gracias a las portadas de *Revista de Revistas*, un medio fundamental en el México posrevolucionario. En él daría a conocer lo mejor de su

Recibido: 23 julio 2024

Aceptado: 18 noviembre 2024

producción, entre 1918 y 1936, la cual lo consagró como uno de los ilustradores mexicanos más creativos del siglo XX (Barajas Durán, 2008, p. 33). De manera simultánea colaboró en otro medio de gran popularidad, el suplemento semanal *Jueves de Excelsior*, desde 1922 hasta octubre de 1942, lapso en el que realizaría dibujos, cartones, caricaturas, viñetas, portadas a color y en blanco y negro (Muñoz Alarcón, 2005, p. 138).

Fue tanta la relevancia de García Cabral en la gráfica periodística mexicana que su influencia es notable, entre los años veinte y cuarenta, en la caricatura, la crónica gráfica e, incluso, la historieta (Aurrecoechea y Bartra, 1993, p. 267). Después de 1936, seguiría creando algunas portadas para *Revista de Revistas*, diseñaría un número considerable de innovadores carteles promocionales para la industria cinematográfica mexicana y su fama se extendería por todo México, a través de los cartones humorísticos que generaría para importantes periódicos y sus agencias de noticias *Excelsior* y, posteriormente, *Novedades*. Es mucho menos conocida la obra que circuló, mediante su participación como “Director propietario” de la revista humorística *Fantoche. Semanario Loco*, entre el 4 de enero de 1929 y el 28 de marzo de 1930. Se publicó, en forma ininterrumpida, todos los viernes, con un costo inicial de 25 centavos en la capital de México y de 30 centavos, en el resto del país. “Sin lugar a dudas, *Fantoche* merece ser considerada como uno de los pináculos del *art déco* nacional” (Barajas Durán, 2016, p. 93).

Al conocer la obra periodística que García Cabral desarrolló como ilustrador y cartonista, entre los años veinte y cuarenta, es posible seguir el derrotero de las ideas y las imágenes visuales que construyó sobre las mujeres y las relaciones amorosas, marcadas siempre por una atmósfera de agresiones e insultos entre las parejas. Es muy probable que estas representaciones fueran recibidas con naturalidad por el público lector, debido a que la posrevolución se caracterizó por una cultura de la violencia, alentada por la “militarización de la vida cotidiana”, entre 1913-1917, lapso en el que se demuele el orden político de la dictadura de Porfirio Díaz. Como resultado, “El tema de la violencia y las potencialidades subversivas de la guerra se proyectará al futuro”, en la forma de movilizaciones populares y de conflictos como la guerra cristera (1926-1929) e infructuosos levantamientos armados como el de Saturnino Cedillo (entre 1938 y 1939) (Rodríguez Kuri, 2016). La percepción sobre los crecientes índices de criminalidad en la ciudad de México, pero también en el resto del país, era directamente proporcional a la profusión de noticias publicadas por la prensa impresa en ese periodo. Se daban a conocer riñas, golpes y asesinatos, ocurridos sobre todo en las colonias populares, lo mismo que “crímenes pasionales protagonizados por parejas sentimentales que sucumbían ante lo que consideraban como una traición” (Nuñez Cetina, 2016, p. 152).

Es cierto que los acontecimientos violentos de interés público habían sido recogidos por la gráfica popular desde el siglo XIX, por lo menos. Artistas tan sobresalientes como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada ilustraron la violencia criminal de fines del siglo XIX y principios del XX. Ambos desarrollaron para la empresa

de Antonio Vanegas Arroyo multitud de grabados que tendían a normalizar “el potencial homicida de las mujeres” (Ramírez-Barradas, 2015, p. 32). Manilla, “como reportero gráfico”, creó un número considerable de hojas volantes (Jean Charlot especula que fueron alrededor de quinientos grabados”) en las que plasmó “por igual imágenes de acontecimientos extraordinarios, como la erupción de un volcán, o simples” como sería el caso de “los momentos clave de dramas callejeros” (López Casillas, 2005, p. 145). Hombres y mujeres con armas punzocortantes en mano, en espacios públicos y privados, fueron imágenes usuales en la obra de Manilla.

Las hojas volantes a cargo de Posada combinaban tanto la narrativa como la representación gráfica de los eventos. “Una gran parte de [su] trabajo es sobre crímenes, entre más escandalosos mejor” (Rodríguez, 2003, p. 45). La violencia doméstica está presente en sus ilustraciones sobre corridos como “El chalequero”, “La celosa”, “María la Chiquita”, “La china”; en ejemplos como “El descubrimiento de un cadáver”, “Los malos vicios”, “Un energúmeno”, “Mujer que mata a sus hijos”, “Rafaela Pérez”; o en “Crimen de una adúltera”, “Asesinato de La Malagueña”, por citar un apretadísimo puñado de los 406 grabados que se han encontrado hasta la fecha (Toor, O’Higgins y Vanegas Arroyo, 2002). Por lo tanto, cuando García Cabral comienza a colaborar desde muy joven, entre 1909 y 1912 en el medio periodístico, no sólo estaba familiarizado con la tradición de la gráfica mexicana representada por Manilla y Posada sino que, en el arranque del movimiento revolucionario, conoce de primera mano la relevancia de la ilustración, cuyo carácter popular fortalece su cariz de herramienta política.

En este artículo analizo una selección de cartones de la autoría de García Cabral relacionados con la violencia y el género, y que aparecieron en tres momentos de su carrera profesional, en igual número de publicaciones. Desde los años veinte, este ilustrador era ya una celebridad, dada la popularidad que había conseguido al caricaturizar a políticos, personajes del espectáculo, los negocios y la sociedad adinerada. Planteo que el trabajo de este artista evidencia la violencia cotidiana que se experimentó en el periodo posrevolucionario. A través de sus imágenes es posible constatar cómo en las publicaciones populares afloraban las tensiones relacionadas con los cambios sociopolíticos que impactaban en las identidades de género. Sus ilustraciones constituyen una rica fuente de información casi inexplorada hasta ahora. Si, en general, se acude muy poco a los productos visuales del siglo pasado como fuentes de documentación convencionales, en el marco de la gráfica periodística, los cartones han sido muy poco atendidos. Sin embargo, como la gran mayoría de las obras de carácter eminentemente popular y creadas para un consumo casi inmediato, este tipo de obra gráfica ofrece vetas complementarias a la historiografía que invitan a indagar los espacios, las prácticas y la naturaleza de las relaciones humanas entre la clase media y media alta. Dado su interés por conectar con un público amplio, García Cabral echó mano de temáticas cotidianas y reconocibles para los lectores de esos estratos socioeconómicos.

En distintos momentos se han subrayado las orientaciones conservadoras de García Cabral (Barajas, 2016, p. 16-19). Ferviente admirador de su obra, Carlos Monsiváis señaló la actividad del caricaturista en contra del presidente Francisco I. Madero, al cual ridiculizó en revistas opositoras como *El Ahuizote* y *Multicolor*. Se pregunta sobre el motivo que lo condujo a participar “en estas empresas de mercenarios”. Monsiváis (2005) especula que pudo haber sido porque este artista carecía de “filias y fobias políticas” y, en cambio, se consideraba “más un medio expresivo que un artista de convicciones” (pp. 15-16). Quizás ese posicionamiento de “El Chango” (el poner el genio de su pincel al servicio de los medios en los que colaboraba) lo alejaron de la escena cultural posrevolucionaria. No participó en los principales grupos o movimientos artísticos como el muralismo, el estridentismo, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionario (LEAR), el Taller de Gráfica Popular (TGP) o la Escuela Mexicana de Pintura. En cambio, coincidió con los pensamientos más reaccionarios de la Iglesia Católica y la élite porfirista que había podido acomodarse en el nuevo régimen; fue anticomunista declarado; su obra simpatizó con el autoritarismo del Maximato, con el arribo de Francisco Franco y la consolidación del Partido Revolucionario Institucional, mediante sus elogios gráficos a los presidentes mexicanos desde Miguel Alemán (1946-1952) (Barajas Durán, 2016, pp. 16-19). De aquí que profundizar en sus visiones reaccionarias y tradicionales sobre las mujeres y los roles de género es menos productivo, culturalmente hablando, que la lectura de su obra desde un contexto más amplio y como un medio para identificar perspectivas y posturas ideológicas que contribuyeron a la configuración de las políticas de género del México posrevolucionario.

El marco temporal que cubre esta muestra, entre 1920 y 1939, es especialmente significativo, en “el contexto de la llamada ‘reconstrucción nacional’, en el que se postularon y debatieron nuevas versiones de la ciudadanía y la justicia social en México” (Núñez Cetina, 2016, p. 153). Durante esas dos décadas prevaleció la violencia física y la justicia por mano propia que se facilitaba debido a que había en los hogares todo tipo de armas, muchas de ellas provenientes de los momentos álgidos del conflicto revolucionario: “el olor a pólvora aún se respiraba en el ambiente e, implícitamente, se promovía la idea de solucionar los problemas con arma en mano, un modo cotidiano de andar por la vida” (Monroy Nasr, 2014, p. 137). A través del análisis de un conjunto de cartones, identifiqué de qué manera el estilo visual de García Cabral interactuó con temas recurrentes vinculados a las violencias entre las parejas, en tres medios impresos de gran relevancia: *Revista de Revistas*, *Fantoche*. *Semanario loco* y los cartones diseñados para la agencia de noticias de la empresa periodística *Excélsior*.

La obra gráfica de este artista puede analizarse como parte de la producción cultural no canónica de esas dos décadas. Es decir, no desde el marco de lo impulsado por la política cultural como la obra de los muralistas Diego Rivera o José Clemente Orozco o desde el nacionalismo musical de Carlos Chávez o Manuel M. Ponce sino desde

la creación de formas y estilos que apelaban a un enfoque popular no institucionalizado. En ese sentido, los ejemplos de García Cabral que analizaremos se acercan a la tradición de José Guadalupe Posada o a la de cartelistas cinematográficos como Antonio Vargas Ocampo, en cuanto al hondo impacto generado en el imaginario de ese periodo. Las ilustraciones de “El Chango” ejemplifican cómo contribuyó a naturalizar políticas de género tradicionales, en un periodo en el que la circulación de imágenes sobre “la chica moderna” auguraba nuevos roles y posiciones en el espacio público.

LA OBRA DE GARCÍA CABRAL ENTRE 1920 Y 1939

Para analizar las representaciones de violencia y género en la obra de García Cabral, identificamos tres grandes periodos: el primero, el más diverso, estéticamente hablando, e informativo temáticamente, lo sitúo en sus ilustraciones para *Revista de Revistas* y *Jueves de Excélsior*. Ambas publicaciones tienen una gran relevancia para el periodismo mexicano. La primera fue un semanario fundado por el reconocido intelectual Rafael Reyes Spíndola, el 23 de enero de 1910, con un tiraje de 60 mil ejemplares. Es decir, siguió de cerca los acontecimientos que dieron pie a la Revolución Mexicana, el 20 de noviembre de ese año, y las transformaciones sociales que trajo consigo. Sus principales colaboradores eran antirreeleccionistas, aunque en la proclamación de sus principios del primer número sostenían: “‘Revista de Revistas’ no hará campañas políticas, ni religiosas y reproducirá en sus columnas notas selectas de la prensa mundial.”¹ *Jueves de Excélsior* empezó a circular el 15 de junio de 1922, como parte del mismo grupo editorial de *Revista de Revistas* y el diario *Excélsior*. Ambos semanarios compartían colaboradores, línea editorial y publicidad. De aquí que el pincel de García Cabral estuviera presente en una y otra, máxime que su gran amigo Manuel Horta dirigió ambos, en forma consecutiva. En esos impresos “fue la figura principal; las portadas que realizó (...) de 1918 a 1936 conforman su obra de mayor calidad” (Ruiz, 2018, p. 81).

¹ Luis Manuel Rojas (1910, enero 23). “Nuestro programa”. *Revista de Revistas. El semanario más completo, variado e interesante de la República*, 1.



FIGURA 1. Los excesos de la vida nocturna de los fabulosos veinte. Fuente: Ernesto García Cabral. (1922). “Pierrot se va de farra”. *Revista de Revistas. El Semanario Nacional*, 616. Cortesía Museo del Estanquillo. Colecciones Carlos Monsiváis.

Las portadas de ese periodo exhiben sus enormes habilidades como dibujante, al jugar con las líneas y las formas, las angulaciones y los planos, el color y sus matices, como es visible en “Pierrot se va de farra” (Fig. 1). Las protagonistas de esta etapa son jóvenes que incursionan en oficios sorprendentes, practican deportes insólitos como el boxeo, son independientes, conducen coches deportivos y disfrutan intensamente la vida nocturna. En estas imágenes se brindan “detalles que hablan de una sociedad elitista, complaciente, hermosa con una irremediable seducción de sus formas” (Alcocer, 2005). Aparece en este ciclo, sin embargo, cierta reiteración en presentarlas como mujeres trofeo, de la mano de hombres adinerados y mucho mayores en edad que ellas. Si bien se ha reconocido el vanguardismo de García Cabral para celebrar la modernidad en México, como corolario de la pacificación posrevolucionaria, sus personajes femeninos son delineados para el disfrute de la mirada masculina. Por ejemplo, en “La nena decó”, una de las portadas de *Jueves de Excelsior* de 1931, una joven es retratada con modernos anteojos, fumando y con paleta y pincel en la mano. No obstante, está vestida con un leotardo que permite ver la espalda desnuda, las bien formadas nalgas y larguísimas piernas sobre altos zapatos de tacón a la moda. Pose y composición, revestidas del glamour propio del art decó, no impide la reafirmación del cuerpo femenino cosificado, independientemente de que las mujeres se hubieran subido al tren de la modernidad.

Aunque no hay una fecha específica sobre el surgimiento del art decó, sus inicios suelen situarse alrededor de 1922, con características similares a nivel internacional, pero también con rasgos diferenciados localmente. Los diseños geométricos, la apariencia de lujo y “buen gusto”, inspiraciones tomadas del arte egipcio, chino, griego o indio fueron aspectos emulados de manera más o menos generalizada. “En el caso particular de

México fue un hecho trascendente ya que llegó en un momento en que el país se encontraba en la última y más álgida búsqueda de su identidad nacional después de la Revolución Mexicana” (Magaña Fajardo, 2017, pp. 24-25).

Como en el ejemplo de “La nena decó” descrito anteriormente, la Figura 1 es un ejemplo del estilo art decó que García Cabral popularizó, en el marco de la gráfica mexicana. En “*Revista de Revistas* demostró su sofisticado sentido de la composición, fondos de texturas geométricas y naturalistas, trazos seguros y combinaciones de colores sorprendentemente frescas” (Somerville, 2018, p. 106) [Ésta y las demás traducciones del artículo son mías]. Técnicamente acude a un fondo denso de color que permite que destaquen los personajes y los objetos de la ilustración (la impresión de color es de Alfonso Garduño, responsable de ese departamento en *Revista de Revistas*). El recurso cromático propone una apariencia limpia y dinámica, alentada tanto por las líneas verticales y horizontales del vestuario como por el movimiento de quienes son retratados. Esa nitidez, en cambio, contrasta con los excesos temáticos que despliega: la fiesta (las botellas, las copas) nocturna que trae consigo la disipación moral (una joven que debe de ser llevada en brazos por el consumo excesivo del alcohol). La ilustración respira refinamiento y elegancia, rasgos sobresalientes del art decó: el costoso champán, cuya botella abandonada en el suelo indica el dispendio de las figuras centrales, los atuendos estilizados y el calzado reluciente.

La sugerencia de haber asistido a un baile de disfraces reitera el deseo de proyectar las extravagancias de las noches de las clases acomodadas de la gran urbe. La alusión a la comedia italiana, a través del peculiar vestuario de Polichinela y una versión ultramoderna de Colombina, le confiere un toque cosmopolita y europeo a la imagen. Asimismo, combina los trazos geométricos de los trajes y las máscaras de ambos personajes, característicos del art decó, con las formas redondeadas del cuerpo de Colombina y los trazos suaves y circulares de la cabeza y las borlas del calzado de quien viste como Polichinela para añadirle fluidez al dibujo.

Temáticamente, sin embargo, la ambigüedad del género de este personaje añade elementos críticos que trascienden al tono celebratorio de la ilustración. Los dedos finos con uñas largas, de quien carga a la joven, la nariz afilada, la boca pintada y el diseño de sus zapatos invita a preguntarse si no son dos mujeres las representadas. O bien, un varón con una apariencia que desafía las convenciones tradicionales del género. La gran amplitud del traje rojo evita distinguir las formas corporales; haber cubierto casi todo el cuerpo con el disfraz y mantenido la máscara sobre el rostro (en tanto que la de la joven embriagada yace olvidada en el piso) registra el deseo del artista de no definir el género del personaje. Así, García Cabral despliega una visión glamorosa y ambigua del México de los años veinte, con un toque de provocación y escándalo, lejana de las visiones bélicas de la muy reciente Revolución Mexicana y, también, muy distante de las imágenes que comenzaban a sustentar las nociones esencialistas del nacionalismo mexicano.

Frente a las fotografías en blanco y negro del movimiento armado que mostraban las escaramuzas en entornos rurales o las rebeliones como la de Adolfo de la Huerta en los años inmediatos (que indicaban que el país distaba mucho de gozar de estabilidad política y social), “El Chango” instala a México, a través de sus ilustraciones, en la vida de los fabulosos veinte de las grandes ciudades. Sus imágenes apelan a un cosmopolitismo global, del cual no están excluidas las mujeres. Enaltece a las jóvenes y delgadas, que poseen el dinero suficiente para costear los altos estándares que implica estar a la moda: “no eran ni esposas ni madres; sino jóvenes activas e independientes” (Hershfield, 2008, p. 59). Sin embargo, la manera como García Cabral las incluye parecería funcionar como una advertencia sobre las nuevas formas de ser mujer que la modernidad trae consigo. Las piernas desnudas de quien aparece en la Figura 1, los hombros descubiertos, el vestido entallado que revela sus contornos, el cabello corto despeinado, la posición laxa en los brazos de otra persona se encamina a plantear el significado político de transformaciones en el comportamiento femenino, distantes de las buenas costumbres de esa época.

La segunda etapa en la que García Cabral despliega imágenes que vinculan el género y la violencia en las relaciones interpersonales es la de *Fantoche*. *Semanario Loco*, del que fue subdirector. En la primera columna editorial de la revista, fechada el 4 de enero de 1929, García Cabral y Horta explicaron que aspiraban a que *Fantoche* circulara “en todos los hogares –única manera de saldar nuestras cuentas atrasadas– (quedaría) libre de asuntos escabrosos y de dibujos que molestaran la más delicada moralidad.” Por lo tanto, los tópicos y las ilustraciones que aparecieron en *Fantoche* no eran juzgados por sus editores ni como escabrosos ni como textos escritos o gráficos que perturbaran a la moral de sus lectores. Dado el gran número de ilustraciones, cartones y editoriales del semanario, en los que había algún trasfondo violento es posible inferir que el maltrato doméstico era un asunto cotidiano que ni parecía anómalo ni alteraba la moral del momento.

García Cabral se encargó de las ilustraciones de la portada y la contraportada, únicos espacios a cuatro tintas de las treinta y dos páginas de *Fantoche*. También contribuyó con caricaturas para el interior del semanario, redactó algunas veces la columna editorial de cada entrega y escribió artículos y comentarios, puesto que el semanario no sólo incluía cartones o tiras cómicas. Toda la obra desarrollada para esta publicación despliega elementos del art déco, pero con giros muy distintivos. Acude, por ejemplo, a las líneas rectas y geometrismo característicos (zig zags, círculos, triángulos), a un cromatismo muy vivaz, a plastas de color en últimos planos, cuyo objetivo era resaltar la escena principal. Sin embargo, es muy clara la voluntad de García Cabral de diferenciar la expresión del art déco de *Revista de Revistas* y la que exhibe en *Fantoche*.

La Figura 2 es un ejemplo representativo del humor de García Cabral, en el que el texto escrito fija el significado del texto visual. El tratamiento formal se aparta del ilustrado en la Figura 1. De manera general, en las portadas y las contraportadas de

Fantoche, opta por colmar el cuadro de elementos y a ello contribuyen las decisiones sobre el color. Busca causar impacto en el público lector, al situar sus escenas sobre vastos fondos de amplio contraste y saturación. Pero a diferencia de la estilización y simplicidad de las que hacía gala en *Revista de Revistas*, “El Chango” ofrece su interpretación del humor a través de sus opuestos. Vemos en la Figura 2 que, aun cuando sólo hay dos personajes (el lorito y una señora), ambos son cargados de componentes, iluminados por siete colores distintos (casi el doble de los seleccionados para la Fig. 1). Asimismo, es notoria la disparidad de los cuerpos exhibidos, pues frente a la delgadez y líneas definidas de la joven embriagada, expone grotescamente un cuerpo femenino adulto: tobillos hinchados, torso abultado, manos y nariz desproporcionadas y semejantes a las garras y el pico del ave.

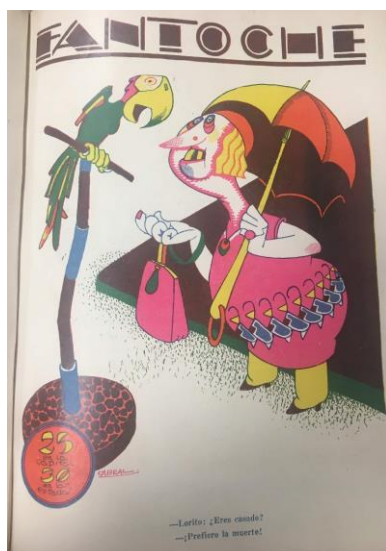


FIGURA 2. El matrimonio como generador de violencias. Fuente: Ernesto García Cabral. (1929, abril 19). *Fantoche*. *Semanario Loco*, portada. Biblioteca de Colecciones Especiales “Miguel de Cervantes Saavedra” del Tecnológico de Monterrey, Derechos reservados.

Si bien sobresale la antítesis de los cuerpos femeninos entre ambas portadas es imposible dejar de notar la relevancia de la moda en estos ejemplos. No sólo el entallado de las prendas contribuye a reforzar los contrastes corporales, sino también el corte de cabello “bob” ondulado y con tinte que agudiza el rostro irrisorio de la Figura 2. La moda de esos años fue una de las estrategias más visibles de la emancipación femenina y los cambios sociales en las vidas de las mujeres, en el marco de los espacios públicos. Al rechazar los corsés, el largo de las faldas, las abundantes cabelleras recogidas, las mujeres

expresaban márgenes de decisión sobre sus apariencias corporales, el ejercicio de su sexualidad y cómo deseaban interpretar la idea de modernidad.

La Figura 2 invierte el sentido de la agencia femenina sobre la moda, al enseñar cómo su ejercicio ridiculiza a las mujeres que ya no son jóvenes. Es cierto que García Cabral reitera la mirada crítica sobre los comportamientos femeninos de una clase social adinerada, la cual podía costear las novedades de la ropa, los accesorios, el calzado y el cabello. No obstante, pareciera transmitir una suerte de moraleja en cuanto a que dichas transformaciones son permisibles en sólo una etapa de la existencia. En la adultez, que aparece con la vida de casada, todos los espacios de experimentación se convierten en grotescos e indeseables socialmente. El breve diálogo de esta portada lo transparenta: “—Lorito: ¿Eres casado? —¿Prefiero la muerte!”. La hipérbole es una de las figuras retóricas más recurrentes en los diálogos humorísticos y es eficaz debido a que la asociación entre el matrimonio y las defunciones era un tópico frecuente en la prensa de esos años: “la criminalidad reportada por los diarios y encausada en los procesos judiciales durante la posrevolución, sugería que la violencia en la ciudad no había cambiado y la sangre seguía tiñendo los conflictos cotidianos” (Núñez Cetina, 2016, p. 153).

La fobia hacia la esposa y el vínculo conyugal es una constante en *Fantoche*. En la contraportada a color del 21 de junio de 1929, el sentido del diálogo que se establece entre el marido y su cónyuge es muy semejante al de la Figura 2: “Ella: —¿Es verdad que Lindbergh acaba de realizar una hazaña mayor que la travesía del Atlántico? El: — Sí, se acaba de casar.” La imagen presenta características similares a las de las Figuras 2 y 4, en cuanto al llamativo empleo de los colores (rojo, amarillo, verde, blanco y azul), su saturación e intensidad. El mobiliario es muy ornamentado (cortinas, una gran lámpara de pie, un pequeño mueble con una licorera, un amplio sillón de atrevido diseño). La pareja es acompañada por su gato, personaje que aparece en numerosas imágenes de este semanario. En este caso, la mujer también viste y luce un corte de cabello a la moda, un *bob* lacio, pero no parece que hubiera salido de su casa. Su gesto es triste y resignado. El marido, en cambio, está impecablemente vestido, con traje y corbata, zapatos elegantes de punta cuadrada, cabello relamido y quevedos sobre la prominente nariz. Todo en esta escenografía indica un alto nivel socioeconómico: el espacio y el vestuario complementan los signos de la afición al alcohol del marido (la nariz enrojecida) y el tabaco, a través de la escupidera (la cual también está presente en la Figura 4). El estoicismo con que la mujer parece recibir la agresiva respuesta de su pareja advierte sobre la frecuencia con que ella escucha ese tipo de comentarios.

Gran parte de los gráficos de cada número de *Fantoche* eran claramente de su autoría, fuera porque estuvieran firmados (como lo hizo en casi todas las portadas y contraportadas), fuera por su estilo inconfundible (que también incluía ornamentación y personajes que transitaban de un ejemplar a otro). De aquí que, dado su reconocimiento público, sus creaciones representaban, por una parte, el sentir general sobre las mujeres y

su papel en las relaciones amorosas, pero, por la otra, su obra contribuía a construir o, por lo menos, a reforzar visiones sobre estos tópicos. Se sumaba, así, al conjunto de impresos que naturalizaba las desavenencias conyugales y, según veremos en las Figuras 3 y 4, fortalecieron representaciones desfavorecedoras sobre las mujeres que se apartaban de los comportamientos tradicionales de feminidad, mediante el establecimiento de su par antagónico: varones víctimas de esa transgresión social que, pasivamente, soportaban las agresiones femeninas.

El tercer y último momento en la obra de García Cabrales, en la cual me detendré, es el de los cartones para la prensa diaria. Menos elaborados, estéticamente hablando, constaban de una sola imagen. Fue su producción más prolífica y la que lo dio a conocer a nivel nacional, puesto que estas creaciones eran vendidas a todos los medios impresos que desearan reproducirlas, a través de las agencias de las empresas periodísticas de *Excélsior*, primero, y de *Novedades*, después. Fundado en 1917, en la década de los treinta *Excélsior* era el diario más importante de México. Desde sus inicios, dejó “clara su línea editorial: un periódico con visión empresarial, enfocado a la naciente clase media mexicana cuya obligación inmediata era reconstruir al país luego del supuesto fin de la Revolución” (Burkholder de la Rosa, 2009, p. 1390). El humor y el pensamiento de García Cabral se ajustaban a esos lineamientos y propiciaron una muy larga relación laboral de un cuarto de siglo, entre 1919 y 1944. A partir de 1945 comenzó a publicar sus cartones en el periódico *Novedades* y sus filiales en todo el país, con el título “Novedades de Cabral”.

A diferencia de los trabajos realizados para *Fantoche*, los cartones para la prensa diaria siempre iban firmados “Por García Cabral” y presentaban una estructura similar: un título, la firma y se componía por una sola viñeta. Aunque estas colaboraciones comentaban cuestiones de la política nacional, casi siempre optaban por centrarse en tópicos más generales, relacionados con la vida cotidiana. De esa forma, su contenido conseguía llegar a un público amplio de distintas partes del territorio nacional, cuyos lectores no necesariamente conocían o se interesaban por las confrontaciones de los políticos del centro del país. En cambio, sí introducía en sus cartones imágenes de personalidades muy populares como María Félix, Cantinflas o Diego Rivera.

La violencia verbal, física o psicológica en las relaciones conyugales, fue un tópico muy explotado por García Cabral a lo largo de su carrera como caricaturista. No sólo en sus intervenciones en *Fantoche*, entre 1929 y 1930, presenta el tipo de escenas de la Figura 2. Son especialmente significativas las series reproducidas por el *Diario de Yucatán* el primero de enero de 1938 y el primero de enero de 1939. Mediante la agencia de noticias de *Excélsior*, circularon en otros impresos del país, y ejemplifican el tono y el tratamiento que prevalecerían sobre los roles de género, en las familias de estratos económicos acomodados. De trece cartones, sólo uno no aborda un tópico directamente relacionado con las mujeres en sí o sus relaciones maritales. En ellos, no hay ninguna pareja que exprese un afecto mutuo. Como en la Figura 2 de *Fantoche*, las mujeres

retratadas en los cartones para los diarios son señoras de edad madura, con gesto agrio, a las cuales los maridos ven con desagrado o temor. Por distraídas o por fingimiento, parecerían no darse cuenta de que sus parejas masculinas las engañan o se sienten atraídas por mujeres más jóvenes y curvilíneas.

En “Confusión” (Fig. 3), dos varones conversan en un espacio exterior y abierto. Son adinerados, según indican la ropa, el espacio y su entorno, los gestos, el automóvil cercano. El diálogo se desarrolla así:

- Hoy, a las tres de la mañana, entró un ladrón a mi casa.
- ¿Y qué pasó?...
- Que está en el hospital... Mi mujer le dio una paliza... Lo confundió conmigo.

De inmediato se distingue la atribución del espacio doméstico, en donde la esposa espera a quien, a las tres de la mañana, aún no llega. Sin rasurar y tal vez con la misma ropa del día anterior (porta una gabardina larga, a plena luz del día), el marido parecería contar este suceso como algo jocoso y su escucha también lo recibe así. La cónyuge ha reaccionado violentamente porque su pareja se ha ido de juerga. Ya en la Figura 1 era evidente la activísima vida nocturna de esa década. Leídas como un conjunto, las ilustraciones de García Cabral dan cuenta de la conciencia femenina sobre las noches desenfundadas en las que algunas de ellas han participado. El cambio de la vida de solteras a casadas ha implicado una alteración, en cuanto a los espacios que les corresponden o a los que tienen acceso. Mientras que los varones continúan habitando la noche, ellas deben permanecer en sus hogares, esperando a que el marido regrese de la fiesta.



FIGURA 3. Fuente: Ernesto García Cabral. (1939, enero 1ero.) Confusión. *Diario de Yucatán*, 8. Imagen perteneciente a la Secretaría de la Cultura y las Artes del Estado de Yucatán/ Biblioteca Yucatanense/Fondo Reservado.

El cartón plantea varios aspectos que describen un panorama normalizado, al parecer: los problemas maritales son arreglados a golpes y son las mujeres quienes así los dirimen; y la delincuencia y los asaltos a casas habitación son usuales. El efecto humorístico

construido por García Cabral estriba en la “confusión” que nombra al cartón y para que sea exitoso ante el público lector es necesario que éste haya naturalizado la conducta violenta femenina, cuando sus parejas pasan gran parte de la noche fuera de casa.

Tanto la violencia en el ámbito privado como la existencia de casos magnificados por la nota roja contribuyeron a que hubiera una percepción de inseguridad y criminalidad en la ciudad de México, en el periodo analizado. En ochenta expedientes de homicidio en riña, que datan de 1920 a 1940, el 90 por ciento eran protagonizados por varones y casi todos pertenecían a una clase trabajadora (“obreros, albañiles, tabiqueros, jornaleros y agricultores”). En cuanto a los homicidios en el ámbito privado, sólo la sexta parte fueron cometidos por mujeres en contra de un varón con quien mantenían algún tipo de relación afectiva (novio, amante o esposo) (Núñez Cetina, 2016, pp. 165-166).



FIGURA 4. Fuente: Ernesto García Cabral. (1929, junio 23). *Fantoche*. *Semanario Loco*, contraportada. Biblioteca de Colecciones Especiales “Miguel de Cervantes Saavedra” del Tecnológico de Monterrey, Derechos reservados.

Los cartones de García Cabral dibujan una situación totalmente diferente a la evidencia anterior. En su obra, las mujeres son temidas por sus novios o maridos, pues ellas recurren al golpe fácil. Mi lectura sobre los ejemplos seleccionados se dirige, entonces, a una iconografía normalizada que, al mismo tiempo, amplía el tradicional binarismo de los imaginarios sobre las mujeres: como ángeles del hogar o como personas dadas a todo tipo de excesos (Fig. 1). Es decir, el “ángel del hogar” no necesariamente era tal. Es posible apreciarlo en la cuarta de forros de *Fantoche* del 23 de junio de 1929 (Fig. 4), en la que este artista despliega el estilo característico de este semanario. Retoma los elementos del art déco analizados en la Figura 2: colores intensos y saturados; líneas y figuras geométricas que se combinan para conjuntar diseños caprichosos y originales

(como los estampados del sofá y la bata del hombre herido); dinamismo en la imagen, a través del movimiento de los personajes y la ondulación de las cortinas. Temáticamente, insiste en ambientes de la clase alta, a través del médico a domicilio, y la naturaleza de las vestimentas de éste y su paciente.

La Figura 4 presenta a un hombre robusto con un ojo morado y vendado en la cabeza, un brazo, una pierna y un dedo de la mano más sana. Con un botiquín a un lado del sofá en el que está sentado, recibe la visita de un amigo, con quien entabla el siguiente diálogo:

—¿Quién te puso así?

—Mi mujer, que es una enferma y una neurasténica...

—¿Sí?... Pues cuídate de que se te ponga buena y sana.

Mediante la breve conversación se infiere que la violencia por parte de la esposa existiría de una forma u otra (sana o enferma). No se alude a la razón de que la mujer padezca de los nervios, sino que el humor se centra en sus consecuencias, a través del cuerpo doliente del marido.

¿Qué da pie a esas reacciones desmesuradas de las mujeres? Varios de los cartones de la muestra brindan posibles explicaciones. Los celos femeninos eran causales de las agresiones. De las ilustraciones de Cabral se desprende que las continuas infidelidades crispaban las relaciones maritales y esto daba paso a las agresiones físicas. Las sospechas sobre los amoríos que podrían sostener los maridos con las trabajadoras domésticas o sus secretarías aparecen en forma reiterada en *Fantoche*, *Excelsior* y, después, en los de *Novedades*. Sin duda, este *leit-motiv* humorístico se nutrió por el amplio despliegue que la prensa le dio a la nota roja, mediante las crónicas de sonados crímenes pasionales.

“El Chango” retoma esos notorios asesinatos como en la contraportada de *Fantoche* del 7 de marzo de 1930. Con los colores y el dinamismo propios de su trazo, muestra a una joven pareja caminando. Él, con cara de apuro y temor. Ella, con gesto molesto y casi amenazante, al decirle: “—Mira, Pancho, no te pongas pesado... ¡Acuérdate de Miss México!”. La gracia que este diálogo pudiera suscitar en los lectores provenía de la información compartida, pues en los meses previos, la prensa había enloquecido con el caso de la Señorita México, María Teresa Landa, quien había asesinado a su marido de seis balazos, al saberlo bigamo. En la portada del siguiente número (marzo 14, 1930), un varón vestido atildadamente y con actitud nerviosa, pide la mano de su novia, quien es dibujada en un último plano con peinado y modernísimo atuendo, al lado de su muy robusta madre. El diálogo se establece entre el pretendiente y el padre, al cual le solicita registrar a la chica y así “saber si usa revólver”. Por lo tanto, el comportamiento inquieto del novio se debe menos al acto formal que protagoniza y sí al temor de ser agredido, una vez casado.

Entre los delitos más comunes de esos años, una “modalidad notoria fue el homicidio pasional (simple y calificado) que involucró a parejas con vínculos sentimentales, esposos/as y concubinos/as que asesinaron o fueron asesinados por motivos asociados

a los celos, el abandono o el desprecio y usualmente tuvieron lugar en el espacio doméstico” (Núñez Cetina, 2016, p. 156). Si bien estos casos no dominan en número la muestra analizada, sí aparecen en forma reiterada cuerpos heridos, golpes, entornos destrozados, amenazas y agresiones verbales. Del matrimonio se huye, pues a la mujer se le teme, se corre el riesgo de que ella sea infiel o de que sólo persiga un interés económico en la relación.

En la vida real, las mujeres agresoras en grado extremo fueron un porcentaje muy menor, al compararlo con las cifras atribuidas a los varones. En cambio, en el imaginario de los cartones de García Cabral son ellas quienes golpean salvajemente a sus parejas. Recupero de esta configuración, sin embargo, un cambio en las relaciones entre hombres y mujeres, evidenciado en los casos de las “autoviudas”. La gran exposición que entre 1929 y 1930 tuvo María Teresa Landa, al asesinar a su bígamo e infiel cónyuge, muestra una transformación en la mentalidad femenina de esos años. Estas actitudes extremas evidenciaban la posibilidad de que las mujeres decidieran vengarse de una traición, de que las armas no fueran dispositivos de uso masculino en exclusiva y la conciencia de que el honor femenino no se restringía a su propio cuerpo sino también a su nombre y su reputación.

CONCLUSIONES

En este trabajo he presentado cómo los cartones, al igual que el resto de las manifestaciones visuales, “parten de una visión y una postura ideológica de su época” (Monroy Nasr, 2011, p. 200). Estudiar las representaciones del género femenino, a través de esta vertiente de la gráfica mexicana, reitera lo que desde otras disciplinas se ha planteado, en cuanto a que las imágenes de las mujeres han sido construidas desde las miradas masculinas. Los enfoques mediáticos no necesariamente coincidieron con los hechos y sí, en cambio, ratificaron estereotipos que hacían a un lado los deseos de independencia económica y social de las mujeres de los años veinte y treinta. Borraban al gran número de empleadas que ingresaron al mercado laboral, que desempeñaron oficios tradicionales como el de secretarias, maestras y enfermeras, y los primeros esfuerzos tanto por conseguir el voto como por ingresar a la universidad. A pesar de la vigencia de una moral que abogaba por los modelos femeninos decimonónicos, las ideas globales sobre la modernidad contribuyeron a que cada vez más mujeres incursionaran fuera del ámbito doméstico. Aunque García Cabral da cuenta de esos nuevos modelos culturales, se centra en desplegar ejemplos extremos en las portadas de *Revistas de Revistas*, instalados en la plácida atmósfera de las clases altas: bañistas, toreras, boxeadoras, jóvenes que gozan de los bailes y las fiestas de alto postín, que conducen automóviles a alta velocidad, o que van de compras con sus mascotas. Y opta por no testimoniar las transformaciones sociales experimentadas por las mujeres de a pie.

En las tres etapas analizadas en la obra de García Cabral es visible la circulación de ideas arraigadas en los imaginarios de esas dos décadas, al igual que la retórica visual y textual con que las reforzaba. Mediante la redundancia visual y la repetición de tópicos muy específicos, su obra alude a temores colectivos como la inseguridad en las calles, la pobreza no erradicada por la Revolución y la posibilidad de nuevos alzamientos armados. Pero esos miedos los instala en los espacios tanto públicos como íntimos de los hogares de las clases medias altas y altas, en la figura de las mujeres. Todos esos cambios sociales acelerados son condensados en actitudes y comportamientos que se erigen en un peligro para los novios y los maridos. Las relaciones amorosas de esos estratos son su escenario favorito, quien compartía el cariz misógino de la plástica mexicana posrevolucionaria (Coffey, 2004, pp. 187-188). Así los esposos suelen ser agredidos por mujeres “enfermas” y “neurasténicas” (Fig. 4) y son víctimas de toda clase de abusos, en relaciones maritales condenadas al fracaso por los defectos femeninos.

En gráficos y cartones, García Cabral dibuja bellas jóvenes pero esposas grotescas. El desagrado estético se agudiza con la falta de atributos sociales: son infieles, frívolas, incultas y de bajo coeficiente intelectual, vívidamente interesadas en depredar económicamente a los varones. A su vez, ellos les responden con una violencia verbal exacerbada; hablan mal de sus cónyuges con sus amigos; las engañan bajo las miradas cómplices de su grupo social y chantajea a sus hijos pequeños para que no delaten sus infidelidades. En ese sentido, es posible leer la obra gráfica de Ernesto García Cabral como un muestrario de la vida superficial e hipócrita de una clase social pudiente, en un lapso de incertidumbre política y enormes avatares económicos. Basado en estereotipos que sus propias creaciones alentaron, disecciona sutilmente tanto a “la nueva burguesía que ha crecido al amparo de la Revolución como a la porfirista que ha persistido”, a pesar de las reivindicaciones sociales aparejadas en ese movimiento armado (Castro Ricalde, 2019, p. 12). No obstante que éste era un gesto insólito para los medios impresos de los años treinta, perdía fuerza al situar en un primerísimo plano su humor, violentamente misógino. Con todo, hay que admitir sus aportaciones en la diversificación de los imaginarios del periodo, dados los prejuicios existentes que le atribuían a las clases empobrecidas todo tipo de violencias y “hechos sangrientos a causa de su herencia y del ambiente en que vivían” (Núñez Cetina, 2016a, p. 35).

En su discusión sobre el género y la cultura de masas, Andreas Huyssen afirma que los imaginarios están determinados históricamente y recuerda “la poderosa corriente machista y misógina de la trayectoria del modernismo”: “Hacia fines del siglo XIX, la imagen específica y tradicional que el hombre tenía de la mujer servía de receptáculo para todo tipo de proyecciones, miedos desplazados y angustias (personales y políticas)” (Huyssen, 2006, pp. 98-102). Estos temores se concretan en la asociación de lo femenino con “la naturaleza fuera de control”, lo inconsciente, la sexualidad, “la pérdida de identidad” (p. 103). Así, la gráfica de García Cabral despliega las ansiedades de una

sociedad que acababa de experimentar el trauma de los levantamientos armados revolucionarios y el desasosiego colectivo asociado a nuevos brotes insurgentes, pugnas políticas y crisis económicas. Desplaza esos miedos a los hogares y las relaciones maritales, como una forma de advertir sobre las consecuencias de la modernidad en la transformación de las identidades femeninas.

OBRAS CITADAS

- Alcocer, Carlos (Director) (2005). *La vida en un volado. Ernesto "El Chango" García Cabral*. Parte I. TV UNAM.
- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra (1993). *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*. CONACULTA, Grijalbo.
- Barajas Durán, Rafael "El Fisgón" (2016). *El universo estético de Ernesto García Cabral*. Museo del Estanquillo, Taller Ernesto García Cabral.
- (2008). Cabral en *Revista de Revistas*. El dibujante más 'Chango' de México. En Carmen Gaitán Rojo (coord.), *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea* (pp. 33-35). CONACULTA, RM.
- Burkholder de la Rosa, Arno (2009). El periódico que llegó a la vida nacional. Los primeros años del diario "Excelsior" (1916-1932). *Historia Mexicana*, 58(4), 1369-1418.
- Castro Ricalde, Maricruz (2019). El feminismo y el derecho al sufragio en la prensa mexicana. Los cartones (1939-1940) de Ernesto "El Chango" García Cabral. *Hispanófila*, 186(1), 3-22.
- Coffey, Mary K. (2004). Angels and Prostitutes: José Clement Orozco's "Catharsis" and the Politics of Female Allegory in 1930s Mexico. *CR: The New Centennial Review*, 4(2), 185-217.
- Hershfield, Joanne (2008). *Imagining la Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Duke University Press.
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Andrea Hidalgo Editora.
- López Casillas, Mercurio (2005). *Manuel Manilla. Grabador mexicano*. Editorial RM.
- Magaña Fajardo, Carolina (2017). El Art Déco en la Ciudad de México: un movimiento arquitectónico 1925-1940. *Arquitectura y Urbanismo*, 38(3), 23-40.
- Monroy Nasr, Rebeca (2014). Identidades perdidas: Miss México 1928. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36(104), 127-156.
- (2011). Memoria gráfica, identidad y género: Imágenes de mujeres en la posrevolución mexicana. En Luz Maceiro Ochoa y Lucía Rayas Velasco (eds.), *Subversiones, memoria social y género. Ataduras y reflexiones* (pp. 199-234). Juan Pablos, FONCA, INAH.

- Monsiváis, Carlos (2005). Ernesto García Cabral y el nuevo darwinismo: “El hombre descende de la caricatura.” En Martha Papiol (coord.), *La vida en un volado. Ernesto el Chango García Cabral* (pp. 15-29). CONACULTA, Lunwerg.
- Muñoz Alarcón, Horacio (2005). Ernesto, El Chango, García Cabral, dibujante de la prensa mexicana. En Martha Papiol (coord.), *La vida en un volado. Ernesto el Chango García Cabral* (pp. 137-141). CONACULTA, Lunwerg.
- Núñez Cetina, Saydi (2016). Violencia y justicia durante la posrevolución. El homicidio en el Distrito Federal, 1920-1940. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 63, 149-76.
- (2016a). Los estragos del amor. Crímenes pasionales en la prensa sensacionalista de la ciudad de México durante la posrevolución. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 7, 28-51.
- Ramírez-Barradas, Herlinda (2015). Mujeres asesinas en los grabados de José Guadalupe Posada. *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, (29), 29-39.
- Rodríguez, Artemio (2003). *José Guadalupe Posada. 150 años*. La Mano Press, Editorial RM.
- Rodríguez Kuri, Ariel (2016, mayo 17). La larga marcha: De la Revolución a la Posrevolución en México. *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. Disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10470>
- Ruiz, Javier (2018). Cabral vuelve siempre a la vida. *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=39906>
- Somerville, Kristine (2018). Making It Modern: The Art Deco Illustrations of Ernesto García Cabral. *The Missouri Review*, 41(2), 95-107.
- Toor, Frances, Paul O’Higgins y Blas Vanegas Arroyo (2002). *Monografía. Las obras de José Guadalupe Posada. Grabador mexicano*. Edición facsimilar. Editorial RM.



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.