

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL CHARRO A TRAVÉS DE LA LITERATURA Y LAS ARTES GRÁFICAS EN EL SIGLO XIX

LAURA GONZÁLEZ RAMÍREZ*

Resumen

Este trabajo es un acercamiento a la construcción de la imagen del charro a lo largo del siglo decimonónico y principios de la siguiente centuria, cuando el movimiento del *Romanticismo* arribó a nuestro país; entonces, a través de las bellas artes y las artes populares se fueron gestando aquellos elementos que los distinguieron como un grupo particular en la nueva nación mexicana que más tarde llegaría a ser uno de los elementos de identidad nacional.

Palabras clave: estereotipos, identidad nacional, charro, romanticismo, costumbrismo

THE CREATION OF THE CHARRO'S IMAGE THROUGH LITERATURE AND THE GRAPHIC ARTS IN THE XIX CENTURY

Abstract

This work is an approach to the construction of the image of the charro throughout the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, when the Romanticism movement

-
- Doctora en Historia por la Universidad de Guadalajara. Contacto: cihuapikis@hotmail.com.
Recibido: 17/3/2020. Aceptado: 2/5/2020.

arrived in our country, then through the fine arts and popular arts, it began to gestate those elements that distinguished them as a particular group in the new Mexican nation, which would later become one of the elements of national identity.

Keywords: stereotypes, national identity, charro, romanticism, social customs

Introducción

Ricardo Pérez Montfort señaló que durante el siglo XIX: “se elaboraron arquetipos y estereotipos que quisieron fijar las características específicas de tal o cual pueblo o grupo étnico, de sus distintas fiestas y de sus muy diversas expresiones culturales” (Pérez Montfort, 2007: 12). Para la construcción de la identidad nacional fue importante volver a las tradiciones de carácter popular; fue así que el charro y por ende la charrería, se convirtieron en elementos para afianzar el proyecto de nación; hay que indicar que para el siglo XIX la denominación de “charro” y “charrería” no se aplicaba aún, fue en el siglo XX cuando se designó así al vaquero o rancharo, quien trabajaba con el ganado y cuyas prácticas se conocían como jaripeo.

Al analizar una manifestación cultural hay que buscar y desentrañar su verdadero significado (Geertz, 2003: 20); por lo tanto, hay que abordar la charrería como una práctica campirana tradicional que se ostenta dentro y fuera de este grupo social como elemento de identidad. El ser charro va más allá de vestir de una manera particular; significa ser el portador de una tradición, y practicar la charrería simboliza un compromiso con las nuevas generaciones para preservarla, por lo que en el último siglo se establecieron los lineamientos para su conservación.

El siglo XIX fue el periodo de auge de las imágenes populares del México rural y ciudadano; precisamente, como se comentó, dentro del ámbito cultural se fue perfilando quiénes eran los mexicanos, incluyendo no solo a los criollos, sino también a los indígenas y demás estratos de la sociedad. Existía la necesidad de conocer la nación que se estaba forjando. Y en este reconocimiento tuvieron que ver de manera directa los extranjeros, ya que ellos dieron cuenta, a través de la literatura, las artes

plásticas y populares, del modo de ser de los mexicanos, su forma de vestir y su vida cotidiana.

El movimiento del *Romanticismo*

Hacia finales del siglo XVIII surgió en Alemania y Gran Bretaña el movimiento cultural, político e ideológico denominado *Romanticismo*, como una reacción contra el racionalismo de la *Ilustración* y el *Neoclasicismo*, puesto que la razón no era suficiente para explicar la realidad, sus representantes optaron por centrarse en los sentimientos e ideales del ser humano, buscando la libertad y el nacionalismo, y exaltando el “yo” individual. El movimiento abarcó todos los campos culturales; no obstante predominó en la pintura y la literatura. Las características fundamentales son los escenarios naturales y nocturnos y la naturaleza, que se presenta con fuerza y dinamismo.

Estas ideas románticas se extendieron al resto de Europa y llegaron hasta América; de Francia pasó a España y de esta a México (Pérez Salas, 2005: 12). En el campo cultural tuvo una gran fuerza hacia mediados del siglo XIX, y los literatos y pintores de la época dejaron trabajos extraordinarios, los cuales repercutieron en la conformación del nacionalismo mexicano. En este contexto, se presentó una obra intitulada *Los mexicanos pintados por sí mismos*, publicada en 1855, donde, a través del dibujo y la literatura, se describen los personajes nacionales del centro de México. Esta obra mexicana estuvo inspirada en dos trabajos europeos, el primero de ellos fue el de Francia, *Les français peints par eux-mêmes* (Los franceses pintados por ellos mismos), publicado entre los años 1840 y 1842, y “Los españoles pintados por sí mismos”, editado entre 1843 y 1844.

Cada una de estas obras refleja sin duda los postulados del *Romanticismo*, los cuales exaltan la personalidad de los individuos y los sentimientos nacionales. El “costumbrismo” fue el género que predominó a lo largo del siglo XIX; dentro de este, lo que tuvo una máxima expresión fue el subgénero de “tipos”. En México no solo se describieron personajes o tipos populares, sino también actitudes, comportamientos, valores

y hábitos, que daban cuenta de la clase social, la profesión y la región de origen. Los cuadros costumbristas describían fiestas, indumentaria, oficios, tradiciones y tipos de una sociedad determinada.

Cuando en México se asimiló “el género costumbrista de corte romántico, y sobre todo el subgénero de los tipos, empezaron a desfilar en las revistas ilustradas de los años cuarenta [1840] los personajes pintorescos de la ciudad”. Dentro de este movimiento romántico, que poco a poco se fue orientando hacia la educación del pueblo, por lo que se extendió la producción editorial, se unieron la literatura y las artes visuales, y creció por fines políticos, educativos o recreativos (Pérez Salas, 2005: 18 y 23).

Surgimiento de los estereotipos

En el transcurso del siglo XIX fueron apareciendo a lo largo del territorio nacional estampas y elementos que poco a poco se consolidaron como elementos de identidad nacional, de lo regional, de lo típico. El interés en el ámbito cultural por las expresiones populares se presentó en las diversas manifestaciones: música, baile, canto, pintura, escultura y literatura, tiempo más tarde en la fotografía y el cine. La mexicanidad se prolongó hasta la mitad del siglo XX, y se convirtió en una manifestación folclórica (Pérez Montfort, 2007: 10).

Para la elaboración de los estereotipos se buscó rescatar y “fijar las características específicas de tal o cual pueblo o grupo étnico, de sus distintas fiestas y de sus muy diversas expresiones culturales”. Al identificar las características propias de un lugar; es decir, lo típico, se pretendía además hacer una diferencia de una región con otra, o también de establecer elementos identitarios por regiones, los cuales en ocasiones, llegaron a convertirse en lo nacional (Pérez Montfort, 2007: 12, 122).

En el transcurso del siglo XIX se fueron afianzando los estereotipos por regiones, y algunos de ellos representaron a la nación. Pero la imagen del charro (aunque bajo otras denominaciones) fue adquiriendo un carácter más homogéneo, de vaquero o ranchero; ya en los inicios del siglo XX se denominó charro a ese personaje rural, que fue apoderándose del

escenario urbano, y cada día su presencia era requerida en los eventos más importantes de la sociedad y la política del país. Ejemplo de esta nueva faceta del charro, se puede observar en los diversos eventos y en el desfile del 25 de enero de 1921, el cual se llevó a cabo para celebrar el *Centenario de la Consumación de la Independencia*, en la Ciudad de México; en ellos estuvieron presentes los charros como parte de los contingentes en los desfiles, así como en los festejos religiosos, pero también se puede observar personajes vestidos de charros o caporales como espectadores de dichos eventos.

Hay que hacer hincapié en que esa búsqueda de los elementos o símbolos que dieran cuenta de lo nacional y lo mexicano se inició con la exaltación de “los valores regionales, las artesanías, los trajes típicos, el lenguaje popular, las canciones, el pasado prehispánico”, entre otras, y de manera contundente los de las regiones del occidente y centro de México; específicamente, “la región tapatía, se impusieron como los rasgos típicos de identificación nacional sobre los otros elementos que ofrecía el repertorio nacional”; así, la pareja del charro y la china se convirtieron en lo típicamente mexicano (Carreño, 2000: 11).

El charro y lo charro en la literatura y en el arte popular

El mundo campirano, con sus vaqueros o charros, sus festejos y jaripeos, brindó una nueva visión del ser del mexicano. Poco a poco se fue consolidando la imagen del charro, su indumentaria, su forma de ser y trabajar, que dio origen a una de las diversiones más representativas de Jalisco y México. En esa búsqueda de lo propio se desarrolló a lo largo del siglo decimonónico el costumbrismo, que fue el género literario del *Romanticismo* que primero fue construyendo las imágenes de “lo mexicano”, y una característica fue acompañar el texto con ilustraciones (Pérez Salas, 2005: 17).

A partir de la literatura costumbrista se fueron gestando otras manifestaciones artísticas, que en conjunto fueron dotando al México independiente de signos y símbolos identitarios, los cuales se fueron diseminando y arraigando en los distintos niveles socioculturales del país, e incluso en el extranjero.

En el siglo decimonónico empezaron a surgir textos en los que se narraba el mundo del charro y de lo campirano; también, a través de la crónica, el cuento, la poesía y la novela, esta temática fue recurrente, y enriqueció aún más la vida cotidiana del charro mexicano. Para el año 1846, Domingo Revilla fue el primero en escribir las reglas y modalidades para colear, suerte campirana que más tarde sería parte fundamental en la práctica de la charrería, intitulada *Escenas del campo. Un coleadero*; también escribió *Los herraderos*, antecedente de la charrería, y *Costumbres y trajes nacionales. Los rancheros*. En segundo término, Marcos Arroniz, para 1858, publicó un texto, *Manual del viajero en México o Compendio de la historia de la Ciudad de México*, donde daba consejos para colear de manera excepcional, y hacía hincapié en que la juventud iba perdiendo poco a poco el gusto por torear y colear.

El novelista costumbrista e impresor Luis Gonzaga Inclán publicó en 1860 un libro acerca del mundo de la charrería, titulado *Reglas con que un colegial puede colear y lazar*, donde plasmó su experiencia en esta suerte, la cual llegó a dominar. En 1862 sacó a la luz *Suertes de tauromaquia*, donde señaló 30 faenas taurinas, tanto en dibujo como en la descripción. Y en 1865 editó la novela con esta misma temática *El coronel Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja o los Charros contrabandistas de la Rama*, considerada la primera novela realista mexicana, en 1872 el *Capadero en la hacienda de Ayala*, y en 1872, *Recuerdos del Chamberín* (Gonzaga, 2002: 9).

En el siglo xx se reafirmaron el charro y el mundo de la charrería como uno de los elementos de nacionalismo. Quien se convirtió en uno de los mayor impulsores de esta práctica campirana, que para esta centuria ya estaba presente en las ciudades, fue Carlos Rincón Gallardo, quien hizo dos aportaciones importantes: en 1923 publicó *La equitación mexicana*, y hacia 1939 *El libro del charro mexicano*; esta obra sobresale porque abarca los diversos aspectos de lo que debe ser un jinete, su contexto y su importancia en México, describe el origen del charro, faenas, indumentaria, arreos, amplios aspectos sobre el caballo (raza, colores, fisonomía, desarrollo o edad, y remedios para curar algunas afecciones), refranes y vocabulario.

A partir de las publicaciones de Rincón Gallardo surgieron dos más, con el mismo objetivo de difundir el arte de la charrería; una apareció en 1928, con el título de *Charrerías*, de Alfredo B. Cuéllar, y la otra en 1941, *Historia de la charrería*, de José Álvarez del Villar. Hacia la segunda mitad del siglo XX se continuó con la producción, entre ellas *La charrería mexicana*, de Higinio Vázquez Santa Ana, en 1950; *Orígenes del charro mexicano*, de Álvarez del Villar en 1968; *Iconografía charra*, de Leovigildo Islas Escárcega y Rodolfo García Bravo y Olivera en 1969, y *Origen y evolución del charro mexicano*, de José Ramón Ballesteros, en 1972 (Carreño, 2000: 22). Poco a poco fue surgiendo literatura de temas charros, muchos de ellos con enfoques más descriptivos que analíticos.

En resumen, estas obras son importantes para conocer el mundo que enmarca a la charrería, en sus diversas modalidades: rodeos, capaderos, herraderos, jaripeos y charreadas; el uso del caballo, los aperos, la indumentaria, el vocabulario, las fiestas y el arte popular. Además, los dibujos y fotografías que acompañan estos textos refuerzan la imagen del charro mexicano.

Por otro lado, en cuanto al arte popular, tenemos que la charrería o los charros fueron plasmados en algunas obras del siglo XIX, como lo demuestran las figuras de alfarería hechas en San Pedro Tlaquepaque, conocidas como “tipo”, en las que se pueden apreciar escenas de jaripeos, corridas de toros y de algunas otras acciones de la vida cotidiana campirana. Dicha tradición se conserva hasta nuestros días, por lo que se pueden adquirir en San Pedro Tlaquepaque, particularmente en el taller de la familia Núñez Hernández, dignos descendientes de uno de los más grandes retratistas y alfareros de México, Pantaleón Panduro.

Cuentan los cronistas extranjeros que hacia la segunda mitad del siglo XIX, en la ciudad de Guadalajara en sus plazas y mercados ubicados al poniente de la urbe, se instalaban los alfareros de Tonalá y San Pedro Tlaquepaque para vender sus productos; además de la loza de fuego y loza de agua (alfarería utilitaria), ofertaban pequeñas estatuillas de arcilla pintadas en frío, las cuales representaban tanto figuras tipo (personajes), como escenas tradicionales; la mayoría de ellos reflejaba los oficios y diversiones rurales y populares de las ciudades.

En el año 1869 el periodista californiano Albert S. Evans, durante su estancia en Guadalajara, adquirió varias docenas de estatuillas, entre ellas cargadores de agua, muleteros y hasta el retrato de “uno de los asesinos más sangrientos” del mundo, a decir del periodista, el general Rojas famoso bandido de Tepic, del cual compró “un grupo representándolo en traje completo, y siendo cargado sobre los hombros del diablo”. En su crónica de viaje agregó que en esta ciudad se presumían “dos especialidades indígenas”; una de ellas era “el maravilloso bordado en algodón y lino, en encaje que se hace jalando los hilos”; y la otra, eran “las estatuillas, floreros y otras cosas de barro, moldeadas a mano por hombres y mujeres que no pueden leer ni escribir, y, de hecho, no tienen ninguna escolaridad”. Este tipo de arte se elaboraba en el pueblo indígenas de Tonalá y se vendían en los espacios públicos abiertos: las calles y el mercado de la capital de Jalisco (Muriá y Peregrina, 1992: 217-218 y 247).

En marzo de 1872 la inglesa Rose Kingsley, llegó a nuestro país como dama de compañía de la esposa del general William Palmer, empresario ferrocarrilero estadounidense, quien llegó para ver la viabilidad del tramo del tren de Manzanillo a la Ciudad de México. La ruta que emprendió esta comitiva fue Colima, Jalisco, Guanajuato, Querétaro y la capital mexicana, y en su estancia en Guadalajara adquirió en los cajones ubicados en los portales del centro de la ciudad, “un puñado de los modelos miniatura de jarritos y platos que hacen como juguetes para los niños”, también una colección “perfecta” del Arca de Noé, tarántulas, alacranes, pájaros, gallos y otros animales “pintados tal y como se ven en la vida real”, incluso jarrones, tazas, jarras y tibores; los objetos de barro se vendían a toda república (Muriá y Peregrina, 1992: 280, 281).

Un viajero más, John Lewis Geiger, inglés, estuvo en México entre 1873 y 1874, atravesó el país desde las costas del Pacífico hasta las del Golfo. En la capital de Jalisco escribió que hacia el poniente y sur de la Plaza de Armas se localizaban los portales destinados al comercio, donde se encuentran las mejores tiendas de la ciudad y “Los espacios comprendidos entre los pilares macizos están ocupados por vendedores, los que exhiben varios artículos, siendo los principales los dulces”, aunque no faltaban los juguetes mexicanos, y que varios de ellos eran “de lo más

original, mientras que otros son meras imitaciones de mercancías importadas; sin embargo, todos están muy bien hechos y cuestan cualquier cosa”. También en este sitio se podían adquirir las figuras tipo de barro (Iturriaga, 2010: 217 y 218).

Algunas de las figuras tipo de Tonalá y San Pedro Tlaquepaque del siglo XIX se conservan en varios museos mexicanos y del extranjero, entre ellos Museo Regional de Guadalajara, Museo de la Cerámica de San Pedro Tlaquepaque, Museo Municipal de Tepatitlán, en Jalisco, y Museo de Arte Popular en la Ciudad de México, así como en el Museo de América en Madrid, España.

A comienzos del siglo XX las figuras tipo tuvieron un lugar importante dentro del patrimonio cultural de México. Dentro de los festejos del centenario del término de la guerra de independencia, por primera vez se llevó a cabo una exposición de las artes populares de nuestro país, la cual estuvo a cargo del tapatío Gerardo Murillo, mejor conocido como el Doctor Atl. En ella se destacó a la charrería y al charro como uno de los máximos exponentes de la mexicanidad, así como su atuendo y sus arreos; entre ellos, la montura se consideró como una verdadera obra del arte popular (Murillo, 1922: 113).

La imagen fija y en movimiento

El trabajo artístico de los mexicanos y de los extranjeros fue sin duda un medio primero para registrar al charro y su quehacer cotidiano, así como al mundo que lo rodeaba, pero también, para diseminar la imagen del charro e ir construyéndolo como un estereotipo de lo mexicano, impregnado con elementos campiranos. Así, a través de exposiciones y publicaciones en revistas, periódicos, tarjetas postales y álbumes, llegó el charro a los sitios más recónditos del país, e incluso a algunos países europeos.

El siglo XIX fue la etapa en que se afianzó la imagen del charro; la encontramos en murales, pinturas de caballete, exvotos, dibujos, litografías y fotografías. Todas esas imágenes tuvieron un objetivo específico, decorar los muros de residencias urbanas y rurales para exaltar al charro

como un actor importante en la economía y en el entretenimiento del lugar, así como para agradecerle al Creador algún favor concedido, o dejar el testimonio documental en papel sobre dicho personaje.

En cuanto a la litografía, tenemos que en la década de 1820 el italiano Claudio Linati introdujo en México este tipo de trabajo, lo que permitió incursionar en las nuevas corrientes literarias, entre ellas el costumbrismo. Sus primeras obras se encuentran en el periódico crítico y literario *Iris*, que fue un medio donde se hacía crítica política y se proclamaba la libertad de prensa, motivo por el cual fue expulsado del país; al partir llevó consigo una colección de 48 dibujos en acuarelas (acompañadas de una descripción), con temas de personajes y costumbres mexicanas, editados en el año 1828 en *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, por Litografía Real de Jobard, en Bruselas. Es una obra importante, primero porque por primera vez reúne la composición social y el estatus económico: criollos, mestizos e indígenas; segundo, porque es la primera publicación del país hecha a color. Las láminas que tienen relación con la imagen del charro son la número 4 “Hacendado: criollo propietario”, la 18 “Muchacha a caballo con su caballero” y la 21 “Criollo a caballo tirando el lazo”. Lo que resalta a la vista es el tipo de indumentaria, que representaba la forma de vestir del hombre de campo relacionado con el manejo del caballo y el ganado mayor; refleja el estatus de la élite (a través del hacendado) y del trabajador o vaquero, así como de su acompañante, también de un sector social más modesto (Linati, 1828: 74, 88).

En el año 1836, el alemán Carl Nebel publicó en París su obra *Viaje pintoresco y arqueológico de la parte más interesante de México*, la cual consta de 50 litografías, de las cuales 22 están coloreadas. Las imágenes representan sitios, arquitectura, paisajes, escenas cotidianas y personajes; hay tres estampas en las que se identifica al ranchero, antecedente del charro mexicano. En la lámina “Rancheros” aparecen en la escena cuatro personajes del medio rural: los rancheros, vestidos de faena, con sus calzoneras, jorongos y sombrero, pero solamente uno de ellos montado a caballo con montura charra y luciendo sus espuelas. En “Poblanas”, las tres damas con sus trajes de china están acompañadas por un ranchero. Y en “El hacendado y su mayordomo”, el cuadro está representado por

cuatro jinetes, tres caballeros con su ajuar de charros, y la dama con traje sencillo y montada a horcajadas y en silla charra, significando la flexibilidad de las costumbres.

Otra de las principales obras dentro del movimiento romántico en nuestro país fue, sin duda, la publicación en 1854 de *Los mexicanos pintados por sí mismos, tipos y costumbres nacionales*, editada por M. Murguía y Compañía, ubicada en el Portal del Águila de Oro, en la Ciudad de México. La obra se constituyó en dos partes, ambas ligadas: litografías y una narración literaria. La primera fue realizado por los grabadores Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo, y la segunda corrió a cargo de los escritores Hilarión Frías y Soto, José María Rivera, Juan de Dios Arias, Ignacio Ramírez, Pantaleón Tovar, Niceto de Zamacois y Andrés Henestrosa. Se dio a conocer, a través de dibujos o estampas, algunos de los diversos oficios de los mexicanos, la mayoría de ellos dentro del ámbito popular de la ciudad y del campo, los cuales fueron conocidos como “tipos nacionales”, entre ellos el rancharo, vestido con botas de campana, calzoneras sobrecargada con adornos de plata y ligadas a las piernas del rancharo, espuelas, así como el sombrero de ala ancha, y algunas suertes vaqueras a modo de divertimento, capoteando un toro y montando un novillo.

El uso de la técnica litográfica de los “tipos mexicanos” permitió brindar texturas, luces y sombras, y favoreció una riqueza iconográfica, donde se representan muchos elementos con gran detalle, y con ello “la posibilidad de reconstruir con bastante exactitud la indumentaria de un importante sector de la sociedad”, tanto de la gran urbe de la Ciudad de México como de las zonas rurales aledañas, y que eran considerados como típico.

Un ejemplo más del arte litográfico es el que representan los mapas elaborados por Antonio García Cubas, quien se encargó por dotar al joven país de una cartografía sustentada, con el propósito de conocer el amplio territorio tan diverso, no solo en la geografía sino también culturalmente. García Cubas obtuvo su preparación profesional en la Academia de las Nobles Artes de San Carlos, y posteriormente en la Escuela de Minería, donde estudió geografía y geodesia. Su primera obra fue el *Atlas geográfico, estadístico e histórico de la República Mexicana*, del año 1856, el cual estaba

integrado por 29 mapas y dos cartas generales del país. Es el primer atlas publicado por un mexicano; el anterior había sido obra del barón Alejandro de Humboldt, *Atlas geográfico y físico de la Nueva España*, editado en 1808 en París.

Pero el trabajo más representativo es, sin duda, el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, publicado por Debray Sucesores, México. Contiene trece mapas sobre la situación geográfica, económica, política y demográfica, así como una reseña histórica del país (arqueología e historia). Destaca la lámina sobre etnografía, en la cual aparece al centro el mapa de la República Mexicana y en su entorno 26 estampas de “tipos mexicanos” representados en escenas de la vida cotidiana. En la estampa que hace alusión al charro, es decir la de “El jarabe”, aparecen dos parejas de bailarores, ellos con traje de charro y ellas con el de china, al fondo se alcanza a ver un mariachi tradicional, se aprecia el guitarrista y el arpista. Y en las otras, el “Hacendado (administrador)”, el “Mayordomo” y el “Caporal”, personajes representativos del agro mexicano. La tercera es “Lavandera-criadas-guarda de las conductas de Pachuca”; aquí, al parecer, el vigía de la honra del hogar es un caballero vestido de charro y sus dos acompañantes están vestidas de chinas, mientras que la planchadora y no lavandera alisa un mantel con encaje fino, y la apariencia de su traje es más sencilla que la de las otras criadas.

La producción editorial fue en aumento, algunas otras obras fueron: *El mosaico mexicano*, *El recreo de las familias* y *El apuntador*, donde se incluyeron vistas o paisajes abiertos, así como tradiciones mexicanas. Así, el costumbrismo litográfico en nuestro país fue un movimiento artístico y cultural compartido entre el viejo y el nuevo mundo, el cual contribuyó en las diversas naciones a la concepción del nacionalismo; una gran ventaja fue que el arte litográfico no estuvo regido por la academia, “lo que permitió libertad para representar lo popular” (Pérez Salas, 2005: 11-12, 17 y 24).

Dentro del ámbito litográfico, no solo revistas, periódicos y álbumes fueron el medio para dar a conocer en costumbrismo mexicano; las tarjetas postales tuvieron tal vez una mayor difusión dentro y fuera de México, por ser un artículo más económico y fácil de transportar. Ade-

más, las tarjetas eran utilizadas para distintos eventos de la vida social y de relaciones sociales.

Por otro lado, tenemos que a lo largo del siglo XIX la pintura de caballete tuvo grandes exponentes, la mayoría de ellos extranjeros; los temas centrales fueron el paisaje, seguido de costumbres y personajes populares de los mexicanos; así que los temas campiranos no fueron la excepción. Las técnicas fueron tanto óleo, temple, acuarelas, como pastel, incluso simplemente el dibujo a lápiz; muchas de estas obras se transfirieron a la técnica litográfica. Algunos de los artistas de este periodo fueron: Octaviano d'Alvimar, Juan Moritz Rugendas, Louis Falconnet (también fotógrafo), Manuel Serrano, Pedro Irigoyen, Theubet de Beauchamp, Claudio Linati, Edward Pingret, James Walker, Gustavo Moreno, Theodore Gentilz, William Beulloch, Augusto Ferrán, Heigi, Casimiro Castillo, Carl Nebel y Ernesto Icaza.

Precursor de una nueva perspectiva de México visto a través de sus paisajes es sin duda el artista italiano Eugenio Landesio, miembro de la Academia de San Carlos en la Ciudad de México, quien pintó extraordinarios paisajes del Valle de México donde se podían apreciar personajes rurales, por lo que se convirtió en el precursor del paisaje mexicano. Su discípulo, José María Velasco, terminó de dar el toque clásico al paisaje mexicano, ya que le impregnó el estilo impresionista francés, y con ello logró obras con un acento romántico donde exaltó la naturaleza, y dentro de este contexto la imagen del hombre de campo se hizo presente, entre ellos el chinaco, utilizado como sinónimo de charro.

El militar y pintor aficionado francés, conde Octaviano D'Alvimar, llegó en 1808 a la Nueva España, con el propósito de apoyar a Napoleón I en la reconquista de este territorio; al año siguiente fue expulsado por espionaje. Retornó en 1821 al llamado de Agustín de Iturbide, pero dos años después fue de nuevo expulsado por unirse a un grupo de conspiradores. Es considerado como el pionero en la pintura de paisaje y de imágenes costumbristas (antes que el académico Landesio); se destaca su obra realizada en el año 1823 sobre un día de fiesta, el 13 de agosto de 1822 en la Plaza Mayor de la Ciudad de México, cuando el emperador

mexicano instituyó la Orden de Guadalupe en La Colegiata. Más que un sentido artístico, es en realidad histórico.

En 1816 llegó a México el artista suizo Theubet de Beauchamp, quien realizó una amplia colección sobre vistas de poblaciones, escenas costumbristas e históricas, y de tipos populares hechos en acuarela y a lápiz (algunas con color). Sus trabajos están reunidos en el libro *Trajes y vistas de México*, el cual representa un importante descubrimiento para el estudio de la obra de los artistas extranjeros en el México del siglo XIX.

El alemán Juan Moritz Rugendas visitó los estados de Veracruz, Puebla, Guerrero, Hidalgo, México, Michoacán, Colima y Jalisco, de donde registró poco más de 1,600 apuntes de paisajes, los cuales publicó bajo los siguientes títulos: *Fisonomía de las comarcas costeras*, *La región de las sabanas*, *La región de los bosques*, *Las altas montañas* y *La altiplanicie*. También pintó retratos de criollos, mestizos e indígenas, y cuadros costumbristas donde recreó mesones, escenas de arriería, patios de vecindades, tortillerías, trapiches, monumentos arqueológicos, coloniales y artísticos, así como los oficios en las villas y ciudades, la milicia, el proletariado, los ganaderos y los campesinos. Estos últimos aspectos están reflejados en la colección: *Habitantes del país*, *Los criollos*, *Los campesinos*, *Los mestizos* y *La vida de las ciudades*. Otras obras relevantes son *El salteador de diligencias* (óleo sobre papel), de 1833, y *Corrida de toros en la plaza de San Pablo, México* (óleo sobre papel), de 1833, y del mismo año *Bosque sagrado de Chapultepec* (óleo sobre papel), sitio de recreo de un grupo de jinetes.

Para finales del siglo XIX y principios del XX contamos con la amplia producción del pintor costumbrista mexicano Ernesto Icaza Sánchez, quien continuó dentro del movimiento del romanticismo. Contribuyó de manera significativa a la construcción de la imagen del charro, plasmado en los más diversos escenarios en las unidades productivas, tanto en sus labores diarias como en los momentos festivos.

La pintura mural también fue testigo de la imagen del charro, que podemos encontrar en la antigua casa de Francisco Velarde, terrateniente y simpatizante del ala conservadora del gobierno mexicano. La finca fue construida hacia finales del siglo XVIII, y la decoración del interior de la casa se ejecutó hacia mediados del siglo XIX con carácter nacionalista,

por el jalisciense Gerardo Suárez; sin incluir las escenas costumbristas, el resto de las imágenes son reproducciones de las litografías de Casimiro Castro sobre la Ciudad de México y sus alrededores. Actualmente la finca pertenece al gobierno de Jalisco y es destinada como museo denominada “La Moreña”, ubicada en la ciudad de La Barca, Jalisco. Aquí se encuentra un conjunto de murales en los que están plasmadas varias de las tradiciones de Jalisco y del occidente de México: el jaripeo, la caza del venado, el mariachi tradicional, el jarabe y escenas de la vida cotidiana. En el zaguán hacia el segundo patio se ubican dos murales, cada uno de ellos plasmado en los muros de los costados; miden cuatro metros de largo por dos y medio de alto. El primero de ellos, al lado poniente, corresponde a la escena del jaripeo desarrollado en un amplio corral o patio de una hacienda, sitio en el que se ejecutaban algunas de las labores ganaderas, y donde se reunía el ganado para herrarlo, caparlo, seleccionarlo o curarlo; el evento es amenizado por dos tipos de grupos de músicos, un mariachi tradicional y una orquesta. En el segundo, en el lado oriente, se dibujó la cacería de un venado; se observan cuatro vaqueros floreando su reata para atraparlo. A lo lejos, y sobre una loma los contemplan cuatro jinetes, entre ellos una damisela. Además, en los corredores del patio central hay dos imágenes más donde aparecen en labores de la vida cotidiana hombres y mujeres vestidos a la usanza campirana.

En Jalisco existen otros sitios donde se encuentran murales con escenas campiranas, que corresponden al siglo XIX y principios del XX. Actualmente se conservan vestigios en tres antiguas haciendas en la región de Los Altos. Una de ellas es, Los Yugos, en el municipio de Cañadas de Obregón. El estado de la finca es deplorable; por lo tanto, en la misma situación se encuentra el mural, el cual mide dieciocho metros de largo por tres de alto (en sus tres muros); la calidad es de índole popular (fuera de proporción y perspectiva); se ubica en el corredor del patio central de la casa. Se desconoce el autor, su creación posiblemente data de 1825, y la narrativa de la obra se centra en tres momentos históricos. Es decir, se inicia con un panorama de paz y tranquilidad en la propiedad, donde los residentes continúan con su vida cotidiana; el segundo momento está representado por la recreación, aquí claramente se desarrollan las distin-

tas faenas charras; por último, refleja la inestabilidad por la que atravesaba el país, inseguridad al transitar los caminos reales. Hay que señalar que la pintura muestra una propiedad amurallada y está compuesta de la casa grande, zona habitacional de los trabajadores, los sitios de labor y recreación, así como la flora de la región y sus afluentes, por lo que podemos ubicarla en los márgenes del río Verde.

En diciembre de 1839 llegó a México la técnica fotográfica conocida como *daguerrotipo*, tan solo seis meses después de haberse inventado, pero, como era muy costosa su aplicación, hacia 1847 fue sustituida por el *ambrotipo* y el *ferrotipo*, y quedó en desuso trece años más tarde; la ventaja que tuvo fue que permitió que las clases populares tuvieran la posibilidad de sufragar los gastos de un retrato. Posteriormente, la calidad de la fotografía mejoró y se implementó el *colodión húmedo*, el cual daba mayor brillantez de contrastes, más variedad de tonos, y permitió la reproducción de una misma imagen (en serie). Durante los años 1840 a 1847 se mantuvo en el gusto de los clientes. Hubo tanto fotógrafos mexicanos como extranjeros, quienes recorrieron el país a lo largo y ancho para captar las mejores escenas; algunos de los artistas de la lente fueron John Lloyd Stephens, Frederich Catherwood, Louis Falconnet y Désiré Charnay en zonas arqueológicas, y Théodore Tiffereau.

A partir del Segundo Imperio, 1863 a 1866, bajo el mando de Maximiliano, el uso de la fotografía tuvo un gran impulso con distintos usos sociales, como propaganda política o como conocimiento de los mexicanos y lo mexicano. Pero Porfirio Díaz no se quedó atrás, y también dispuso de la fotografía como medio publicitario; posteriormente usaría con estos mismos fines la cinematografía. Los estudios fotográficos se concentraron en las ciudades con mayor población, en primer término la Ciudad de México; la siguieron Guadalajara, Puebla, Guanajuato y San Luis Potosí.

Algunos de los mejores artistas de la lente durante el siglo XIX y principios del XX fueron: Ibáñez y Sora, uno de los mejores realizadores de los tipos físicos; Guillermo Kahlo, con los temas arquitectónicos; Hugo Brehme, con el paisaje; en el retrato comercial Antíoco Cruces y Luis Campa, los hermanos Valletto, Celestino Álvarez, Octaviano de la Mora (en Guadalajara), Pedro González (en San Luis Potosí) y Romauldo García

(en Guanajuato). Perpetuarse a través del retrato estuvo de moda en este periodo; los miembros de la sociedad mexicana posaron ante una cámara fotográfica; algunos posaron de manera natural y otros actuada, con indumentaria propia (cotidiana o de gala) o prestada por el fotógrafo. Algunas imágenes brindaban o proporcionaban la realidad (o un momento más objetivo); otras más recreaban una ficción, incluso con visión folclórica.

Los fotógrafos franceses que trabajaron ampliamente en nuestro país fueron, Claude-Joseph-Désiré Charnay, quien arribó a la nación mexicana en 1857 para realizar un reportaje fotográfico para el Ministerio de Educación Pública de Francia; posteriormente, en 1860, publicó el *Álbum fotográfico mexicano*, y *Cités et ruines américaines* (49 imágenes de Oaxaca y Yucatán); entre los años 1880 y 1886 fotografió sitios arqueológicos, vistas de pueblos y ciudades y retratos etnográficos; por último, en 1885 publicó *Les anciennes villes du nouveau monde*. Otro exponente fue André-Adolphe-Eugène Disdéri, quien tuvo un estudio que fue muy conocido en la Ciudad de México durante el Segundo Imperio, hacia el año 1854 inventó la *carte-de-visite* del tamaño de una tarjeta de visita, la cual consistía en una impresión en albúmina, cuyo valor era económico y se hizo muy popular. El también militar Louis Falconnet llegó a nuestro país como integrante del ejército francés durante la intervención; durante su estancia realizó un álbum con retratos en formato de *cartes-de-visite*, acuarelas, cartas y grabados en madera. Por último, Abel Briquet llegó en 1883, con la misión de fotografiar los puertos para la *Compagnie Maritime Transatlantique*; dos años más tarde fijó su estudio en la Ciudad de México, e inició una nueva etapa al captar una gran cantidad de imágenes “desde paisaje, flora, fauna y tipos, hasta vistas de edificios y monumentos precolombinos y coloniales”. También publicó algunos álbumes para Porfirio Díaz, donde dio a conocer sus “proyectos de modernización y obras públicas”, y otros con carácter romántico, siguiendo la moda de la época, titulados *Vistas mexicanas y Tipos mexicanos*.

A partir de la década de 1930, el cine se convirtió en un elemento idóneo en las ciudades, como entretenimiento de todos los niveles sociales, por lo que ricos y pobres convivían en un espacio delimitado y disfrutaban de melodramas rancheros, con un tinte marcado de añoranza (*Entre dos*

orillas, 2012: 136). Entonces, para el cine de este periodo encontramos más la imagen del charro y no el de la práctica de la charrería. La podemos dividir en dos etapas: la primera corresponde a las vistas que muestran la realidad de una tradición campirana (en su contexto); la segunda, la alteración de la realidad del charro, ya no solo en el campo sino también en la ciudad, y con múltiples cualidades: galán, cantante, héroe, trabajador, jugador, entre otras.

La primera imagen en movimiento del charro fue hacia finales del siglo XIX, cuando los enviados de los hermanos Lumière llegaron a México e iniciaron el proyecto de grabar vistas para proyectarlas en las distintas plazas del país. Las primeras vistas fueron registradas en la hacienda jalisciense de Atequiza, ubicada en el municipio de Ixtlahuacán de los Membrillos, cuyo propietario era Vicente Gallardo Riesch. Aquí se llevó a cabo un jaripeo (antecedente de la charrería), con la finalidad de divertir a los lugareños y a los propietarios.

Esta primera vista a la hacienda de Atequiza muestra con claridad que el manejo del ganado por los vaqueros o jinetes se hacía de una manera menos espectacular que hoy en día, y con menos floreo de sogas, pero el entusiasmo de los participantes y de los espectadores es evidente. Las vistas fueron presentadas en la Exposición Universal en París en el año 1896 (tienen una duración de tres minutos y dieciséis segundos), y se presentaron bajo el título de “Lanzadores y jineteadores de Atequiza”, fueron tomadas por Claude Fernand Bon Barnard y Gabriel Veyre, quienes fueron invitados por uno de los dueños de la hacienda, Manuel Cuesta Gallardo; las secuencias son: “Baño de caballos” (canal de piedra donde se baña el ganado en general), “Pelea de gallos” y “Lazando una yegua” (en corral con cerca de piedra), “Bailando el jarabe” (al ritmo de un violín, el arpa solo está a un lado, en el jardín se aprecian grandes platanos). Aparecen el hacendado, sus invitados y los moradores de la hacienda, “Formando yuntas de bueyes para la labranza” (el sitio se ubica al costado poniente del templo y la casa grande, al sur del teatro y la finca La Florida). De esta manera, se dio a conocer a México en el continente europeo, y se enfatizó la vida tradicional y rural de nuestro país.

En la segunda etapa del cine mexicano, y en la década de los años treinta, las historias tenían como personaje central al charro, y en su defecto se hacía referencia a él: atuendo y costumbres, ambas enmarcadas “como símbolo de identificación mexicanista” (*Entre dos orillas*, 2012: 145). En el año 1931 surgió la industria del cine nacional, y ya para 1936 (Maza, 1996: 182) la cinta *Allá en el Rancho Grande*, la cual fue dirigida por Fernando de Fuentes, marcó un parteaguas en la industria cinematográfica, donde la imagen del charro llegó para permanecer por varias décadas como un símbolo de identidad nacional. Las cintas son melodramas que muestran a los rancheros, charros y chinacos, y dan a conocer la vida cotidiana rural, entre ellas: fiestas, fandangos, jaripeos y procesiones; además, las canciones rancheras son interpretadas por los íconos de la época, como Lucha Reyes, y el trabajo musical de grandes compositores como Manuel M. Ponce y Manuel Esperón.

Conclusiones

La identidad se construye por parte de un grupo o una nación para diferenciarse y oponerse a su contraparte. A partir del movimiento artístico y cultural del *Romanticismo*, la imagen del charro se fue afianzando a partir de los actores del campo ligados al manejo del ganado mayor, particularmente del vaquero, caporal o ranchero, luego con el hacendado. En la mayoría de las ocasiones los artistas y literatos no distinguían las clases sociales para referirse a los personajes típicos mexicanos, y la efigie del charro en Jalisco y México, se estableció a partir de dos elementos: uno, la indumentaria, y el otro su actividad económica.

La producción literaria en nuestro país pronto se impregnó del género del *costumbrismo*, en particular el subgénero *tipos*, que dieron cuenta de esa necesidad de fijar estereotipos de carácter nacional; de igual manera, las artes plásticas hicieron su aportación. Por medio de la producción editorial, se dio una mayor difusión de lo típicamente mexicano; revistas, periódicos, álbumes, mapas, tarjetas, pinturas, murales, exvotos, fotogra-

fias y vistas fueron el vínculo entre los emisores representados por instituciones (oficiales o académicas) y la colectividad.

Después de la excelente mancuerna que hicieron la literatura y la litografía en el siglo XIX, para consolidar lo mexicano o nacional, tenemos en segundo lugar la pintura al óleo (caballete y muralismo), la cual resultó muy importante en esta difusión, gracias a la amplia producción de los artistas nacionales y extranjeros. Considerado un arte menor, el Arte Popular se sumó a la construcción de la imagen de los tipos populares, específicamente la del charro; las materias primas que dieron origen a estas esculturillas fueron la cera y el barro.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX la fotografía fue dominando el escenario costumbrista, y se presentaron dos temáticas: las fotografías posadas o recreadas y las fotografías espontáneas. También los fotógrafos siguieron algunos patrones de la litografía y de la pintura, para dar a conocer, principalmente a través de postales, la gran diversidad de la cultura mexicana, y los vaqueros también fueron tomados en cuenta.

Por último las imágenes en movimiento a través de la cinematográfica, colocarían al charro y su mundo en el exponente de lo típico mexicano y el máximo símbolo del nacionalismo. Al inicio, de manera ingenua, las primeras vistas simplemente dieron cuenta de la vida en el campo: trabajo y diversión; ambas convivían en armonía en ranchos, haciendas y pueblos de México. Posteriormente, la imagen del charro sería trastocada por los medios de comunicación masiva: cine, radio y prensa; ya no representaría a un actor campirano que se negaba a desaparecer con el transcurso de la modernidad y de servir como puente entre dos mundos, el rural y el urbano. Pasó con un nuevo significado, el de ser un personaje muchas veces sin escrúpulos, fanfarrón, borracho, mujeriego o jugador.

Bibliografía

Carreño King, Tania (2000). *El charro: la construcción de un estereotipo nacional 1920-1940*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Federación Mexicana de Charrería.

- Geertz, Clifford (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gonzaga Inclán, Luis (2002). *Recuerdos del Chamberín*. México: Joaquín Mortiz.
- Iturriaga, José N (2010). *Viajeros extranjeros en Jalisco, siglos XVI al XXI*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- Linati, Claudio (2015). *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- Los mexicanos pintados por sí mismos, tipos y costumbres nacionales (1854)*. México: Ediciones M. Murguía y Compañía.
- Maza Pérez, Maximiliano (1996). *100 años de cine mexicano*. México: ITESM.
- Ministerio de Asuntos Exteriores (2012). *Entre dos orillas. México y España*. España: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Muriá, José María y Angélica Peregrina (Comp.) (1992). *Viajeros anglosajones por Jalisco. Siglo XIX*. México, INAH.
- Murillo, Gerardo (Doctor Atl) (1922). *Las artes populares en México*. México: Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio.
- Pérez Montfort, Ricardo (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS.
- Pérez Salas, María Esther (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.