



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



Facultad de Historia

Ni pantaloneras ni botonaduras de plata. De la gestación del estereotipo
del charro en la litografía, al vestuario del pueblo en el Distrito de
Puruándiro. Siglos XIX-XX.

Tesis

Que para obtener el grado de:

Licenciada en Historia

Presenta:

Paola Mayte Medrano López

Asesor:

Jorge Ámos Martínez Ayala

Morelia, Michoacán

Junio 2026

A mis padres Teresa y Antonio,
por darme la vida y por apoyarme siempre.

Mi cariño y mi gratitud eternas.

Índice

Resumen.....	5
Agradecimientos.....	6
Introducción.....	7
Capítulo 1.	
Territorio y cultura en el Distrito de Puruándiro en el siglo XIX	33
1.1 Contexto geográfico y económico del Distrito de Puruándiro.....	33
1.2 Aspectos culturales del Distrito de Puruándiro.....	52
Capítulo 2.	
La representación gráfica del mexicano en la litografía. Escenas costumbristas y tipos populares durante el siglo XIX.....	59
2.1 La gestación de los tipos populares en las obras extranjeras	61
2.2 Los tipos populares mexicanos a través de la mirada nacional.....	78
Capítulo 3.	
Del vestuario del pueblo en el Distrito de Puruándiro a finales del siglo XIX a la estereotipación de la vestimenta de los bailadores de jarabe durante la posrevolución	90
3.1 Ni pantalonerías, ni botonaduras de plata. El vestuario del pueblo en el Distrito de Puruándiro a finales del siglo XIX	93
3.2 El vestuario en la legislación porfiriana.....	105
3.3 La estereotipación del traje de charro y de china poblana durante el periodo posrevolucionario.....	109
3.3.1. El charro en el cine mexicano.....	132
Conclusiones generales.....	138

Fuentes de información	142
Anexos.....	154

Resumen

En esta investigación se hace un análisis de la gestación del estereotipo del charro en la litografía, hasta la difusión de este estereotipo en los medios de comunicación masiva como la prensa, el cine la radio y la televisión haciendo un contraste con el vestido de la población del Distrito de Puruándiro, para dar cuenta de cómo el discurso del estado mexicano que se muestra en estos medios de comunicación, está lejos de la realidad que se vive de manera cotidiana. El periodo de análisis se centra en las primeras décadas del siglo XIX que es cuando comenzaron a crearse las litografías que utilizamos para este análisis, hasta mediados del siglo XX que es la época de mayor auge del cine mexicano donde seleccionamos algunos de los títulos de esta investigación.

Palabras clave: estereotipo, litografía, charro, cine, vestuario.

Abstract

This research analyzes the gestation of the charro stereotype in lithography, tracing its dissemination through mass media such as newspapers, film, radio, and television. It contrasts this stereotype with the traditional dress of the population of the Puruándiro District to demonstrate how the Mexican state's discourse in these media outlets is far removed from everyday reality. The analysis focuses on the early decades of the 19th century, when the lithographs used in this study began to be created, and extends to the mid-20th century, the golden age of Mexican cinema, during which some of the films included in this research were selected.

Keywords: stereotype, lithography, charro, film, dress.

Agradecimientos

A mis padres por su comprensión, su paciencia y la bondad con que se conducen día a día.

A mis hermanos Edgar y Karen, por apoyarme y caminar juntos en este camino que es la vida.

A mis primas Hannia, Lesley y Marilyn, por ser más que familia, amigas.

A la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo por abrirme sus puertas desde la preparatoria y mostrarme a través de sus aulas la amplitud del conocimiento.

A mis maestros que desde niña me motivaron a estudiar, y me mostraron el camino de la lectura.

A mi asesor Jorge Ámos, por tenerme paciencia y darme todas las herramientas metodológicas que se necesitan para poder incursionar en el mundo de la investigación. Por animarme a participar en coloquios y ayudarme a mejorar mis presentaciones, además de su guía para poder concluir esta tesis, mi gratitud siempre.

A mis padrinos Leobardo y María, por ser un soporte cuando más lo necesitaba, estaré eternamente agradecida.

A mis amigas, Alondra, Laura, Abigail, y Lucero, por ser el sostén de mi vida y apoyarme incondicionalmente, por ayudarme en esos días difíciles de la universidad y seguir aquí a pesar de los años, por tener siempre la paciencia de escucharme y orientarme con tanta sabiduría, y por su enorme cariño.

A mis lectores, Jorge Daniel Salas Mier, Cecilia Adriana Bautista García y Leticia Bobadilla García, por sus observaciones tan pertinentes para poder concluir de la mejor manera esta tesis.

Introducción

Planteamiento del problema

A través del tiempo el hombre ha tenido la necesidad de cubrirse el cuerpo con el vestido, primeramente, por la necesidad de protegerse de las condiciones climáticas, situación que ha ido cambiando a través del tiempo.

A la par del desarrollo de la civilización humana, el vestido del hombre se ha ido transformando y adaptando a las condiciones de cada época y lugar, lo cual está ligado a cuestiones económicas, sociales, culturales e ideológicas. Por esta razón no es de extrañarse el hecho de que cada época este caracterizada por algún tipo de vestido, además de que los materiales disponibles también van a determinar las prendas que se pueden usar.

Es así como el vestuario fue pasando de ser un elemento de protección corporal a un elemento necesario en la vida diaria, a través de él podemos identificar cuestiones identitarias o de clase, sobre todo cuando este se convierte en un objeto ornamental o que se clasifica dentro de la moda.

Pudiera parecer que el acto de vestirse es inocuo, pero este puede tener diferentes significados dependiendo del contexto donde se utilice, en el cual los espacios de socialización van a tener una influencia en las “elecciones” del vestuario de una persona.

Por esta razón el vestuario no será analizado desde una óptica funcional, sino más bien como un sistema de signos que puede comunicar el estatus social. En este sentido podemos considerar el vestido como un lenguaje social.

De acuerdo con esto, en la presente investigación se pretende analizar cómo el vestuario del pueblo en el Distrito de Puruándiro está relacionado con su actividad laboral, su género, su cultura y su estatus social. Haciendo un contraste con los estereotipos del charro que fueron

construidos por el estado y la élite mexicanos, mediante las representaciones visuales en el grabado, la fotografía y el cine, además de representaciones literarias como las que se difundieron en la prensa, analizando sus orígenes desde la litografía del siglo XIX.

Es por esta razón que la delimitación geográfica que vamos a utilizar se enfoca en el antiguo Distrito de Puruándiro, del cual obtuvimos valiosas fuentes de archivo para poder mostrar cual era el vestido más usado en esta jurisdicción.

Además, es importante mencionar que la configuración de estos estereotipos fue un proceso de larga duración por lo que no podemos enclavarlo en una fecha específica. Razón por la cual el periodo de estudio será desde el siglo XIX con el análisis de grabados que datan de estas fechas a mediados del siglo XX, cuando el estereotipo del charro fue difundido fuertemente en el cine mexicano.

La pregunta que guio esta investigación es ¿Cómo los estereotipos del charro fueron construidos por el estado y la élite mexicanos, mediante representaciones visuales en el grabado, la fotografía y el cine, y, cómo estas imágenes contrastan con el vestuario que se usaba en la vida cotidiana de las personas en el antiguo Distrito de Puruándiro?

Justificación

Hablar del charro nos remite inmediatamente a una imagen que hemos adquirido desde los medios de comunicación masiva, una imagen estereotipada que, a través de la repetición en estos medios, el estado y la élite mexicanos nos han inculcado en el imaginario nacional. Considero que es importante deconstruir estos estereotipos que nos pintan al charro del Bajío como un mexicano “ideal”. Esto con el fin de mostrar que México es un país multicultural, donde no existe una sola manera de ser mexicano, como los gobiernos posrevolucionarios quisieron hacer parecer.

La imagen estereotipada del charro, nos muestra un personaje ataviado de una manera muy particular, con prendas que no eran de fácil acceso para la población común, por ello es importante poner atención en periodos clave como el porfiriato, donde el desarrollo de las haciendas, ancló a muchas personas en su sistema de deudas en las tiendas de raya, lo cual influyó en la poca capacidad económica que se podía usar en el vestido.

Además de esto, analizar los orígenes del estereotipo del charro desde la litografía de las primeras décadas del siglo XIX, nos da luces para entender que la utilización de este personaje por parte de los gobiernos posrevolucionarios para unificar el “ser del mexicano” no fue algo casual, puesto que en él se sintetiza un sistema de “valores” como el trabajo, que estos gobiernos impulsaron para despojar a la población del ocio y el juego.

Por otro lado, considerando que, en el Distrito de Puruándiro, por sus características geográficas tiene tierras propensas al desarrollo de la agricultura y la ganadería, es importante analizar las condiciones de las clases sociales más bajas de esta zona que se dedicaban en su mayoría al oficio de jornalero, para mostrar como el poder adquisitivo tan limitado impedía la adquisición de prendas de vestir, siendo lo más común la manta. Por lo que las imágenes que se han mostrado en la prensa, el cine, o a través de fotografías distan mucho de la realidad que se vive de manera cotidiana en esta jurisdicción.

Por la procedencia de las fuentes de investigación que se utilizaron que fueron mayormente fuentes visuales el enfoque teórico de esta investigación se hará desde una perspectiva estructuralista, apoyada principalmente en el método semiológico de Roland Barthes, así como por el método estadístico que utiliza Pierre Bourdieu y el método sociológico de Joane Entwistle, pues considero que estos autores nos dan una perspectiva amplia para poder analizar las fuentes de manera correcta.

Objetivos

El objetivo general de esta investigación es mostrar que los estereotipos del charro fueron contruidos por el estado y la élite mexicanos mediante representaciones visuales en el grabado, la fotografía y el cine, además de representaciones literarias como las que se difundieron en la prensa. Estas imágenes visuales y literarias contrastan con el vestuario que se usa en la vida cotidiana de las personas en el antiguo Distrito de Puruándiro.

Los objetivos específicos fueron, primero, analizar cómo el espacio geográfico que se habita va a determinar las actividades laborales que se pueden desarrollar en él y esto a su vez determina el estatus social de una persona, que se manifiesta en el vestido que usa.

Segundo, mostrar cómo el estereotipo del charro se gestó desde las litografías de las primeras décadas del siglo XIX, donde algunos de los tipos populares utilizan prendas que más tarde van a configurar el traje del charro.

Tercero, mostrar cómo en el Distrito de Puruándiro las prendas más usadas por la población masculina fueron la camisa y el calzón de manta, a pesar de los esfuerzos del gobierno mexicano por desplazarlo a través de legislaciones que criminalizaban su uso.

Y finalmente, analizar cómo el estado mexicano utilizó los medios de comunicación masiva para difundir el discurso visual y literario en torno al estereotipo del charro, con la intención de crear un imaginario colectivo que lograra unificar el “ser del mexicano”.

De acuerdo con estos objetivos, las preguntas que guiaron esta investigación fueron:

Primero, ¿De qué manera el espacio geográfico que se habita se relaciona con la actividad laboral de una persona y cómo esto determina su capacidad económica?

Segundo, ¿En qué obras de artistas nacionales y extranjeros encontramos grabados sobre tipos populares, cuyos personajes llevan en su atuendo elementos que más tarde van a pertenecer al traje de charro?

Tercero, ¿Cuáles fueron las prendas más utilizadas en el Distrito de Puruándiro, en los diferentes oficios encontrados en la investigación de archivo, y cómo esto estuvo relacionado con los salarios obtenidos en ellos?

Cuarto, ¿Cómo el estado mexicano utilizó los medios de comunicación masiva para difundir el estereotipo del charro como el personaje nacional que unificara el “ser del mexicano” utilizando recursos visuales y literarios?

Estado de la cuestión

La preocupación por el vestido ha sido parte de investigaciones de diversas disciplinas como la antropología, la historia, la sociología, la economía, y la psicología, entre otras.

Desde una perspectiva del vestido como signo, Roland Barthes en *El sistema de la moda* (1978), analiza el vestido femenino desde un enfoque estructuralista, visto como un sistema de significación, donde a partir del método semiológico pretende descubrir cómo se construye el sentido a través del lenguaje que es usado en las descripciones de imágenes que se hacen en las revistas de moda. Para Barthes (1978) “la descripción es [...], un instrumento de estructuración; concretamente permite orientar la percepción de la imagen” (p. 25), a través de esta se transforma “un objeto en lenguaje” (p.23). Desde esta perspectiva, Barthes pone más atención al lenguaje que describe el vestido, no al vestido en sí. Por esta razón la teoría de Barthes resulta importante en nuestro tema de estudio ya que las imágenes utilizadas, además de la representación gráfica, vienen acompañadas de textos que describen el vestido y denotan esa persuasión hacia el lector.

Por otro lado, si vemos el vestido como el resultado del gusto, Pierre Bourdieu en su libro *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1998), analiza desde la sociología cómo el gusto puede ser un diferenciador social, a través del uso de la etnografía, realizó entrevistas y estadísticas, para mostrar de qué manera el capital cultural influye en el gusto de un individuo. En este sentido se puede considerar el vestuario como un elemento de distinción social, a partir del cual podemos identificar la clase social a la que pertenece un individuo. Uno de sus conceptos centrales es el de *habitus*, que define la clase social y está asociado a su posición social, por esta razón podemos decir que el consumo de prendas está relacionado con él, además de que para Bourdieu la disponibilidad del vestido está relacionada al capital cultural y escolar que una persona tiene.

Basta con tener presente que los bienes se convierten en signos distintivos -que pueden ser unos signos de distinción, pero también de vulgaridad, desde el momento en que son percibidos relacionalmente- para ver que la representación que los individuos y los grupos ponen inevitablemente de manifiesto mediante sus prácticas y sus propiedades forma parte integrante de su realidad social. (Bourdieu, 1998, p.494)

A pesar de que el vestido es considerado un elemento de distinción, es importante recordar que la “elección” que se hace al vestirse también está determinada por diversos factores económicos, sociales, culturales. Por ello una persona aun cuando busca distinguirse, no puede obtener la misma prenda si su clase social es diferente. Poniendo como ejemplo, una persona que se dedica al oficio de labrador, por sus ingresos no puede comprar la misma ropa que un comerciante.

Por otro lado, desde un punto de vista donde el vestido es creado para la industria de la moda, George Simmel en su texto *Filosofía de la moda* (1934), analiza desde la filosofía de manera dialéctica cómo la moda surge de la necesidad humana de imitar y a la vez de distinguirse del resto,

por lo cual la moda es la imitación de un modelo y satisface la necesidad de apoyarse en la sociedad, aunque no satisface la necesidad de distinción.

Además, para él “las modas son modas de clase, ya que las modas de la clase superior se diferencian de las de la inferior y son abandonadas en el momento en que ésta comienza a apropiarse de aquellas” (Simmel, 1934, p. 144), los conceptos clave de su texto son la imitación y la distinción. Para Simmel la moda es un producto social complejo y su invención está sometida a la estructura económica.

Para el caso de nuestra investigación podemos relacionar la imitación del estereotipo del charro que se realizó por la élite mexicana en los diferentes eventos de sociedad, identificándolo como una moda de la clase alta, ya que en estos eventos solo asistían personas con alto poder adquisitivo.

Además, el estudio de la moda no debe simplificarse a una sola disciplina, Ángel Octavio Álvarez Solís en su ensayo titulado *El cuerpo vestido. Teoría crítica de la moda* (2024), analiza la relación entre moda y pensamiento con el fin de elaborar una teoría crítica de la moda. Para el autor, la moda tiene una gran complejidad por lo que es necesario un análisis multidisciplinario, razón por la cual considera importante los modelos de la antropología de la indumentaria, la sociología de la moda y la filosofía de la vestimenta.

Álvarez (2024) menciona que “la moda es un proceso social con el cual los objetos culturales, sean prácticas sociales, formas estéticas o creencias políticas, mantienen prestigio o popularidad durante un periodo específico de tiempo” (p. 803). En este sentido el vestido puede ser moda mientras el uso de determinada prenda este en auge.

Para realizar su problematización divide su ensayo en tres partes: Primero hace una sistematización de la formación teórica de la moda como campo disciplinario, postulando desde

su origen una cartografía como teoría de imitación social hasta su desarrollo actual como teoría crítica. En segundo lugar, reconstruye los principales debates y argumentos surgidos en el feminismo académico sobre la violencia o necesidad de la moda. Y finalmente, discute las líneas proyectivas de la teoría crítica de la moda vinculando temas como el racismo, el medioambiente o las disidencias corporales (Álvarez, 2024).

Algo importante de retomar de Álvarez es que es importante hacer estudios multidisciplinarios, por medio de la Antropología de la moda podemos analizar cómo a través del vestido se reflejan normas sociales, lo cual resulta práctico para nuestra investigación, ya que en el Distrito de Puruándiro podemos ver cómo el uso del vestido está relacionado con las normas sociales vigentes. Aunque durante el porfiriato estas normas se trataron de cambiar para “civilizar” al pueblo, sin embargo, no fue fructífero porque esto respondía a condiciones sociales preexistentes, para lo cual el uso de la sociología de la moda nos puede ayudar a comprender mejor, puesto que a través de ella se analizan otros aspectos que operan dentro de la estructura social, como fenómenos económicos, sociales y culturales.

Por otro lado, los estudios del vestuario necesitan incluir en sus análisis el cuerpo, que es el que porta el vestido. Joane Entwistle (2002) en su obra *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*, intenta comprender la dinámica relación que existe entre el cuerpo, la ropa y la cultura, proponiendo la idea del vestir como una “práctica corporal contextualizada” a manera de marco teórico y metodológico, para ella los cuerpos están constituidos socialmente, no podemos pensar la idea del cuerpo, sin imaginar cuerpos vestidos. Según Entwistle es necesario hacer un análisis sociológico que ponga atención en la moda-vestir, utilizando las tradiciones del estructuralismo y la fenomenología ya que según ella “el estructuralismo ofrece el potencial para comprender el cuerpo como un *objeto socialmente constituido y contextualizado*, mientras que la fenomenología

ofrece el potencial para comprender el vestir como una *experiencia corpórea*” (Entwistle, 2002, p.18). En este sentido se debe entender el vestido no como un objeto, sino como una práctica personificada que está integrada en las relaciones sociales, a través de esta los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad.

Si como lo dice Entwistle (2002) “la moda expresa el cuerpo” (p.9), y a través del acto de vestirnos nos preparamos para el mundo social, pensando en nuestras fuentes hemerográficas donde obtuvimos imágenes en las que vemos personas en eventos sociales, podemos decir que el vestirse de charro o china poblana, puede entenderse como un discurso de la mexicanidad. A través del cual se expresa que compartimos la identidad creada a partir de estos personajes.

Algunos estudiosos como Gilles Lipovetsky en su libro *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (1990), propone volver a dinamizar el debate sobre la moda, dejando de lado los prejuicios preexistentes sobre esta que la colocan como algo superficial. A través de algunos cuestionamientos que pretenden dilucidar el lugar que ocupa la moda en la historia humana en occidente y cómo se ha constituido en un sistema permanente.

A partir de la idea de que el esquema de la distinción social no puede explicar lo más significativo de la moda, propone una reinterpretación global que se enfoque en “la lógica de la inconstancia, las grandes mutaciones organizativas y estéticas de la moda” (Lipovetsky, 1990, p. 11), con el fin de comprender el surgimiento de la moda en la edad media y su evolución en el tiempo, además de comprender el auge de la moda en las sociedades contemporáneas.

Para Lipovetsky la moda no es propia de las élites, sino que es usada por la novedad que representa. Es por eso que aun cuando el acceso a la moda este determinado por el capital económico, las personas a veces pueden sacrificar sus necesidades básicas con el fin de obtener alguna prenda de moda. Por esta razón en nuestros documentos podemos encontrar jornaleros que

utilizan prendas fuera de lo común en sus oficios, por ejemplo, usar sombrero alemán en lugar del típico sombrero de palma.

El vestido también puede verse como una forma de resistencia, Dick Hebdige en su libro *Subcultura. El significado del estilo* (2004), a través de una perspectiva semiótica y semiológica analiza cómo los grupos juveniles utilizan la estética como una forma de resistencia, convirtiendo algunos objetos cotidianos en símbolos de identidad, para esto utiliza conceptos como el de cultura, hegemonía, ideología, subcultura y el de estilo.

En su análisis del estilo, Hebdige (2004) nos dice que su tarea consiste en “discernir los mensajes codificados que se ocultan tras las brillantes superficies del estilo, en trazarlos como “mapas del significado” que, veladamente, re-presentan esas mismas contradicciones que están destinados a resolver o disimular” (p. 34). Para Hebdige es en la ideología donde está el significado, por eso es importante el dominio de ella.

En nuestra investigación podemos ver ese vestido revolucionario incluso en la resistencia al cambio, si bien es cierto que la permanencia del uso de la manta que usaba el pueblo en el Distrito de Puruándiro tuvo que ver con condiciones económicas, también hubo una resistencia al cambio a pesar de la legislación, ya que las personas que iban a lugares públicos no llevaban su pantalón puesto desde que salían de casa. “Los campesinos -rancheros- que venían de otros pueblos “alquilaban” pantalones de dril o mezclilla a la entrada de la capital. Algunos llevaban su pantalón de “vestir” en su costalillo y se lo ponían a la entrada a la ciudad” (Colima de ayer, 2018). Esto nos muestra que no se sentían cómodos con el cambio y solo lo hacían en los lugares donde se sentían obligados.

Finalmente, René Ten Bos en su libro *Fashion and Utopia in management thinking*, desde un análisis epistemológico analiza textos de *management* para demostrar que las teorías utilizadas

en estos, son iguales a las utilizadas en la moda, su argumento es que la moda administrativa no ha podido prescindir de las tendencias utópicas y que esta, y no su popularidad, es la razón de su vacuidad.

Para Ten Bos es importante tomar la moda como un medio para comprender la realidad organizacional y gerencial, compara el *management* con la moda, en el sentido de que el *management* necesita la novedad constante para mantenerse vigente, se convierte en utopía por prometer perfección.

Además, equipara la moda y el *management* en el sentido de su duración efímera, de sus mecanismos de imitación y de promesas utópicas.

En este sentido podemos decir que los gobiernos posrevolucionarios utilizaron la moda, como una forma de imitación para lograr algo utópico como lo fue la creación de una sola idea del “ser mexicano”, a pesar del pluralismo multicultural existente.

Al analizar estos autores nos dimos cuenta de que hay diversas perspectivas y metodologías para acercarnos al estudio del vestuario.

Marco teórico conceptual

Uno de los principales conceptos a delimitar fue el de *territorio* ya que fue necesario hacer una delimitación territorial tomando en cuenta que “el término "territorio" (del latín "terra") remite a cualquier extensión de la superficie terrestre habitada por grupos humanos y delimitada (o delimitable) en diferentes escalas: local, municipal, regional, nacional o supranacional” (Giménez, 1996, p.10). En este sentido se delimitó el Distrito de Puruándiro que es la zona geográfica a la que pertenece nuestro objeto de estudio, esta delimitación se hizo partiendo de una manera más general caracterizando la región del Bajío y posteriormente una delimitación más particular como la de la región del Bajío michoacano, poniendo atención a que esta es una de las zonas más fértiles

de Michoacán, para posteriormente delimitar el Distrito de Puruándiro, donde se describen los cambios jurisdiccionales que ha tenido, así como los municipios que han pertenecido a su jurisdicción. También se enumeraron las diferentes características de este, los múltiples manantiales y ríos que lo atraviesan, además de ser una zona donde convergen diferentes estados, cuenta con un tránsito comercial importante por ser parte de la región del Bajío.

Por otro lado, es necesario entender que hay una relación entre la cultura y el territorio, por lo cual es necesario conceptualizar el término *cultura*, tomando la definición de Giménez (1996) que refiere que

la cultura sería la dimensión simbólico-expresiva de todas las prácticas sociales, incluidas sus matrices subjetivas ("habitus") y sus productos materializados en forma de instituciones o artefactos. En términos más descriptivos diríamos que la cultura es el conjunto de signos, símbolos, representaciones, modelos, actitudes, valores, etcétera, inherentes a la vida social. (p.13)

Entonces podemos decir que el territorio es donde se expresa la cultura, por esta razón debemos contextualizar geográficamente nuestro objeto de estudio.

Tomando en cuenta que para nuestra investigación el análisis de imágenes fue de gran importancia es necesario precisar que, para el uso del concepto de *imagen*, retomamos las palabras de Peter Burke

las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación. (Burke, 2005, p.234)

En este sentido el término imagen está relacionado con el imaginario y se vincula con la representación, en este caso una representación social, ya que las imágenes que analizamos son representaciones de personajes que están insertos en la sociedad de que se trata.

Para Julia Tuñón Pablos (2023), una representación no representa a la realidad tal cual, lo que hacen es representar volviendo a presentar de acuerdo al tipo del medio de que se trate ya sea el cine, la fotografía, etc., es una reconstrucción del mundo de una manera particular. Esta definición resulta adecuada para nuestro análisis, ya que las imágenes que analizamos en el capítulo 1 fueron grabados, los cuales fueron representaciones de los tipos que se consideraban populares.

Como lo mencioné anteriormente las imágenes analizadas fueron grabados, específicamente *litografías*, que se definen como “el arte de escribir o grabar un dibujo o estampa sobre la misma piedra blanda de donde se saca por medio de la prensa” (Aguilar, 2007, p.84), la realización de este tipo de grabados en México se popularizó en el siglo XIX.

Por otro lado, con relación a estas imágenes que elegimos para este análisis, los personajes seleccionados pertenecen a los llamados *tipos populares* los cuales podemos definir como un “relato sobre un personaje determinado, que presenta cierta peculiaridad ya sea por su oficio, su forma de vestir o hablar o el papel que desempeña dentro de la sociedad” (Pérez, 1998, p.168). Este concepto nos ayudó a entender porque los artistas extranjeros y nacionales eligieron ciertos personajes en sus obras, ya que los consideraban como más representativos o pintorescos y su intención era mostrar los tipos más populares de México, que fueron personajes idealizados en algún sentido, cosa que se muestra al pintar personajes de espacios rurales de manera pulcra.

Por otro lado, para lograr nuestro análisis fue necesario definir varios conceptos, por una parte, el de *indumentaria* que utilizaremos a lo largo del texto, es el que pone énfasis en esta como

una performatividad, en este sentido “la indumentaria es comprendida aquí como un lenguaje performativo; un lenguaje que no sólo enuncia ciertas cosas -habla, comunica, presenta ciertos códigos- sino que hace cosas con todo esto: actúa” (Mizrahi, 2011, p. 5). El tratamiento de la indumentaria como una performatividad¹ es importante para analizar las representaciones visuales que se hicieron en los medios de comunicación masiva como una acción y no como un mero adorno.

Mientras tanto el concepto de *vestido* que usaremos será desde la perspectiva de Joanne Entwistle (2002) que dice que:

la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual y muy personal de vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable. (p.12)

Si la indumentaria es un lenguaje a través del cual el cuerpo actúa, mientras el vestido son los objetos con los que modificamos el cuerpo, aún nos falta conceptualizar el término de *traje* que refiere a algo mucho más elaborado y especial, “el traje revela, adorna y embellece -o afea-, y manifiesta el sentido estético y la imaginación humanas, como una expresión de la superior capacidad mimética del hombre: el traje es una creación sobre el cuerpo” (Cruz, 1995, p.22). El concepto de traje como una creación es importante en nuestro análisis ya que el traje de charro fue justo eso, una creación para caracterizar un personaje.

A lo largo del texto hicimos alusión al *traje de charro*, aunque existen diferentes formas de caracterizar el traje de charro, la que se enunciara aquí es la que corresponde a la época de estudio

¹ Según Mizrahi (2011), la palabra performatividad se refiere a los actos del cuerpo. (p.2)

y es la que Carlos Rincon Gallardo² propone en su obra sobre la charrería. El describe el traje de charro compuesto por las prendas de vestir y los accesorios, en cuanto a las prendas de vestir tenemos: sombrero³, camisa de charro⁴, corbata⁵, chaquetas⁶, blusa⁷, pantalonerías⁸, calzoneras⁹, chaparreras¹⁰, mitazas¹¹, chivarras¹², medias botas¹³, zapatos¹⁴ y botas¹⁵.

Es necesario precisar que estas prendas no se usaban todas juntas, había variaciones de acuerdo al contexto donde se usaba el traje o las necesidades de la persona, el mejor ejemplo está en los zapatos que se usaban en espacios donde no era necesario subirse a un caballo, ya que lo más adecuado para estos casos eran las botas.

² Es uno de los personajes más importantes de la charrería en el periodo posrevolucionario. En su obra titulada *El libro del charro mexicano*, relata todas las características que debe tener un charro, desde su caballo, su traje, las suertes, e incluso describe el traje de china poblana. Véase *El libro del charro mexicano*, Carlos Rincón Gallardo, 1946.

³ el sombrero charro o jaramo, tiene una copa más o menos alta, con pedradas, chapetas, toquilla y ala. La copa debe medir, a lo más, cuarenta y cinco centímetros y el ala quince y medio. Va levantada de atrás y plana o algo “amalada” de adelante. Se usan varios colores; pero el color más apropiado, por firme, es el de tabaco. (Rincón, 1946, p.86)

⁴ ha de ser suave y de cuello bajo y doblado. (Rincón, 1946, p.87)

⁵ es una tira delgada de seda que se usa dándole vuelta por debajo del cuello. Mide un metro treinta centímetros de largo y catorce centímetros de ancho. Las que se usan sin circundar el cuello, o sea atada al frente, miden ochenta y siete centímetros de largo por catorce de ancho. Las corbatas se llevan coloradas, blancas, negras, verdes, grises, color de cuero, y en general colores serios, conocidos entre los charros como colores machos. (Rincón, 1946, p. 87)

⁶ las hay que se abotonan en su parte alta, y se van abriendo de arriba abajo; y otras que se abrochan como los gabanes. Su largo de atrás es hasta donde termina la última vertebra de la espina dorsal, ni más ni menos. (Rincón, 1946, p.87)

⁷ se usa en vez de chaqueta, y puede ser de dril, de casimir o de gamuza. En la parte que circunda la cintura se amarra o anuda cuando es de dril; las de casimir o de cuero suelen llevar elásticos para que queden pegadas a la cintura. (Rincón, 1946, p.88)

⁸ han de ser un tanto ajustadas a las piernas, de modo que no impidan en lo más mínimo, los movimientos. Comúnmente llevan aletones de cada lado, a todo lo largo, siendo los dichos aletones como de dos centímetros de ancho. [...] Para vestir de gala, se llevan los pantalones con botonaduras o bordados. (Rincón, 1946, p.88)

⁹ son pantalones abiertos a los lados, que se cierran con botonaduras, y se usan de tapabalazos. Poco se acostumbran ya. (Rincón, 1946, p. 89)

¹⁰ son algo así como sobre pantalones sin fondillos o fundas abiertas a los lados, o más bien dicho, que una vez puestas, se unen por medio de botones de metal, de cuerno, de hueso, de gamuza [...] las chaparreras son de gamuza, de vaquetilla o de pieles de chivos. (Rincón, 1946, p.89)

¹¹ son parecidas a las chaparreras, pero no tienen cadrileras, ni cinturón, son a modo de polainas que suben hasta el muslo. Se cierran a los lados por hebillas. Son poco usadas. (Rincón, 1946, p. 91)

¹² son chaparreras de piel de chivo, de coyote y aun de nutria. [...] son propias para el tiempo de aguas, pues la lluvia cae sobre el pelo y resbala. Además, en tiempo de frío abrigan. (Rincón, 1946, p.91)

¹³ son unas botitas que llegan hasta media pantorrilla, y los pantalones se usan encima de ellas. (Rincón, 1946, p.92)

¹⁴ son de cuero color bayo, sin punteras ni botones, ni cintas, de una pieza, y con elástico a los lados. (Rincón, 1946, p.93)

¹⁵ las botas charras tienen la parte del pie igual a la del zapato charro; y luego sigue hacia arriba una parte suave que pliega y se llama fuelle. (Rincón, 1946, p.93)

Por otro lado, los accesorios serían: toquillas¹⁶, chapetas¹⁷, forro de hule¹⁸, armas de agua¹⁹, espuelas²⁰, correones²¹, manilla²², dedales²³, reatas²⁴ y Sogas²⁵.

La mayoría de los accesorios a que nos refiere el autor son necesarios en las competencias charras, para el mejor manejo del caballo.

Como podemos ver Carlos Rincón Gallardo nos ofrece una caracterización muy amplia del traje de charro, puesto que él tenía una formación en el deporte, por lo que conocía bien todos los elementos necesarios en el desarrollo de una competencia charra.

Además, es necesario precisar que, para poder estereotipar la figura del charro, primero es necesario definir qué es “*lo mexicano*”, “*lo nacional*”. Ricardo Pérez Montfort (1999) nos dice que las características de lo nacional fueron seleccionadas por la élite vinculada al poder económico y político del país, por lo que la caracterización de “*lo mexicano*”, “*lo nacional*” fue una construcción que estuvo enfocada en el deber ser y no en el ser, es decir no proyectaba la multiculturalidad de lo mexicano, sino que estableció las pautas de lo que debía ser el mexicano

¹⁶ son unas prendas de galón, de seda, de cuero, de cerda, de hilo, etc., que circundan el sombrero que circundan el sombrero por fuera, entre el ala y la copa; o más bien dicho, pegada a la copa, alrededor de su parte baja, descansando en el ala. Sirven de adorno y protegen la cabeza en caso de golpe y valen a que el sombrero no se deforme. (Rincón, 1946, p.86)

¹⁷ son adornos como monogramas, frenitos, cabecitas de toros, etc., que se ponen a los lados de las copas de los sombreros, junto a las pedradas. (Rincón, 1946, p.87)

¹⁸ es una cubierta impermeable que se le pone al sombrero cuando llueve, para evitar que éste se moje. (Rincón, 1946, p.87)

¹⁹ son dos cubiertas de pieles de chivo, con pelo y todo, a manera de delantales, que, unidos por medio de una correa en forma de cinturón, cuelgan de la cabeza de la silla, una a cada lado. Sirven para precaver de la lluvia las piernas del jinete, los estribos y la silla. (Rincón, 1946, p.92)

²⁰ se dividen en: cajas, botones, casquillejos, pernos, carretillas, y rodajas. (Rincón, 1946, p.93)

²¹ son las correas que sirven para ajustar las espuelas. Se dividen en correones y chapetas. Estas últimas son las que llaman hebillas. (Rincón, 1946, p. 94)

²² guante de lazar que el charro usa para no rozarse las manos. Los hay con dedales, de funda o de vuelta. (Rincón, 1946, p.94)

²³ son los protectores para los dedos y se usan para lazar. (Rincón, 1946, p.94)

²⁴ son de dos clases, a saber: de ixtle de maguey y de pábilo. Se hacen de tres, de cuatro, de cinco y de seis hilos. Unas y otras comúnmente miden de 14 a 16 brazadas de largo. (Rincón, 1946, p.94)

²⁵ son reatas de cuero, muy útiles en tiempo de aguas. (Rincón, 1946, p.95)

de una manera idealizada, por esta razón “*lo mexicano*” es definido a partir de lo que se consideraba típico y estaba relacionado con las mayorías. Montfort (2007) nos dice que:

“lo típico” mexicano, a saber: las artesanías, las comidas regionales, los atuendos locales y desde luego la fiesta popular, especialmente aquella que se celebraba con mariachis, banderitas de papel picado, jaripeos, peleas de gallos, juegos de azar, sin faltar los charros y las chinas poblanas bailando el Jarabe tapatío, cuadro éste que también cerraba los ballets folklóricos como una de sus más conspicuas manifestaciones. (p. 121)

Pensando en la caracterización de “lo mexicano”, es necesario entender otro de los conceptos centrales que es el de *estereotipo*, que Montfort (1990) define como “la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional” (Citado en Montfort, 1999, p.178), este concepto nos ayudó a entender porque la figura del charro difundida en los medios de comunicación masiva es un estereotipo tendiente a la unificación del “ser mexicano”.

Por otro lado, una de las definiciones que es importante hacer es la de *pueblo*, que cobra relevancia en nuestra investigación ya que se ubica en el periodo posrevolucionario que es el que nos ocupa en este apartado, además de que se acopla a la sistematización de archivo que se realizó.

El “pueblo” se concibió entonces como el territorio de “los humildes”, de “los pobres”, de las mayorías, mucho más ligadas éstas a los espacios rurales que a los urbanos. En otras palabras, quienes llenaban el contenido de la palabra pueblo eran principalmente los campesinos, indios, rancheros y, muy ocasionalmente, los proletarios. (Montfort, 1999, p.180)

El concepto de pueblo utilizado aquí también lo podemos relacionar con los tipos populares, ya que estos en su mayoría proceden del pueblo, ejemplo de ello son el aguador y el arriero, que se desenvuelven en estos espacios rurales.

Hipótesis

Los imaginarios sobre el charro se construyeron desde la segunda mitad del siglo XIX mediante la literatura, los grabados, el cine y la fotografía, usados por el estado y la élite mexicanos para que los ciudadanos identificaran “lo mexicano” y emularan al tipo ideal. Las representaciones que nos mostraron a través de los medios de comunicación masiva fueron estereotipos creados para unificar el “ser” del mexicano en la figura del charro.

Metodología

Las principales fuentes de esta investigación fueron representaciones visuales como son las litografías, fotografías obtenidas de la prensa y el cine, por lo que aquí toma relevancia el método semiológico de Barthes (1978) que analiza el lenguaje con el que se describe el vestuario, poniendo atención en el signo que se crea. Otra de las fuentes importantes fue la recopilada en la investigación de archivo, donde a través de las filiaciones obtenidas de las declaraciones pudimos analizar estadísticamente el vestuario, en este sentido el método utilizado por Pierre Bourdieu (1998) fue de gran utilidad ya que a través de la sistematización de la información pudimos reconocer que el vestido responde al *habitus* de las clases sociales, siendo el cuerpo el portador de la posición social, en este caso a través del vestido. Para complementarlo fue necesario contextualizarlo en la vida cotidiana para lo que el método sociológico de Entwistle (2002) fue de gran utilidad. Estos métodos nos ayudan a analizar desde una mejor perspectiva la relación que existe entre el vestido, la actividad laboral, el género, la cultura y el estatus social, así como la manera en la que este opera como un signo que puede ser usado por los medios de comunicación masiva.

Primero se hizo una delimitación territorial del Distrito de Puruándiro, además de una caracterización de elementos culturales, económicos y sociales. La información obtenida en el

archivo nos permitió elaborar un cuadro de las haciendas que existían en los años de 1870- 1886 en el entonces Distrito de Puruándiro. Es importante señalar que la información obtenida en el archivo abarca únicamente de los años 1870-1886, por lo que constituye una muestra. Además de que la información que contienen los expedientes no enumera la totalidad de los municipios o ranchos, ni tampoco de la población.

El tipo de documentos que obtuvimos de la investigación de archivo fueron expedientes judiciales, los cuales contienen declaraciones de presos o testigos en casos sobre homicidios y riñas en su mayoría. En las narraciones de estas personas, pudimos encontrar que se mencionaban haciendas o ranchos donde ocurrían los delitos, pudiendo lograr dar pertenencia a los municipios tanto a los ranchos o haciendas que existían, a través de la lectura y la sistematización de la información.

Al analizar las narraciones es importante recordar que, la ideología tiene varias acepciones entre ellas la de ser un conjunto de ideas que tienen un papel legitimador, de esta manera está asociada a la creación de discursos o narrativas. “Los grupos políticos se cuentan a sí mismos narrativas épicas de su historia, celebran su solidaridad en cánticos rituales, detentan símbolos colectivos de su común empeño” (Eagleton, 1997, p.240). En otras palabras, la narrativa ayuda a legitimar el poder de las clases dominantes, por esta razón no podemos tomar las narraciones como datos duros, puesto que en ella existe un proceso de subjetividad donde la percepción del observador influye la información.

Además, estos expedientes nos ayudaron a ilustrar en este capítulo los oficios de cada uno de los municipios que pertenecían en ese entonces al Distrito de Puruándiro. Ayudándonos a caracterizar esta jurisdicción en cuanto a su economía, sociedad, y algunas cuestiones culturales.

Como vemos, la manera de describir esta jurisdicción fue primero geográfica, luego económica, mostrando algunas características sobre la división del trabajo, los oficios más comunes en cada uno de los pueblos de esta que fueron obtenidos de la investigación de archivo, cuyos datos nos ayudaron a hacer algunas tablas, la de oficios y también la de las haciendas que existían en la época; finalmente se caracterizó de manera social y cultural, mostrando también espacios de sociabilidad y ocio²⁶.

La descripción del Distrito en cuanto a su geografía, economía, sociedad y cultura nos ayudó a probar la hipótesis de que todos estos aspectos determinan el vestuario de una persona.

Algo importante de mencionar es que a lo largo del texto se hace un contraste entre las fuentes bibliográficas, de archivo y las imágenes, esto nos ayuda a que se complementen las unas a las otras, lo cual resultó fructífero por la escasez de fuentes para lograr el primer capítulo.

Para construir el capítulo 2, fue muy importante el uso del método semiológico de Barthes, así como de la hermenéutica, ya que es en este capítulo donde se utilizaron varios grabados, los cuales fue necesario analizar, describir e interpretar. Además de las imágenes que elegimos que son nuestra fuente principal, también fue importante la utilización de fuentes de carácter bibliográfico, que nos apoyaron de manera teórica, así como para profundizar en el tema.

En este capítulo se hizo un análisis de varias litografías del siglo XIX de artistas nacionales y extranjeros para mostrar que los elementos que conforman el traje de charro como lo son las botonaduras de plata, las podemos encontrar desde antes de que se hablara del charro como tal, especialmente en la representación del ranchero.

²⁶ Los espacios de sociabilidad y ocio se refieren a lugares no productivos, los cuales son claves para el desarrollo de la vida social. En estos espacios cada persona puede hacer actividades libres de acuerdo a sus gustos. Aunque generalmente estos espacios están determinados socialmente, de acuerdo a nuestra capacidad adquisitiva.

Se realizó una búsqueda de imágenes que tuvieran los elementos que nos eran de utilidad, se puso atención a que las imágenes fueran litografías y en el caso mexicano que tuvieran temática de tipos populares de carácter costumbrista. Los personajes que elegimos portan atuendos donde podemos encontrar elementos del traje de charro o que tienen relación con este.

Además de las litografías también se buscaron partes de las descripciones que nos fueran de utilidad, para mostrar como a partir de estas litografías ya se iban configurando los valores que van a acompañar la imagen estereotipada del charro. En este sentido el análisis de nuestra fuente fue visual pero también narrativa, utilizando las palabras de Barthes (1978) se “trata de dos vestidos distintos. El primero es el que me presentan fotografiado o dibujado, es un vestido-imagen. El segundo es el mismo vestido, pero descrito, transformado en lenguaje” (p.17). Por esta razón la importancia del análisis radica en la descripción que se hace de este vestido en las litografías, poniendo atención al lenguaje que se usó en estas descripciones.

En el análisis iconográfico un texto que fue muy útil ha sido el de Peter Burke, *Visto y no visto* (2005), el cual nos habla sobre la importancia de analizar las imágenes poniendo atención a muchos elementos como lo son los contextos donde fueron creadas, los intereses a los que responden y las intenciones con las que fueron creadas.

El testimonio de las imágenes debe ser situado en un «contexto», o, mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen la representación [...] en un determinado lugar y una determinada época, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen. (p.239)

Al prestar atención a los contextos donde se crean las imágenes podemos identificar de una manera más fácil, si estas tienen alguna función específica.

Al seleccionar las imágenes que se iban a utilizar, identificamos que contábamos con dos grupos fácilmente diferenciables de artistas, los nacionales y extranjeros.

Analizamos las obras de los artistas extranjeros ya que fueron ellos los primeros que utilizaron el tratamiento de los personajes como “tipos populares”, ya que en sus países ya tenían los ejemplos de los personajes pintorescos.

En seguida hablamos de los artistas nacionales que, siguiendo la línea del costumbrismo, grabaron a los personajes que consideraban los tipos más populares de México.

El género literario que nutrió la corriente plástica de los tipos populares fue el costumbrismo, que estuvo influenciado por el romanticismo y del cual derivó el subgénero de las escenas costumbristas²⁷ que al igual que los tipos populares tenían una temática relacionada a la concepción de lo mexicano, representando escenas de carácter popular. Según Pérez (2005)

Se entiende por costumbrismo aquellos relatos, aquellas manifestaciones visuales en que lo cotidiano, las circunstancias contemporáneas de los diversos grupos sociales son el tema a tratar, a partir de los cuales se tipificarán los casos y las personas. (p.25)

Por esta razón no es de extrañarse que en estas litografías se tipificaron personajes representativos, ya que el género costumbrista influyó a los artistas mexicanos, además del romanticismo, por lo cual también estuvo orientado hacia el nacionalismo.

Finalmente, para construir el capítulo 3 utilizamos diferentes fuentes, la investigación de archivo, la bibliografía, la prensa y el cine. Todas complementándose mutuamente como veremos a continuación.

²⁷ Responden a la misma temática de los tipos populares, pero a diferencia de estos que pintan únicamente un personaje. En las escenas costumbristas se plasmaron, como su nombre lo dice escenas de actividades que se consideraban populares o muy mexicanas, como la pelea de gallos o un domingo en la plaza pública.

Con la sistematización de la información de archivo, a través de gráficas vamos a demostrar como el estereotipo del charro difundido en los medios de comunicación masiva contrasta con la imagen de los hombres del Distrito de Puruándiro, especialmente en el vestuario que se compone de manta principalmente.

Para poder realizar las gráficas, se realizó un cuadro donde se enumeró cada tipo de oficio y cada tipo de prenda usada en los distintos oficios, contabilizando las cantidades para lograr mostrar en las gráficas en que oficio se usaba más cada tipo de prenda. De esta manera encontramos diferentes tipos de prendas y telas usadas en el vestido, así como algunos materiales usados en el calzado y los sombreros.

Además, se utilizaron algunas filiaciones al construir el texto, para ilustrar de una manera más precisa datos contenidos en las gráficas como el nombre de las telas utilizadas.

La sistematización de esta información nos dio luces sobre la capacidad económica de las personas de cada oficio, contrastándola con algunos textos que nos proporcionaron información sobre los salarios de un jornalero o peón, para así poder concluir que el vestuario era una marca de estatus social.

Enseguida se analizó el hecho de que el vestuario puede ser una performatividad (Mizrahi, 2011), para lo cual utilizamos la prensa para mostrar como la élite mexicana utilizó el vestuario del charro y la china poblana como una performatividad, además de esto se incluyeron narraciones encontradas en la prensa, donde pudimos ver cómo el estereotipo del charro fue difundido en esta. Otro tema importante fue analizar cómo estas imágenes se usaron de manera discursiva, por lo

cual interpretamos varias imágenes encontradas en la prensa, especialmente algunos anuncios de la época, como el de la cervecería modelo²⁸ y el de la lotería nacional²⁹.

Las imágenes analizadas en este capítulo, fueron fotografías tomadas en contextos sociales, como fiestas, festivales, kermeses, entre otras, por lo cual pusimos énfasis en el acto de vestirse no solo como una performatividad, sino también el acto de vestirse para volver al cuerpo sociable. Para esto nos apoyamos en el método de Joanne Entwistle en el que dice que “una perspectiva sociológica sobre el vestir requiere apartarse del concepto de la prenda como objeto y contemplar en su lugar la forma en que el traje encarna una actividad y está integrado en las relaciones sociales” (2002, p. 16). En este sentido hay una “compleja relación dinámica entre el cuerpo, la ropa y la cultura” (Entwistle, 2002, p. 16), ya que vestimos el cuerpo con ropa para socializar.

Por otro lado, el cine nos ayudó a dar cuenta de cómo en estas representaciones del charro se hicieron de manera idealizada y estuvieron orientadas al turismo extranjero principalmente. Se eligieron algunas películas del cine de oro mexicano y algunas posteriores con la temática de comedia ranchera, donde se seleccionaron algunas escenas para analizar de manera visual y narrativa las representaciones del charro en estas. Julia Tuñón Pablos (2023) nos dice que el cine puede ser un documento tramposo ya que tiene un efecto de realidad, podemos pensar que vemos la realidad, pero no es así, ya que este no es una representación exacta de la realidad. Es por esta razón que debemos analizar al cine tomándolo como una construcción idealizada de la realidad.

²⁸ La imagen analizada es un calendario de la cervecería modelo, que se repartió en el año de 1940, donde un charro y una china poblana bailan el jarabe tapatío.

²⁹ El anuncio sobre el premio gordo de la lotería nacional en conmemoración del Aniversario de la Independencia de México, donde se hace referencia a su fundador Elías Enaine.

Fuentes

La investigación de archivo se realizó en el Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán donde se revisó el Distrito de Puruándiro, de la sección de juzgados de 1º instancia, examinando expedientes desde el año de 1870 a 1886. Los expedientes revisados contienen casos de las localidades que pertenecieron al antiguo Distrito de Puruándiro, y forman parte de la región del Bajío michoacano. Estos expedientes contienen casos relacionados a la criminalidad, como heridas, rapto y estupro, riñas, homicidio y falta a la autoridad.

Los datos obtenidos de esta investigación nos ayudaron a ilustrar diversos aspectos sobre el tema, como el caso de las haciendas y los oficios que existían en este distrito, la ropa que vestían estas personas, información que utilizamos para hacer algunas gráficas y cuadros de oficios o haciendas. Además de esto, algunas narraciones contenidas en las declaraciones, nos ayudaron a ilustrar el carácter “macho” que se propagó como un “valor” del charro en el imaginario de la época.

En cuanto a las fuentes hemerográficas se consultó el archivo de la Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres” de la UMSNH, donde se recopilaron imágenes principalmente, así como narraciones donde encontramos al charro, para analizar cómo a través de la prensa se difundió el estereotipo del charro. Los periódicos de los que obtuvimos información fueron *El Universal* principalmente, su suplemento dominical *El Universal Ilustrado*, así como *El Odeón Michoacano*.

Desarrollo argumentativo

En el capítulo 1, se analizó cómo el espacio geográfico que se habita va a determinar las actividades laborales que se pueden desarrollar en este y a su vez determina el estatus social de una persona, que se manifiesta en el vestido que usa. Ubicamos nuestro tema de estudio en la región del Bajío

michoacano, en el entonces Distrito de Puruándiro, describiendo sus características geográficas tanto naturales como jurisdiccionales, sus actividades económicas, así como los oficios que se realizan. Además de describir aspectos sociales y culturales como las diversiones públicas de la población.

En el capítulo 2, se mostró cómo el estereotipo del charro se gestó desde las litografías de las primeras décadas del siglo XIX, donde algunos de los tipos populares utilizan prendas que más tarde van a configurar el traje del charro. Las litografías seleccionadas para este capítulo fueron de artistas nacionales y extranjeros, donde a través de sus obras pudimos encontrar elementos que pertenecen al traje de charro que se va a popularizar en los medios de comunicación masiva a partir de la posrevolución, como el uso de las pantalonerías, las chaquetas, el sombrero, las espuelas y las botas. Además de esto también se va configurando el discurso que va a acompañar a este personaje, como la posesión de bienes, tierras y ganado, su posición económica, y, los valores heroicos de su personalidad.

En el capítulo 3, Apoyados de gráficas realizadas a partir de la investigación de archivo pudimos demostrar que el vestuario más común en el Distrito de Puruándiro es: camisa y calzón de manta, huaraches y sombrero de palma, lo cual está relacionado con los bajos salarios que obtienen las personas en los oficios que realizan, siendo el vestuario una manera de identificador social.

Por otro lado, se analizó cómo el estado mexicano utilizó los medios de comunicación masiva para difundir el discurso visual y literario en torno al estereotipo del charro, con la intención de crear un imaginario colectivo que lograra unificar el “ser” del mexicano. Además, hablamos de como las actitudes “valerosas” del ranchero que vemos en el cine, las podemos encontrar en los expedientes de archivo que revisamos.

Capítulo 1. Territorio y cultura en el Distrito de Puruándiro en el siglo XIX

1.1 Contexto geográfico y económico del Distrito de Puruándiro.

En este capítulo se pretende mostrar que el espacio geográfico que habita una persona va a determinar su actividad laboral y esto a su vez determina su estatus económico, así como las actividades culturales y sociales en las que el individuo se desenvuelve.

Utilizando los expedientes de archivo como mi principal fuente de información, ya que a través de la sistematización de estos podemos obtener datos importantes, los nombres de los lugares que comprenden el antiguo Distrito de Puruándiro, los oficios que existían en cada lugar, así como las haciendas encontradas, esto datos se complementaron con algunas crónicas y censos.

Las cuestiones de carácter cultural, por la complejidad de su naturaleza no podemos entenderlas a partir de delimitaciones político-administrativas, ya que estas no se limitan a jurisdicciones estatales o municipales.

La cultura no es algo estático, que se quede atrapado en una delimitación geográfica como el estado, es tan dinámica que puede abarcar varios estados y municipios, estos pueden compartir elementos culturales, sociales, políticos o económicos con los estados o municipios colindantes. Es por ello que, aunque la delimitación geográfica que nos sirve para este estudio está centrada en el Distrito de Puruándiro, es necesario precisar la región donde se ubica, ya que el antiguo Distrito de Puruándiro abarcaba varios municipios y tenía contacto comercial con otros estados pertenecientes a la región del Bajío.

La importancia de ubicar nuestro tema de estudio en el Distrito de Puruándiro, es porque hacer un análisis del vestuario se relaciona con el espacio y la sociedad donde las personas se desenvuelven, tomando importancia factores económicos, políticos, sociales y culturales. Por un

lado, la actividad laboral que una persona realiza influye en la elección de la indumentaria, y a su vez la actividad laboral la condiciona también, porque una persona va a comprar su vestido de acuerdo a su capacidad económica, su género, y su cultura.

Aunque a pesar de todos estos factores aun en los sectores populares, hay una diferenciación en la vestimenta. Porque esto está relacionado también con la actividad laboral, y aunque dos personas de diferentes ocupaciones pertenezcan a la misma clase social, puede ser que uno tenga un poco más capacidad económica, pudiendo adquirir otro tipo de prendas, y así usar dril o lana en lugar de manta, incluso usar o no zapatos.

Por esta razón después de la delimitación geográfica se hará una descripción de la misma en cuanto a la importancia de las haciendas para la producción agrícola y ganadera, así como la importancia de los numerosos manantiales y ríos que convergen en esta zona. Además de mencionar algunas características sobre la sociedad, como los oficios más relevantes en el distrito, y aspectos culturales como las diversiones públicas o las fiestas religiosas.

Todos estos aspectos conllevan una relación entre sí, los geográficos determinan el tipo de actividades económicas que se desarrollan en una jurisdicción, por lo que los oficios van de acuerdo a este aspecto. Mientras el oficio determina la capacidad económica de una persona, por lo que el consumo de esta va de acuerdo a su salario y establece el tipo de vestido que puede adquirir, además de esto también influye en sus relaciones sociales, el tipo de lugares que va a frecuentar, así como las diversiones públicas a las que va a tener acceso y esto está también relacionado con sus creencias religiosas.

A lo largo de la historia de México, ha existido una región muy significativa en el país, destacándose como un eje productivo y comercial importante, gracias a su posición estratégica, la

fertilidad de sus tierras y por contar con zonas mineras, hablamos de la región del Bajío³⁰, la cual está ubicada en el centro-norte del país, específicamente en el altiplano central.

Tomaremos el concepto de región como lo define Leyva (1990) “es eminentemente una construcción histórica producto de un tipo de organización particular detrás de la cual operan procesos políticos y un tipo específico de desarrollo económico” (p.27).

En este sentido podemos definir el Bajío como una región histórica, geográfica, económica y cultural, abarca los valles y las llanuras del río Lerma-Chapala, así como los estados de Aguascalientes, Guanajuato, Querétaro, Michoacán, Jalisco, San Luis Potosí y Zacatecas (Aguirre y Quispe, 2019).

La fertilidad de la región del Bajío fue un aspecto que contribuyó al desarrollo de las haciendas, convirtiéndose en las mayores productoras de cereales en la época colonial novohispana y alcanzando su mayor auge durante el porfiriato. Gracias a alta producción de alimentos de la región del Bajío, se le ha llamado “el granero de la Nueva España”³¹, por la importancia como abastecedora de las ciudades aledañas. Además de los aspectos climáticos que favorecen la producción en la zona, esta región cuenta con lagos y presas que contribuyeron al desarrollo de la agricultura y la ganadería, a las que se sumaron la captación y distribución de agua a través de sistemas hidráulicos, con los que podían suministrarse las haciendas. Estas haciendas abastecieron de alimentos a las principales ciudades novohispanas, así como a los centros argentíferos adyacentes a la región. (Aguirre y Quispe, 2019). Según estos autores:

A nivel regional y en el contexto del virreinato novohispano del siglo XVIII, en el Bajío hubo un crecimiento demográfico y una mayor actividad no solo en la agricultura, la ganadería o la

³⁰ Se le llama Bajío por sus características geográficas, ya que se caracteriza por ser una región baja sobre el nivel del mar en contraste de las regiones aledañas.

³¹ La región del Bajío fue nombrada como el “granero de la Nueva España” por la prosperidad agrícola con que contaba, en esta la producción de cereales se hacía en gran escala, gracias a sus condiciones geográficas y el sistema hidrológico que utilizó, por lo cual fue una región importante en el abastecimiento de las ciudades coloniales.

minería, sino también en otras actividades económicas. Así, en paralelo las molineras tuvieron mayor trabajo en el proceso de transformación de granos, se desarrolló el comercio y las manufacturas. Todas estas actividades se articularon y convirtieron al Bajío en el centro económico de la Nueva España, insertada en el Sistema-Mundo de entonces (Tutino, 2016; Wallerstein, 1979) citado en (Aguirre y Quispe, 2019, p.127).

Algo muy importante en la región también fueron las minas, que se encontraban en Guanajuato y Querétaro de las cuales se extraía gran cantidad de plata lo cual contribuyó a que el Bajío se convirtiera en el núcleo económico del sistema mundo imperante en la época novohispana. (Aguirre y Quispe, 2019, p.137)

Aunque este crecimiento económico de la región se vio truncado por la guerra de independencia, ya que como recordaremos fue en esta región donde se dieron varios de los eventos más importantes en la guerra independentista de 1810, como el Grito de dolores, la toma de Guanajuato, o la batalla del puente de Calderón, entre otros.

Fue hasta el porfiriato cuando la región comienza a recuperarse y a cobrar relevancia gracias al desarrollo de algunas de sus ciudades, así como la introducción de algunos avances tecnológicos como lo fue el ferrocarril, el telégrafo, la luz eléctrica, y el teléfono. Aunque con la revolución mexicana, la economía entra en crisis por la inestabilidad política, y más tarde se va a ir fraccionando poco a poco la unidad de la hacienda, dando paso a otras formas de distribución de la tierra.

Dentro de la región del Bajío, para el tema que nos ocupa nos centraremos en el Bajío michoacano ya que es aquí donde se ubica el espacio de análisis de esta investigación.

El Bajío michoacano es una región localizada en el norte del estado de Michoacán, y está comprendida por las regiones socioeconómicas de Cuitzeo (Morelia), Bajío, Lerma-Chapala

(Zamora) y parte de la región oriente. Es una de las zonas más fértiles y dinámicas de Michoacán. (González, 1980)

Dentro de los municipios abajeños se encuentran: Álvaro Obregón, Angamacutiro, Briseñas, Churintzio, Cuitzeo, Copándaro, Chilchota, Chucándiro, Contepec, Charo, Coeneo, Cojumatlán de Regules, Chavinda, Ecuandureo, Epitacio Huerta, Huandacareo, Huaniqueo, Ixtlán, Indaparapeo, Jiquilpan, José Sixto Verduzco, Jacona, Jiménez, La Piedad, Lagunillas, Maravatío, Morelia, Marcos Castellanos, Morelos, Numanán, Pajacuarán, Panindícuaro, Penjamillo, Purépero, Puruándiro, Queréndaro, Sahuayo, Santa Ana Maya, Tarímbaro, Tlazazalca, Tangancícuaro, Tangamandapio, Tanhuato, Venustiano Carranza, Vista Hermosa, Yurécuaro, Zacapu, Zinapécuaro, Zináparo y Zamora. (INEGI, 2020)

En el Bajío michoacano, uno de los asentamientos más importantes ha sido Puruándiro, cuya actividad principal ha sido la agricultura, y se convirtió en un espacio significativo para el intercambio comercial de esta zona, siendo un puente entre otros estados como Guanajuato. Poco a poco se fue estructurando una región económica, ya que tenía una “posición estratégica de corredor y punto de cruce entre Guanajuato y Michoacán y entre Maravatío y Zamora” (Moreno, 1992, p.28). Colinda al norte con el municipio de José Sixto Verduzco y el estado de Guanajuato; al este con el estado de Guanajuato y el municipio de Morelos; al sur con los municipios de Morelos, Jiménez y Panindícuaro; al oeste con los municipios de Panindícuaro, Angamacutiro y José Sixto Verduzco. (INEGI, 2010)

Puruándiro, fue fundado por Juan de Villaseñor y Orozco en 1526, está ubicado al norte de la región del Bajío. Se dice que su nombre proviene del purépecha “Purhuandirhu” que significa “lugar del agua donde reposa el fuego” o “lugar de aguas termales”, lo cual cobra sentido ya que en la ciudad hay muchas aguas termales que nacen de los mantos acuíferos que rodean el lugar.

En 1880 en *México pintoresco* se habla de los lugares donde se localizan algunos de los nacimientos de estas aguas termales

Hay en las orillas de Puruándiro, unos baños termales muy concurridos por los enfermos que padecen males cutáneos. No distan mucho de la ciudad, las deliciosas termas de Simbáguaro, en una rinconada del llano del Cuatro, allí brotan las aguas al pié y bajo la sombra de cuatro majestuosas sabinos y las recibe un tanque de forma circular, de treinta varas de diámetro, construido por la naturaleza con las raíces de los mismos sabinos, enlazadas y entretejidas á manera de un enorme canasto. La temperatura de las aguas está al calor del cuerpo humano, y es tal su limpidez, que se observan hasta las pequeñas arenas del fondo, semejante á un mosaico de diversos colores en que brillan los rayos del sol, descompuestos al través del agua. (Rivera, 1880, p. 553)

Estos son algunos de los nacimientos de agua que se mencionan, pero en la zona convergen muchos ríos y manantiales, como lo veremos en el mapa siguiente.

La siguiente imagen es un plano de Puruándiro en el año de 1820, donde podemos notar algunos de los ríos y manantiales que son parte de esta demarcación, así como algunas de sus colindancias en ese entonces.

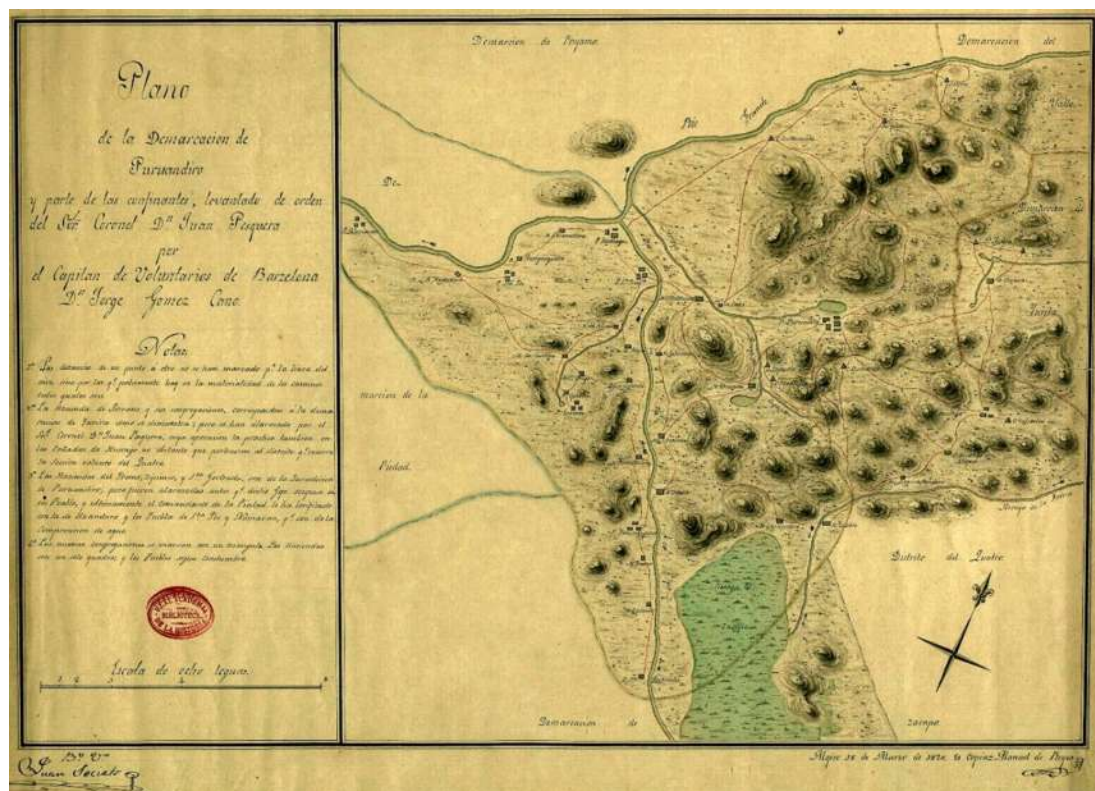


Imagen 1. Plano de la Demarcación de Puruándiro y parte de las confinantes (18 de marzo de 1820).

A lo largo de la historia, Puruándiro ha tenido cambios en su división territorial, pero siempre ha sido un lugar importante como centro de intercambio comercial. Antes de ser municipio libre, pasó por varios cambios jurisdiccionales; fue departamento en los años de 1825, 1856, 1863 y distrito en 1864; siendo hasta el 8 de febrero de 1993 en la Constitución Política del Estado de Michoacán en el artículo 15 donde se declara que “el estado tendrá como base de su división territorial y de su organización política y administrativa el municipio libre. Cada municipio conservara la extensión y límites que le señale la Ley de división territorial” (INEGI, 1997), por

lo que el estado se divide en 113 municipios de los cuales uno de ellos es Puruándiro. Además, el 5 de febrero de 1918 es declarado municipio libre, llevando por nombre Puruándiro de Calderón.³²

En *México pintoresco* de 1880, se menciona que el Distrito de Puruándiro se “compone de seis municipalidades y once tenencias, que comprenden una ciudad, cinco villas, diez pueblos, catorce congregaciones, veinticuatro haciendas y ciento cincuenta ranchos” (Rivera, 1957, p. 553). Además, nos menciona algunos de los lugares que pertenecen para ese entonces al distrito:

Pertenecen al Distrito: San Francisco Angamacutiro, al Oriente, situado en una loma y de temperamento caliente y reseco; Santiago Conguripo, á cinco leguas de distancia, en un llano, á la margen del Río grande, de clima cálido, en el punto de reunion de los ríos Angulo y Lerma, con regular parroquia y fértiles terrenos; San Andrés Panindícuaro, rodeado de cerros, allí se siente mucho el calor y abundan las enfermedades, debido á la humedad, lo que por otra parte permite que se dé el trigo de temporal; Panindícuaro, villa con su iglesia parroquial dedicada á San Andrés Apóstol, está situada en una hondonada, con muy escaso comercio y fincas urbanas de poco valor, contando poco más de dos mil habitantes. Santa María Aguanuato, hácia el Oeste, tiene temperamento frio, está situado al pié de la serranía de Carupo y el ramo principal de industria es la curtiduría de pieles: el mismo temperamento tiene el pueblo de Epejan colocado en una llanura, lugar pequeño, junto al que hay una hacienda con su nombre, con regular capilla, dedicada al Arcángel San Miguel. (Rivera, 1957, p.554)

Estos son algunos de los lugares que han pertenecido al distrito de Puruándiro que son mencionados en el citado libro, lo cual no quiere decir que sean los únicos, incluso han sido parte de este distrito algunos pertenecientes al estado de Guanajuato.

Es importante mencionar también que en algunas de sus localidades habita población indígena cuyas principales lenguas son la purépecha y la mazahua, aunque se hablan otras como la zapoteca, náhuatl, y tzotzil. Mientras en lo religioso predomina la religión católica.

³² Véase el anexo 1.

En cuanto a sus actividades económicas, según datos del INEGI (2010) sobre lo relacionado al uso del suelo y el uso potencial de la tierra nos dice que un 46.76 % se usa para la agricultura, de los cuales se utilizan para diferentes tipos de usos agrícolas; agricultura mecanizada continua, agricultura de tracción animal continua, y la agricultura manual estacional. Los productos que se cultivan son; el maíz, el frijol, trigo, sorgo, garbanzo.

También es un lugar donde la producción ganadera es importante; criando sobre todo ganado porcino y vacuno, utilizando parte del uso del suelo para cultivar praderas, aprovechar la vegetación natural diferente del pastizal, y para aprovechar la vegetación natural para el ganado caprino. Además, se cría ganado ovino, caballar y aves de corral. La ganadería fue tan importante en la zona que “Puruándiro contaba con una casa de matanza, a través de la que se canalizaban los animales para su posterior venta al menudeo” (García, 2010, p. 238), los cuales eran vendidos al por menor en las carnicerías del pueblo. Y también encontramos referencias al empleo de matancero en los datos obtenidos en la investigación de archivo, oficios que se mencionaran más adelante.

Estas principales actividades económicas serán las determinantes en la división social del trabajo, que se va a concentrar en oficios referentes al trabajo de la tierra y el procesamiento de productos obtenidos de la ganadería, cosa que va también a determinar las clases sociales y su capacidad económica que se va a reflejar en el vestuario.

La importancia de Puruándiro en la región del Bajío ha sido porque su localización geográfica le ha permitido tener contacto comercial con estados como Guanajuato, durante la época colonial, las haciendas³³ fueron importantes para que Puruándiro se convirtiera en un centro

³³ Podemos hablar de la hacienda como un asentamiento humano que está constituido por una serie de espacios dirigidos a la producción, pero que también consta de áreas destinadas a: la habitación ya sea para el dueño o el administrador y para los peones; administración, almacén, culto religioso, el comercio, instrucción y recreación.

de intercambio comercial sustancial para los pueblos que lo rodean. Y más tarde, “para fines del siglo XIX y principios del XX, fue un centro agrícola y comercial importante, considerándosele la tercera ciudad michoacana, ya que era escenario medular de la economía, desde el punto de vista mercantil y fiscal” (García, 2010, p. 229), ya que de aquí salía una gran producción de alimentos que se comercializaban en la región e incluso en regiones aledañas como el altiplano central.

Por otro lado, la entrada del ferrocarril a México en el año de 1837³⁴, fue un desarrollo tecnológico importante para la comercialización y el intercambio de productos de las haciendas.

Puruándiro contaba con la estación de Villachuato que fue construida en 1913, en terrenos que pertenecían a la hacienda del mismo nombre, pero que fueron comprados por la compañía de ferrocarriles nacionales de México, cuya ruta establecida fue Villachuato- Pénjamo y más tarde Villachuato-Ajuno.



Imagen 2. *Estación del tren de Villachuato.* Biblioteca virtual UMSNH.

También poseía una amplia red de infraestructura, principalmente hidráulica, en la época colonial, y posteriormente de comunicación y electricidad. (López, 1999, p. 19).

³⁴ En 1837 el presidente Anastacio Bustamante le otorgó a Francisco Arriaga ex ministro de hacienda, la concesión para la construcción de la primera línea ferroviaria que enlazaría el puerto de Veracruz con la capital de México, pero los primeros trece kilómetros se inauguraron hasta el 16 de septiembre de 1850 y durante el porfiriato este tuvo su mayor expansión. (INAH, 2015)

Aunque a Michoacán el ferrocarril llegó en las últimas décadas del siglo XIX (López, 1999), esto influyó en el desarrollo económico de la región ya que “todos estos productos agrícolas salían de la región por medio del ferrocarril Pénjamo- Ajuno desde la estación de Villachuato y, por la vía Irapuato- Guadalajara desde la estación de Santa Ana Pacueco localizada en el estado de Guanajuato, a unos pasos de La Piedad”(Leyva, 1990, p. 60), lo cual facilitaba el intercambio de mercancías, y también que se pudieran mover con más facilidad volúmenes grandes de productos.

Además de la expansión de las líneas ferroviarias, otros avances tecnológicos como el telégrafo, el teléfono³⁵ y el uso de la fuerza eléctrica³⁶ favorecieron el comercio del Distrito de Puruándiro.

El intercambio comercial del Distrito de Puruándiro con otras regiones no fue solo de este hacia afuera, sino que también el Distrito recibía productos del exterior a través de la estación del tren. Mientras en la estación de Villachuato se enviaba maíz, frijol, forrajes, reses etc., se recibían cosas como azúcar, piloncillo, harina, semillas entre otros.

Este desarrollo comercial favoreció sobre todo a los hacendados y a los empresarios ya que podían exportar sus productos al mercado nacional e incluso exterior.

El Distrito de Puruándiro ha sido caracterizado por sus numerosas haciendas y ranchos³⁷, además de que entre los años 1855 y 1856 este distrito tuvo una extensión muy grande ya que

³⁵ En el año de 1893 se reunieron los fondos para comenzar con el tendido de las primeras líneas el cual se hizo a través de donativos en especie y en dinero.

³⁶ Cabe mencionar que la energía eléctrica comenzó a usarse hasta inicios de la segunda década del siglo XX, cuando la empresa The Michoacán Power Company comienza a explotar la planta hidroeléctrica que construyó en el Sabino, Angamacutiro. Aunque esta fuerza eléctrica era vendida a precios muy altos e inaccesibles, para la mayoría de la población. (García, 2010)

³⁷ Aunque la palabra rancho se puede usar para designar un poblado, en este caso hace referencia a la pequeña o mediana propiedad. “Ocasionalmente el rancho era una porción desmembrada de una hacienda, pero más frecuentemente nacía de una merced de cabildo. El consejo de cada pueblo podía conceder a sus ciudadanos pequeñas extensiones de tierra dentro de su jurisdicción.” (Brading, 1973, p. 200)

llego a abarcar los municipios de Angamacutiro, Panindícuaro, Huaniqueo, Villa Morelos, Coeneo, Cuitzeo y Zacapu, contando así con muchísimas haciendas entre las cuales están la de Villachuato, Botello, El Cuatro, Bellas Fuentes, Pomácuaro, La Labor, San Isidro, Ururuta, San Nicolás Epejan, Rosario, Copándaro, Cerano. A continuación, presento un cuadro con algunas de las haciendas y ranchos del Distrito de Puruándiro entre los años 1870 -1885.

Figura 1.

Cuadro de haciendas del Distrito de Puruándiro de los años 1870 a 1885³⁸

Lugar	Haciendas	Ranchos
Angamacutiro	Hacienda de Guadalupe	
Coeneo	Hacienda del Molino Hacienda de San Isidro Hacienda de Bellas Fuentes Hacienda de Buena Vista	Del Cobrero Tacaro El Cortijo La laguna Cótiro Zipiajo
Huaniqueo	Hacienda de Jesús María	Santiago Batuecas
Puruándiro	Hacienda de Zurumutato Hacienda de Mancera	Jururemba Las Letras Mancera Las Ranas Huipana Tres Mezquites

³⁸ Este cuadro fue realizado a partir de la información obtenida de la investigación de archivo realizada en el Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán, se revisaron expedientes judiciales de donde se obtuvieron filiaciones y declaraciones de los detenidos, por lo que la información expuesta no refleja la totalidad de las haciendas y ranchos que existían en ese momento en el Distrito de Puruándiro, ya que se tomaron en cuenta solo las haciendas y ranchos que se mencionan en estos expedientes.

		La Excusa Huatajo Rincon de Don Pedro
Huango		La cañada de abajo La cañada de en medio La cañada de la vuelta Huango viejo
Panindícuaro	Hacienda de Pomácuaro Hacienda de Botello Hacienda del Fresno	La Palma El Fresno Epejan
Villachuato	Hacienda de Villachuato	Santa Ana

Dentro de las haciendas existían diversas relaciones económicas entre el hacendado y los peones, además de que cada hacienda tenía sus propias características arquitectónicas. Podemos encontrar las haciendas mixtas cuyos espacios arquitectónicos presentan las siguientes características;

Figura 2.

*Espacios arquitectónicos que conforman una hacienda.*³⁹ López, 1999 p. 20

Distribución de los espacios arquitectónicos de una hacienda	
Habitación	Casa del hacendado o casa grande, casa de los peones, casa del administrador.
De producción	Trojes ⁴⁰ , eras ⁴¹ , molinos, macheros ⁴² , establos e infraestructura hidráulica y de comunicación.

³⁹ Este cuadro fue realizado con base en la información proporcionada en Catálogo de las Haciendas del Municipio de Morelia y Municipios Colindantes de Ma. Del Carmen López Núñez, 1999.

⁴⁰ Este espacio se utiliza para almacenar granos, frutos o semillas.

⁴¹ Espacios utilizados para procesar o trillar los granos.

⁴² Lugar donde se guarda al ganado, especialmente los machos que son utilizados para trabajo, ya sea en la labranza o en la carga.

Instrucción	Escuelas.
De culto religioso	Capillas.
Administración o vigilancia	Tienda de raya, administración, acceso.

Estas son las características generales que podíamos encontrar en los cascos⁴³ de la hacienda, aunque su distribución tenía que ver con la extensión de la unidad de la hacienda y las actividades que se realizaban en la misma, ya fueran labores agrícolas o ganaderas.

En el caso de Puruándiro la hacienda de mayor importancia fue la de Villachuato, que se localiza en la población que lleva el mismo nombre, esta hacienda data del siglo XVI, fue propiedad de Juan de Villaseñor y Orozco. Fue una hacienda de mucha importancia en el intercambio comercial con el estado de Guanajuato ya que esta contaba con la estación de tren de Villachuato que mencionamos anteriormente.



Imagen 3. *Hacienda de Villachuato.* U.S. Mexican Numismatic Association

⁴³ Conjunto de edificios que formaban la hacienda (López, 1999).

El arrendamiento de las haciendas y ranchos fue significativo en el Distrito de Puruándiro, ya que los intercambios comerciales que derivaron de este uso de la tierra fueron importantes en el desarrollo de la industria ganadera y agrícola, aunado a ello, esta región contaba con muchos aguajes y corrientes, usando como sistemas de riego, las zanjas, canales, cajas de agua, presas y bordos. Como dice Leyva (1990) “las grandes haciendas se asentaban en planicies (valles) altamente productivas e hidrológicamente aprovechables mediante sistemas de irrigación” (p. 58). Esto viene a ser importante ya que las haciendas localizadas en esta zona van a ser muy productivas por los manantiales de agua potable y las presas que abastecen de agua las haciendas y los ranchos. “En los alrededores de Puruándiro existen varios manantiales de agua potable, llamados: Candicó, las Poblanas, Salitrillo, Juan Turín, Ojo Santo y Carana; también hay algunos de aguas termales: El agua Tibia, Geroche, el Piojo, la Culebra, el Carrizo” (Rivera, 1880, p. 554) por mencionar solo algunos. Además de estos existe “un río llamado Angulo corre por tierras del municipio y se une al de Lerma” (Rivera, 1880, p. 554), mientras algunas presas abastecen las haciendas como “la presa de la hacienda de Ururuta, es hermosa con seiscientas varas de bordo y más de dos leguas de extensión; el borde de Carana, las presas de los Pinales, las Alazanas y la del Cuatro se utilizan para el riego” (Rivera, 1880, p. 555), mientras existen otras aguas que se usan para el ganado ya que son usadas como abrevaderos y hay “un manantial que atraviesa la villa de Guango” (Rivera, 1880, p.555).

La existencia de tantos mantos acuíferos ha sido muy importante para las actividades económicas que se desarrollan en la zona como la agricultura y la ganadería, ya que estas requieren cantidades enormes de agua, sobre todo para la producción a gran escala.

Durante el porfiriato el país estuvo en una época de paz, lo cual influyó en la economía ya que hubo más inversión de capital extranjero y con ello se modernizaron las ciudades “a partir de

1877 se inicia una política tendiente a consolidar los intereses de una clase bien definida, formada por terratenientes, comerciantes, usureros y profesionistas, abriendo cauces para la importación de capitales extranjeros, condición indispensable para integrar la infraestructura de la economía mexicana''. (García, 2010, p.229)

En este sentido, existieron otras actividades económicas que lo caracterizan las cuales son de carácter comercial, teniendo varias industrias de alimentos balanceados, calzado, vestido y curtidurías.

En la ciudad de Puruándiro encontramos distintos tipos de negocios como lo son los mesones, comercios al menudeo⁴⁴, rebocerías, fábricas de aguardiente⁴⁵, fábricas de jabón, industrias de fideos, imprentas, tenerías⁴⁶, talabarterías⁴⁷, zapaterías, etc. Rivas (1880) nos menciona que:

La industria de la destilación del aguardiente forma una de las principales en esa ciudad, que consume sus productos en Salvatierra, Valle de Santiago y otras poblaciones del Estado de Guanajuato. Se elabora jabon de muy buena clase; el tejido de rebozos es otra de las industrias mas extendidas en esa poblacion y para ello se emplean telares comunes. En el rancho de Huipamas también los hay y las frazadas allí producidas tienen mucha aceptacion. Tambien cuenta Puruándiro con doce tenerías, diez talabarterías y muchas zapaterías. (p.554)

Los oficios en la ciudad eran variados, albañiles, jornaleros, labradores, arrieros, alfareros, carpinteros, panaderos, zapateros, criados, sirvientes, empleados.

⁴⁴ Se distribuían productos como alimentos (maíz, frijol, harina, garbanzo, azúcar, sal de colima, arroz, trigo, sebo, habas, carne de res y de cerdo, manteca), papel, pólvora, café, cohetes, chocolate, sombreros, zapatos, bolsas, paños, pistolas, costales, reatas, aguardiente y petróleo, entre otros.

⁴⁵ A pesar de que en la región no se producía mucha caña de azúcar, existían fábricas que la procesaban para obtener el aguardiente. Este se consumía en las haciendas, en algunos pueblos de Guanajuato como en el valle de Santiago y Salvatierra. (García, 2010)

⁴⁶ Se dedican a curtir la piel de los animales para obtener el cuero.

⁴⁷ Trabajan el cuero para producir artículos utilitarios o decorativos, como sillas de montar, cinturones, aparejos, cinchos, botas, etc.

A continuación, presento un cuadro con los oficios encontrados en algunos de los lugares pertenecientes al Distrito de Puruándiro.

Figura 3.

Empleos en el Distrito de Puruándiro 1870-1885⁴⁸

Lugar	Oficios
Angamacutiro	-curtidor-jornalero -labrador -matancero -panadero -sombrerero
Batuecas	-arriero
Coeneo	-jornalero -labrador -zapatero
Comanja	-jornalero
Jururemba	-jornalero -vaquero
Panindícuaro	-jornalero
Cacalote de Ramos	-arriero -labrador
Huaniqueo	-jornalero -labrador -tejero
Puruándiro	-agricultor -arriero -carpintero -comerciante -curtidor -escribiente -gañán -jornalero -labrador -ladrillero -matador -nevero -panadero -rebocero -zapatero
Huango	-alfarero -arriero -comerciante -filarmónico -gallero - jornalero -labrador -rebocero -sastre -sombrerero -viajero
La Piedad	-jornalero
Tumbastatiro	-jornalero -labrador
Tanamuato	-jornalero
Tendeparacua	-labrador
Teremendo	-jornalero

⁴⁸ Este cuadro de oficios se obtuvo a partir de la información obtenida en la investigación de archivo que se realizó en el Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán de los años 1870-1885, por lo que es solo una muestra de los oficios que existían en la época, además de que no enumera todos los ranchos y municipios que formaban parte del Distrito de Puruándiro para ese entonces.

Panindícuaro	-comerciante -curtidor -jornalero -labrador -sastre -zapatero -talabartero
Pénjamo	-labrador
Villachuato	-jornalero -músico -sombrero -labrador -carrero
Zipiajo	-comerciante -curtido -jornalero -labrador -zapatero -músico

Como podemos inferir a partir del cuadro de oficios del distrito de Puruándiro debido a la cantidad de haciendas y ranchos que se mencionan con anterioridad y a la gran producción de alimentos en esta región, los empleos más comunes eran el de labrador y jornalero, aunque existían otros relacionados a la ganadería como son las curtidurías, la talabartería, la matanza de ganado, además de la fabricación de ropa y calzado.

Es importante mencionar que los oficios mencionados anteriormente no fueron los únicos que existían en este distrito, los datos se obtuvieron de la investigación de archivo donde solo las personas declarantes son mencionadas, lo cual constituye una muestra de algunos de los oficios de la región. No obstante, pudimos ver que la producción agrícola es importante en la zona porque la mayoría de estas personas se dedican a estas labores, siendo agricultores, labradores o jornaleros.

En la siguiente fotografía que fue tomada del libro *Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza*, podemos observar un grupo de hombres oriundos de esta Villa, los cuales visten ropa humilde. A partir de nuestras impresiones inferimos que se trata de un grupo de hombres que pertenecen a la misma clase social, pero a distintos oficios, ya que dependiendo de su ocupación utilizaban ropa acorde a esta, como los que usan overol, seguramente trabajan en algo que requiere más protección como en alguna fábrica, una curtiduría, talabartería o zapatería. Mientras los que usan manta probablemente sean jornaleros o labradores. Como podemos observar, aunque estos

hombres pertenecen a la misma clase social, hay una diferenciación en su vestuario, acorde a su salario, que puede variar dependiendo del oficio y las labores que cada uno realiza.



Imagen 4. *Hombres de Villa Jiménez.* Martiniano Mendoza.

Por otro lado, para 1890 Puruándiro cuenta con varios edificios como un hospital con su capilla, un edificio de administración de rentas, fuente de agua, una notaría, el templo principal, la plaza grande, una iglesia, un teatro, la cárcel de mujeres, la plaza de toros, la capilla, una alameda, una parroquia, escuela, depósito para la basura, dos panteones, el viejo y el nuevo, así como una penitenciaría y una cárcel de mujeres. (García, 2010)

Varios de los avances en el entorno urbano ocurrieron durante la gubernatura de Aristeo Mercado, ya que este era originario de Villachuato, una de las haciendas más importantes de la región.

Las mejoras que se hicieron en Puruándiro respondieron a las necesidades de carácter económico y comercial como era de esperarse, fue así como estas incluyeron edificaciones de

puentes de cal y canto, como el que se hizo sobre el arroyo los pirules, para facilitar el tránsito por la zona, así como la distribución de las mercancías que iban hacia Panindícuaro.

La construcción de calzadas como la que conducía a Janamuato fue importante por ser un lugar en el que transitaban las mulas de carga que venían de Colima o de tierra caliente. (García, 2010)

Otra de las cosas en las que se puso especial atención fue en el empedrado de las calles ya que esto no solo favorecía el embellecimiento de la ciudad, sino también el tránsito y con ello el comercio.

Como podemos ver el Distrito de Puruándiro ha sido muy importante como centro productivo desde finales del siglo XX, ya que el intercambio comercial que se dio en esta zona fue importante en la economía de la misma, la entrada y salida de mercancías era algo cotidiano por lo cual el desarrollo urbano fue importante para favorecer el intercambio en la región del Bajío.

1.2 Aspectos culturales del Distrito de Puruándiro

La vida cotidiana además de estar enclavada en el ámbito comercial también se ocupaba de otros asuntos, como las tareas domésticas o las diversiones públicas.

Encontramos que, aunque el suministro del agua no existía en las casas, había lavaderos públicos, donde las mujeres acudían a lavar la ropa de sus familias. Estos lavaderos fueron construidos en el año de 1800 por orden de D. José Mariano de la Piedra, en la monografía de Puruándiro se dice que además de construir el acueducto de la ciudad D. José, también dio la orden de construir unos lavaderos públicos para ayudar a los más humildes (Ortiz y González, 1980).

Estos lugares no eran solo un espacio para realizar tareas domésticas, sino que también funcionaban como un lugar de esparcimiento y socialización de las mujeres y los niños que usualmente acompañaban a las mamás a lavar la ropa, donde las niñas desde pequeñas eran enseñadas a lavar y a contribuir en las tareas del hogar.

El acceso a la salud no era algo común ya que el municipio no contaba con hospital y la gente recurría a los remedios caseros, yerbas o brujos. Era común encontrar en estos pueblos algunas señoras que se dedicaban a curar con remedios las enfermedades de las personas e incluso sobaban un hueso mal acomodado.

Por otro lado, como mencioné anteriormente la mayor parte de la población era católica, por lo cual las fiestas religiosas eran importantes como espacios de socialización y esparcimiento, así como el acudir a la iglesia. De las fiestas católicas más representativas tenemos las que se realizaban en temporada decembrina como la fiesta de la reina de invierno la cual “era ataviada de laureles y mágicos colores. La triunfadora encabezaba un desfile de carros alegóricos, en cuyo arreglo intervenía el pueblo entero, unos ponían los caballos, otros las carretas y los arreglos corrían por parte del sexo femenino” (García, 2010, p.242). En estos festejos no solo se reunía la gente del pueblo, sino que personas de los pueblos vecinos acudían a estos, además era tradicional que el día 24 por la noche se quemaran fuegos artificiales en la plaza principal.

Además de esta fiesta, también se realizan otras celebraciones como la fiesta del señor de la higuera que se celebra el 31 de diciembre y consta de primeras comuniones, después de las cuales carros alegóricos recorren las calles, hay juegos pirotécnicos y bandas de música. Al día siguiente se hace una peregrinación hacia la parroquia del señor de la higuera para finalizar con la celebración eucarística.

El día 3 de mayo se realiza la fiesta del señor de la salud quien es considerado el patrono del pueblo, donde se presenta la danza del paloteo y la paloma en el atrio de la iglesia, se baila la danza de los paloteros y los acompañan grupos de mojigangas y bandas de música, además de los clásicos coheteros.

También se hace de la fiesta de año nuevo que se realiza el día 1 de enero donde se baila la danza de los curpites en las casas de los cargueros y se degusta el tradicional churipu, la música de banda acompaña las celebraciones.

Estas celebraciones mencionadas anteriormente, se realizan en la cabecera municipal especialmente, habiendo muchas otras, propias de cada localidad.

Además de las fiestas religiosas también encontramos otras diversiones públicas en el Distrito de Puruándiro. Para finales del siglo XIX y principios del XX son “las peleas de gallos, las corridas de toros, jineteadas y carreras de caballos” (García, 2010, p. 242), diversiones que eran disfrutadas por las clases bajas de la población. En los expedientes revisados en el Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán, podemos mostrar algunos ejemplos de estas diversiones, que quedaron registradas porque algunas veces había alguna pelea con heridos o incluso muertes, y en sus declaraciones quedaron registradas algunas de estas diversiones públicas.

Una de las diversiones más comunes eran las peleas de gallos, en la declaración de Félix Bolaños nos dice:

que anoche como á las once de ella, estando en la plasa de gallos, tambien lo estaba Francisco Zavala de Tumbastatiro quien portaba un machete orejano el mismo que le pedia se lo prestara, y negandoselo, se lo tomó y comenzaron aforsejar á no prestarlo Zabala, y habiendoselo soltado el declarante, sin mas razones le dio el machetaso en la mano tan fuerte, que se la tumbo” (AHPJ, Puruándiro, 1872, Exp.283, f. 3)

Este acontecimiento sucedió en la localidad de Huango del Rosario, perteneciente al Distrito de Puruándiro, donde además de dar cuenta de este tipo de diversión como lo es la pelea de gallos nos muestra otros elementos importantes, como que tenían plazas especiales para este tipo de eventos. Además de que los asistentes iban armados, con palos, piedras o machetes, como se puede leer en el resto del expediente, y esto es importante ya que nos muestra que se consideraban lugares donde podrían existir hechos violentos.

Otra de las actividades que se puede considerar una diversión pública es ir a tomar aguardiente a las ventas, que podían ser algún establecimiento específico para su distribución o bien algún puesto en la calle, algún villar o en la plaza principal. En la declaración de Wenceslao Mata fechada en 1873 en la localidad de Panindícuaro nos dice:

que solo presencié cuando José y Eпитacio estaban comiendo chiles en vinagre en la casa de Don Reyes Toledo: que ahí le cojió el sable Hernandez, queriendo pelear pero que seguramente se convinieron, cuando á poco llegó Cacimiro y á este le dió José el sable: que salieron de la casa espresada y se fueron para la casa del esponente á tomar un poco de aguardiente, quedandose Cacimiro en frente de una de las bentanas del Villar: que luego que tomaron el aguardiente se salieron por invitacion que hiso Eпитacio Mendoza a Cacimiro para donde estos estaban: que despues se le presentó en su casa ya herido Eпитacio, no presenciando nada del pleito. (AHPJ, Puruándiro, 1873, Exp. SN9, f.3v)

Los lugares como las ventas de aguardiente o villares, eran espacios donde se iba principalmente a consumir bebidas alcohólicas, funcionaban como espacios de socialización y esparcimiento, donde además se jugaba a la baraja o domino. Según Núñez (2010) “muchos habitantes del sector visitaban frecuentemente las pulquerías del centro las cuales se constituyeron en espacios de sociabilidad entre los sectores populares” (p.146).

En la siguiente imagen, tomada del libro de *Villa Jiménez a través de la lente de Martiniano Mendoza*, podemos ver un ejemplo de lo que pasaba en estas ventas. Un hombre con jugando cartas mientras toma una cerveza, seguramente después de un día agotador en el trabajo.



Imagen 5. Hombre jugando cartas. Martiniano Mendoza

Por último, tenemos ejemplo de los bailes que podían ser de diferentes tipos, como los que se hacían en las bodas, bautizos, abrazos⁴⁹ o en las plazas públicas con motivos de celebraciones de fiestas cívicas o patronales. En la declaración de Canuto Guiza de la localidad de Batuecas fechado en 1873, donde nos dice que:

estando ébrio en una diversion de baile que había en la placita frente á la capilla, llegó Antonio Lemus y dijo al que habla que se saliera para fuera, y así lo verificó caminando una distancia regular de donde estaba la concurrencia y sin motivo ni decirle palabra comenzó a tirarle golpes con un machete que portaba sin darle ninguno porque los recibía en el machete que tambien llevaba. (AHPJ, Puruándiro, 1873, Exp. SN12, f. 1v)

⁴⁹ Consistía en llevar música (tocadiscos o mariachi) e invitados a la casa del compadre por el hecho de haber apadrinado el bautizo de alguno de sus hijos. Era una muestra de agradecimiento hacia los padres del ahijado por la confianza depositada en él, al grado de convertirlo en pariente. (Barragán, 1990, p. 49)

Estos son solo algunos ejemplos de las diversiones públicas encontradas en la investigación de archivo, de las que pudimos obtener información por pertenecer a procesos judiciales.

Además de estas diversiones públicas también se realizaban otras como los paseos en la plaza pública, juegos de mesa como la lotería o la baraja.

Mientras tanto, las clases más acomodadas disfrutaban su tiempo de ocio “entre tertulias, jamaicas, buen vino y viandas francesas” (García, 2010, p. 243), además “fueron frecuentes las veladas nocturnas con champagne, habano auténtico y música clásica o popular” (García, 2010, p. 243).

Como podemos ver las diversiones públicas en el Distrito estuvieron condicionadas a la capacidad económica de la población y a los círculos sociales que se frecuentaban.

A través del análisis del Distrito de Puruándiro, con base en sus características geográficas, económicas, sociales y culturales; pudimos mostrar, que todos estos aspectos son determinantes en la vida de las personas que viven en él, ya que el espacio geográfico va a determinar las actividades económicas que se realizan ya que provee a este de los recursos naturales para la producción.

En el caso del Distrito de Puruándiro, la jurisdicción al ser rica en manantiales y ríos, es apta para la producción agrícola y ganadera, por lo que el desarrollo de las haciendas fue muy significativo para que esta se convirtiera en un centro comercial importante. Y esto influyó en la división social del trabajo, ya que la mayor parte de la población se dedica a la agricultura y la ganadería principalmente, aunque existen otras industrias como la de ropa y calzado, así como algunas fábricas.

Por otro lado, como las personas obtienen sus ingresos del salario que ganan en su oficio, este va a determinar el tipo de vestido que pueden pagar, y a su vez que necesitan, por lo tanto, el

vestido puede ser visto como una marca de estatus social, ocupación y género. Además de esto, el poder adquisitivo también determina el tipo de diversiones públicas y espacios de sociabilidad que una persona puede frecuentar.

En el siguiente capítulo, veremos gráficamente los cambios en la indumentaria usando el grabado mediante la litografía, y reflexionaremos sobre los estereotipos generados por los imaginarios sociales de la época, que se van a transmitir durante generaciones. Siendo importante la gestación del estereotipo del charro en la litografía.

Cap. 2. La representación gráfica del mexicano en la litografía. Escenas costumbristas y tipos populares durante el siglo XIX.

En el presente capítulo se hará un análisis a través de medios visuales y literarios, para mostrar cómo se gestó el estereotipo del charro a través de las litografías de artistas nacionales y extranjeros, para dar cuenta de cómo en estas representaciones gráficas podemos encontrar elementos de lo que más tarde va a ser el traje de charro y cómo los recursos literarios también contribuyeron a la configuración de los valores que van a acompañar estas representaciones visuales. Para tal efecto se seleccionaron imágenes de algunas colecciones de litografías de tipos de carácter costumbrista, en las cuales pudimos encontrar estos elementos en el vestuario de los personajes seleccionados o en las descripciones que las acompañan.

Los historiadores usualmente utilizan diversas fuentes para reconstruir el pasado, ya sean fuentes primarias o secundarias; orales, escritas o visuales. Aunque la gama de fuentes es variada la mayoría de los historiadores se basan generalmente en fuentes de carácter bibliográfico o hemerográfico, así como documentos de archivo por considerarlos más fiables.

La imagen a pesar de ser muy rica como fuente de información sobre cuestiones culturales y sociales, no es muy frecuente utilizarla ya que se debe ser muy cuidadoso a la hora de trabajar con imágenes para no caer en errores de interpretación o descontextualizar su creación cayendo en anacronismos; ya que “las imágenes a menudo son ambiguas y polisémicas” (Burke, 2005, p.237).

Las imágenes tienen un valor como testimonio pues nos permiten “imaginar el pasado de un modo más vivo” (Burke, 2005, p.17), a través de ellas podemos conocer aspectos de la vida

social e individual, ya que “registran formas de comportamiento social, tanto festivas como cotidianas” (Burke, 2005, p.129).

Al utilizar imágenes en la reconstrucción del pasado es necesario tener en cuenta muchos aspectos, desde la formación del creador, el contexto político, económico, social y cultural en el que fueron creadas; además de la intencionalidad con las que se crearon, si fueron provenientes de la cotidianidad o se posó para la foto; en el caso de la pintura, si el pintor la creó como un observador directo o la realizó a través del recuerdo, e incluso los objetivos por los que fue creada una imagen, si fue pagada o el artista la realizó por gusto. Según Peter Burke (2005)

El testimonio de las imágenes debe ser situado en un «contexto», o, mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen la representación [...] en un determinado lugar y una determinada época, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen. (Burke, 2005, p.234)

A través de ellas podemos recrear las formas de vida del pasado, por ejemplo, si queremos reconstruir la historia del vestuario, las imágenes nos permiten identificar prendas que cayeron en desuso, así como también identificar la manera en la que estas se usaban. En el caso de algunos artefactos o herramientas que han desaparecido, pero se tienen referencias visuales, podemos conocer sus usos, y nos permite situarlas en su contexto social original. Sin embargo, debemos estar familiarizados con los códigos culturales de la época para poder comprenderlas mejor.

La representación gráfica del mexicano se fue gestando poco a poco, gracias a la influencia de los artistas extranjeros que visitaron México, ya que no solo trajeron corrientes europeas como el romanticismo, sino que también introdujeron prácticas de grabado como la litografía. A través de sus representaciones gráficas, poéticas o literarias, plasmaron en sus obras la riqueza de México, tanto cultural, como natural e histórica.

No fueron pocos los extranjeros que en sus viajes a México plasmaron los paisajes que iban descubriendo a lo largo de sus recorridos por nuestro país, mediante pinturas, poemas e incluso sus cartas personales que fueron publicadas después.

Un ejemplo son las cartas de Madame Calderón de la Barca, de descendencia escocesa, estuvo casada con Ángel Calderón de la Barca que era el primer ministro plenipotenciario de España en México, durante su estancia en México escribió varias cartas que envió por correspondencia, 54 de las cuales años más tarde las publicó poniendo por título a la obra *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, cuya primera edición salió en 1843.

En este sentido, en el siguiente apartado vamos a enumerar algunos de los artistas extranjeros que plasmaron a través del grabado y la literatura sus impresiones sobre México.

2.1 La gestación de los tipos populares en las obras extranjeras

En las primeras décadas del siglo XIX la litografía, influenciada por el romanticismo europeo tuvo interés en la representación y la búsqueda de tipos populares, los cuales venían de la representación gráfica de los personajes pintorescos europeos. Los personajes pintorescos fueron representaciones gráficas, hechas con la finalidad de presentar colecciones de estampas de los tipos más representativos de la ciudad, tratando de captar lo más típico y representativo de estos.

No debemos olvidar que en algunos países europeos la litografía fue “un vehículo para propagar ideas, valores morales, estéticos y de diversa índole” (Aguilar, 2007, p.71), por ello fue importante la creación de los personajes de cada país, que encarnaran el ser de cada uno de ellos. Las obras donde se representaron estos personajes fueron en las colecciones de trajes como: *Costume of England* (1805), *Costumes pittoresques de la France*, o, la *Colección de trajes de*

España (1777), así como en los llamados *Gritos de la ciudad*, como *Les Cris de París* (1737), *Cries of London*, y, *Los Gritos de Madrid* (1798). Lo más importante en estas representaciones fueron las imágenes, que iban acompañadas de una leyenda mínima referente a la denominación de la provincia de donde era oriundo el personaje, el nombre de su oficio o el pregón que usaban para anunciar sus productos. (Pérez, 1998).

El género que se cultivó en México fue el costumbrismo el cual está orientado “al rescate de lo propio, lo pintoresco, lo tradicional, nacionalista” (Pérez, 2005, p.17), esto explica porque las obras que resultaron de este género se enfocaron en rescatar lo que consideraban más representativo y tradicional de nuestro país. Además, algunos países como Francia vieron esta empresa como una manera de conocer a la sociedad mexicana durante la intervención francesa, como lo dice María Esther Pérez Salas (2005):

El costumbrismo litográfico en México no fue resultado de un acontecimiento aislado, sino que participó en un movimiento artístico y cultural más amplio, a la vez que político, en virtud de que los personajes que se consideraban típicos tenían una estrecha relación con la concepción de lo mexicano (p.12).

Es por esta razón que no debemos pensar que la creación y divulgación de la idea de “ser mexicano” fuera hecha sin intencionalidad alguna, al contrario, responde a la necesidad de conocerse frente a las amenazas de las potencias extranjeras, y, para los extranjeros es la necesidad de conocer el territorio que se desea conquistar.

Este proceso de creación identitaria fue muy largo, pero los inicios de su gestación según Rodolfo Ramírez Rodríguez (2012), es el “periodo de 1824-1874 la base de la formación de la identidad mexicana. Es en esta época cuando se va constituyendo una imagen de nación única y singular que habría de difundirse tiempo después, entre la mayor parte de las clases sociales” (p.3).

En México son principalmente los viajeros europeos; franceses, italianos, españoles, etc., quienes a través de sus obras plasman los tipos populares en la litografía y literatura; como Claudio Linati, Carl Nebel, y Lucien Biart. Son una fuente importante para el análisis de las costumbres, la vestimenta e incluso cuestiones de carácter social.

La mirada del viajero europeo, bien analizada, resulta de gran interés para el estudioso del siglo XIX ya que da parte de eventos y describe situaciones que los mexicanos de la época, por lo general, no encontraban dignos de mencionarse, porque formaban parte de su mundo cotidiano. (Cramaussel, 1998, p. 333).

Los artistas europeos plasmaron su mirada en los grabados hechos con la técnica litográfica, ya que fue una de las técnicas más socorridas para plasmar imágenes, porque era una manera rápida y eficiente que proporcionaba la posibilidad de vender a precios moderados las publicaciones. El método de vender por entregas facilitaba su acceso, aunque la mayoría de las obras se vendían por suscripciones a veces pagadas con antelación, además de que algunas de las obras se comercializaron en volúmenes.

El auge del grabado en piedra mejor conocido como litografía se encuentra a finales del siglo XVIII, favorecido por la revolución industrial y la creación de la máquina de vapor.

La palabra litografía viene de la raíz griega lithos piedra y graphe dibujo y se puede definir como grabado con tinta grasa sobre una piedra caliza. Otra definición nos dice que “es el arte de escribir o grabar un dibujo o estampa sobre la misma piedra blanda de donde se saca por medio de la prensa” (Aguilar, 2007, p.84).

La representación del mexicano en la litografía se dio gracias a la influencia de los artistas extranjeros que se dedicaron a la tarea de mostrar los tipos que consideraban más populares o más representativos de nuestro país, configurando a través de su mirada el ser del mexicano,

referenciándose en casos de sus propios países. Ya que cuando aparecieron las primeras litografías sobre tipos mexicanos, ya existían algunas publicaciones europeas por lo que estas fueron antecesoras de las mexicanas, en ellas se retrataban los tipos más populares de sus países como *Heads of the people de Inglaterra*, *Les francais*, *Moeurs Contemporaines* de Francia y *Los españoles pintados por sí mismos de España*.

Mientras tanto los inicios de la litografía en México podemos encontrarlos en revistas como *El mosaico mexicano* (1836), *El museo mexicano* (1843), *La ilustración mexicana* (1851); en periódicos como el *Águila Mexicana* (1823) o el *Iris* (1826).

Aunque fue Lucas Alamán el primero que trajo maquinaria para hacer litografías no se considera como el introductor, ya que no realizó ninguna obra (Aguilar, 2007). El personaje que es considerado el introductor es Claudio Linati quien en su obra *Trajes civiles, religiosos y militares de México muestra los tipos populares de México*, publicada 1828.

En las publicaciones mexicanas, se seleccionan personajes típicos, llamados “tipos populares” los cuales podemos definir como un “relato sobre un personaje determinado, que presenta cierta peculiaridad ya sea por su oficio, su forma de vestir o hablar o el papel que desempeña dentro de la sociedad” (Pérez, 1998, p.168).

Fue en este tenor cuando se comienza a configurar uno de los tipos populares que hasta la actualidad goza de gran popularidad y es asociado a la mexicanidad de manera casi inconsciente; el charro, imagen que se ha ido transformando a través del tiempo. Lo cual no quiere decir que apareció en las primeras litografías este personaje como tal, pero si algunos de los elementos que perduran hasta la actualidad.

En las primeras colecciones de litografías de tipos populares, encontramos al ranchero (lo podemos encontrar en obras como la escena de *los rancheros* de Carl Nebel, o, en *Los mexicanos*

pintados por sí mismos en la imagen del *ranchero* pintada por Hesiquio Iriarte, mientras artistas como Lucien Biart también hace referencia al *ranchero*), que es la representación más cercana de lo que más tarde sería el personaje del charro no solo en la vestimenta, sino por la actividad económica que ha desempeñado; la cría de ganado (de donde más tarde van a salir las suertes que se practican en las competencias charras). Aunque en varios otros personajes también podemos encontrar elementos del traje de charro en su vestuario.

A pesar de que el traje de charro se comenzó a popularizar en el imaginario nacional como un símbolo de la identidad mexicana a finales del siglo XIX y principios del XX. En diversas litografías de las primeras décadas del siglo XIX podemos encontrar elementos del traje de charro en el vestuario de los *rancheros* que se dedicaban a la cría de ganado.

Es difícil encontrar la temporalidad justa en la cual el traje de charro fue creado, ya que ha sido resultado de un proceso en el cual se ha ido adecuando o modificando, sumando y restando elementos.

Actualmente las asociaciones de charros tienen los tipos de trajes establecidos para cada actividad, pero rastrearlo hacia el pasado resulta una tarea difícil.

Afortunadamente pintores, grabadores, litógrafos e incluso escritores plasmaron a través de sus obras personajes o situaciones etc., de donde podemos ir analizando como se ha transformado hasta convertirse en un tipo popular e incluso en un estereotipo.

En una época temprana, después de la independencia de México ya encontramos litografías que nos permiten conocer como ha sido la evolución del traje de charro. A través de las siguientes páginas vamos a hacer un análisis de los pintores que plasmaron estos hombres de a caballo en sus obras, comenzando con los artistas extranjeros.

Claudio Linati (1790-1832) pintor y litógrafo italiano, nació en la Carbonera de Parma, en el Ducado de Parma, perteneció a la sociedad de Grabadores de Parma a la que se unió a los 17 años.

Estudió pintura en París en 1809 y ya en México en 1825 estudió litografía en Veracruz a donde llegó para buscar un punto de anclaje para los barcos de las compañías mineras.

Tuvo una formación militar, además de participar en causas revolucionarias, también estuvo en el grupo que luchaba por la unificación italiana; sus ideales liberales le costaron varias persecuciones.

En 1826 se mudó a la ciudad de México donde con la ayuda del gobierno estableció un taller de litografía junto a Gaspar Franchini, quien murió en el proceso de instalación.

Además de la prensa litográfica que trajo Linati, que a su exilio fue recogida por la Academia de San Carlos, también existieron talleres particulares que se dedicaron especialmente a trabajos litográficos de carácter comercial.

Fue fundador de *El Iris* junto con Fiorenzo Galli y José María Heredia, el cual duró un periodo corto ya que sus comentarios políticos los obligaron a cerrar y Linati tuvo que dejar el país marchándose a Bruselas, donde en 1828 publicó su obra *Trajes civiles, militares y religiosos de México*.

Su obra fue traducida al español, publicada en 1956 con un prólogo de Manuel Toussaint, consta de 49 litografías las cuales muestran diversos personajes de México donde nos expone vestidos mexicanos y costumbres; tenemos desde *Moctezuma*, *Hidalgo*, *Morelos*; al igual que algunos personajes militares como *el dragón*, religiosos como *el Fraile Camilo*, también algunos oficios como *el cargador de agua* o *el vendedor de dulces* e incluso algunas escenas costumbristas como *La pelea de gallos*. Es interesante que también incluyera algunas litografías de

afrodescendientes como *el negro de Veracruz* o *el negro en su hamaca*. Además de algunas litografías de mujeres; como *las tortilleras* o *la joven obrera*, entre otras.

Esta obra con litografías a color se convertiría en un modelo para las obras que vendrían más tarde, como *Los mexicanos pintados por sí mismos* que tiene un formato parecido.

Trajes civiles, militares y religiosos de México además de las litografías incluye una breve descripción o comentarios críticos que acompañan la imagen, en estas descripciones pudimos notar que los ideales liberales del autor se hacen presentes en varias descripciones además de que ensalza a varios personajes sobre todo de carácter militar. Aunque él afirma que “el autor no pretende halagar con sus retratos. México es muy rico en esperanzas para querer brillar meramente de sus antecedentes coloniales, y la tierra que hicieron nacer Hidalgo y Guerrero, le permiten esbozar hasta un lépero perezoso” (Linati, 1828, p. 5).

Es aquí donde resulta importante la manera de leer o interpretar las imágenes, porque a fin de cuentas la imagen es un texto que está influenciado por la formación e ideales del autor, y que siempre lleva un fin u objetivo ya sea implícito o explícito.

Muchas veces los pintores intentan persuadir a través del texto para modificar la percepción que el observador tenga de la obra, por eso nos dice Peter Burke (2005) “las respuestas del espectador pueden verse influidas o manipuladas por medios textuales, desde las leyendas de las medallas a los títulos de las fotografías” (p.233), de aquí viene la importancia de conocer al autor y el contexto en el que fue creada la imagen, y aunque haya un texto persuasivo; a través de ese supuesto mensaje explícito podemos encontrar lo implícito, la intencionalidad del autor que podemos buscar entre líneas sobre todo cuando la imagen viene acompañada de descripciones como en el caso que nos ocupa.

Aunque la obra de Linati es amplia y abarca las distintas clases sociales, o incluso escenas costumbristas, nos enfocaremos principalmente en aquellos personajes que tienen elementos en su vestuario u ocupación de lo que más tarde vendrá a ser el charro.

Considero que uno de los personajes en el que podemos encontrar reminiscencias del charro es el *Hacendado criollo propietario* (Linati, 1828, p. 9) el cual tiene como escenario de su vida cotidiana el campo, Linati (1828) lo describe así:

He aquí a este opulento campesino, descendiente de algún conquistador de México, cuyos dominios serían en extensión los de una provincia en Europa. Dos mil indios, antiguos y legítimos propietarios de sus tierras, las bañan con el sudor de su frente para llenar sus graneros de maíz y sus tiendas, de azúcar y de frutas del trópico. (p.7)

Además de que ensalza al personaje por su participación en la independencia, con lo cual nos muestra que sus ideales se verán a lo largo de la obra en las descripciones o críticas de algunos personajes.



Imagen 6. *Hacendado criollo propietario*. Claudio Linati. 1828

Elegí este personaje no sólo por dedicarse al campo, sino porque en el vestuario con el cual lo pintó Linati lleva pantaloneras con botones a los costados, así como espuelas, aunque en la descripción del vestuario Linati no pone atención en describir este detalle, aun cuando si describe los demás elementos del atuendo.

Su capa, llamada manga es una pieza de paño azul o verde cortada en óvalo y forrada de percal pintado. En medio tiene una abertura por donde pasa la cabeza. Está bordeada con un círculo de terciopelo galoneado y adornado con Boquillas que cubren los hombros. El sombrero de vicuña ribeteado por dentro; la chaqueta de gamuza, se cierra a manera de blusa. Muestra una camisa de tela muy fina bien plisada al frente. Las botas son abiertas y dobladas a los lados. (Linati, 1828, p.7)

Podría parecer irrelevante el hecho de que este personaje use pantaloneras con botones a los costados, pero si lo pensamos un poco; lo que va a caracterizar al charro es su vida campirana, la posesión de tierras para la agricultura y pastura del ganado, así como la cría de este; y uno de los elementos distintivos de su atuendo es su pantalón abotonado.

Otro personaje es *El Pastor mexicano*, en el cual es más visible y fácil de identificar la pantalonera con calzón de manta debajo, camisa de manta, jorongo y sombrero. Vestuario muy común entre los hombres del campo.

En esta litografía Linati (1828) no describe el vestuario por el contrario solo hace alusión a la importancia del caballo en el campo:

Las inmensas distancias por recorrer y la abundancia de pasturas en un suelo virgen, bien regado y calentado por los rayos de un sol perpendicular, crean la necesidad de multiplicar los caballos y proporcionan también los medios para alimentarlos fácilmente; así, es posible aventurar que América, proporcionalmente a su población, cuenta con más caballos que Europa. (p.37)



Imagen 7. *Pastor mexicano.* Claudio Linati. 1828

El caballo también va a ser importante en la conformación de la imagen del charro ya que en ocasiones se le llama el “hombre de a caballo”⁵⁰, además de que es importante en la vida del campo para las faenas que se realizan con el ganado. Aunque debemos recordar que los caballos llegaron con los españoles, en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo (2011), nos cuenta como es que trajeron “diez y seis caballos y yeguas” (p.42), y como eran importantes como tecnología de guerra que les daba ventaja, además de que eran considerados muy valiosos y por ello los cuidaban mucho, llegándolos a curar con la sangre de los indios muertos (Díaz, 2011, p. 55).

Para finalizar, el *Criollo a caballo tirando el lazo*, litografía que me parece más cercana a la idea del charro mexicano, que es hábil al montar y tirar piales, aunque en este caso no usa el lazo en las faenas con el ganado, sino que se le ve peleando con enemigos del ejército, ensalza al

⁵⁰ Llamar al charro como el hombre de a caballo se refiere a la simbiosis que existe entre el personaje y el caballo, ya que es en este dónde el hombre demuestra su destreza y su valentía. Bernal Díaz del Castillo en su obra Historia verdadera de la conquista de la nueva España nos dice que los indios creyeron que el caballo y el hombre eran uno solo ya que nunca habían visto caballos.

personaje por luchar a favor de la patria. En este caso tampoco describe la vestimenta del personaje, se ocupa más de describir la escena que queda de fondo:

Este criollo mexicano, este sencillo habitante del campo lleno de ideas naturales, ve a los soldados extranjeros invadir el suelo de su país para avasallarlo, su corazón se hincha y se inflama de una justa indignación, no cuenta el número de sus enemigos, ni consulta la eficacia de sus armas; el mismo lazo que tira a los toros salvajes para lazarlos, le servirá en su necesidad. (Linati, 1828, p.87)

Como podemos ver en la imagen este personaje utiliza pantalonera abotonada en los costados, calzón de manta, camisa, chaqueta, y sombrero. Además de que la acción de tirar el lazo, está asociada a las faenas charras, por lo que podemos relacionar este personaje con el charro.



Imagen 8. Criollo a caballo tirando el lazo. Claudio Linati. 1828

Algo interesante es que en todas las litografías se muestre a los personajes con la ropa limpia, aun cuando el escenario donde se sitúan es el campo, no importa si son de clase alta o baja,

aun los personajes con ropa rasgada se ven pulcros, algo que difícilmente pueda ser real por el contexto en el cual se desenvuelven.

Finalmente es necesario mencionar que a lo largo de la obra de Linati, pudimos notar que sus ideales liberales revolucionarios están presentes en las descripciones o las formas de pintar los personajes, así como su formación militar. Aún con las limitaciones que esto representa, Linati imprimió su estilo en esta obra de carácter costumbrista y se convirtió en modelo para obras de otros autores, la búsqueda de “lo mexicano” va a venir cobrando cada vez más fuerza. Los artistas extranjeros fueron importantes en la creación de una imagen del mexicano y de sus costumbres, lo cual se irá dilucidando a través del análisis de los diversos pintores que recrearon escenas de la vida cotidiana.

Otro de los artistas extranjeros que plasmó en su obra varios tipos mexicanos fue Carl Nebel, arquitecto alemán que arribó al país en 1829. Su obra estuvo influenciada por Humboldt, fue titulada *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mexicana en los años transcurridos de 1829 a 1834, publicada en 1836*.

Nebel no pintó tipos como tal, donde únicamente representara a un personaje y su descripción como en otras obras, sino que dibujo escenas de la vida cotidiana con temática costumbrista como *el hacendado y su mayordomo*, donde pinta varios personajes interactuando entre sí, también pinto paisajes, ruinas arqueológicas, así como objetos arqueológicos, “mezclo imágenes de paisajes naturales, urbanos y arqueológicos con las representaciones gráficas de arquetipos sociales” (Ramírez, 2012 p.129). En su *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mexicana en los años transcurridos de 1829 a 1834*, que consta de 50 litografías cuya introducción la realizó Alexander Von Humboldt, aparecen diferentes láminas con *Vistas* de algunas ciudades como *Aguascalientes*, *San Luis Potosí* o *Zacatecas*, por

mencionar algunas; *plazas* como la de *Guanajuato* o *Guadalajara*, así como la *Plaza mayor de México*; Ruinas arqueológicas como *El Tajín* o la *Pirámide de Xochicalco*; en sus escenas costumbristas encontramos la titulada *Los rancheros* entre otras, e incluso incluyó a los indios entre sus litografías, como la titulada *Indias de la sierra al sureste de México*. Cabe mencionar que este solo es un esbozo de las temáticas de sus litografías faltando algunas otras por mencionar.

También publicó *La guerra entre México y Estados Unidos en 1851*, donde representó las batallas a través de la técnica litográfica, pero más que nada nos interesan sus litografías donde plasmó escenas de carácter costumbrista.

En la escena llamada *Rancheros*, hace una representación de varios personajes interactuando entre sí.



Imagen 9. *Rancheros*. Carl Nebel. 1840.

El vestuario que utilizan estos personajes son pantalonerías con botonadura, botas, sombrero de ala ancha, camisa de manta, sarape, espuelas, e incluso uno de los personajes lleva un cuchillo en el costado de una pierna, al igual uno de ellos está usando una chaqueta en lugar del sarape. Para Nebel (1840) este vestuario es el adecuado para montar a caballo, por lo que dice:

El traje aquí representado no es exclusivamente de los Rancheros; todo el hombre del pueblo, tanto de la ciudad como del campo, y aun los que tienen proporciones y comodidades, se viste de este modo cuando tienen que montar a caballo para hacer un viaje o un paseo largo. No hay duda de que este traje está perfectamente calculado para la comodidad del jinete: el sombrero grande para los rayos del sol, la manga ó zarape que cubre las espaldas, las pieles caen por delante de la silla, y que se despliegan a discreción para preservar las piernas del agua, las botas en fin y hasta los estribos de madera cubiertos de cuero [...]' (p.18).

Según el texto de Nebel existe un uso generalizado de este vestuario, y que como veremos en la siguiente imagen se diferencia por cuestiones económicas, sin cambiar los elementos que lo constituyen.

Esta escena trata de un paseo del hacendado con su hija acompañados de un criado, mientras el mayordomo viene a hablar con él. Para Nebel (1840), aunque personas de distintas clases sociales usen las mismas prendas cree que la diferencia la hacen la calidad de lo que usan, por ello no hace mayor descripción del vestuario, solo dice que; “Todos los personajes están vestidos con el mayor lujo; la diferencia que hay entre este traje y los que ya hemos visto, consiste más bien en la riqueza de los géneros que en sus formas” (p.90), es así como a través del vestuario también se va haciendo una diferenciación social.



Imagen 10. *El hacendado y su mayordomo.* Carl Nebel. 1840.

En esta imagen podemos notar algunos elementos del traje de charro como el uso de pantaloneras, notamos que están abotonadas y se usa otra prenda debajo. Además, encontramos otros elementos como el sombrero y el sarape, aunque este último no forma parte del traje actual de charro, si era muy común utilizarlo antiguamente. De la misma manera podemos notar el uso de las espuelas, que podemos encontrar que en las descripciones de hombres valerosos que se dedicaban a la cría de ganado, formaban parte del ajuar para las labores ganaderas.

Por otro lado, Lucien Falconet pintor y oficial francés, vino a México como parte de la expedición enviada por Napoleón III.

Pintó en 1865 su obra *Alrededor de Puebla* donde podemos ver a dos personajes interactuando entre sí, ambos con vestimenta “tradicional”, aunque bien diferenciados socialmente, pues podemos ver que el vestuario que usa el personaje que sostiene el caballo está más elaborado y adornado, ya que usa chaqueta en lugar de sarape, además de que también lleva espuelas, incluso denota más pulcritud, mientras el otro personaje se ve de carácter más humilde.

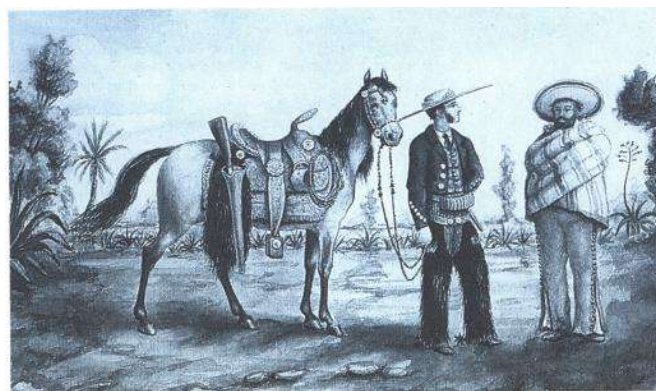


Imagen 11. *L. Falconett. Alrededor de Puebla. 1865*

Sobre este personaje no podemos encontrar muchas referencias, ni más imágenes alusivas a su obra, por lo que la explicación no es muy amplia.

Por otro lado, Lucien Biart, nacido en Versalles el 21 de junio de 1828, médico, llegó a México en 1846 donde se casó con una mujer de origen francés. Vivió en México hasta el año de 1865 cuando se vio obligado a dejar el país. Residió en Orizaba, donde realizó varias excursiones zoológicas y arqueológicas, explorando algunas regiones tropicales veracruzanas, de las cuales resultaron algunos libros y relatos sobre México. Principalmente se dedicó a escribir poesía, novela y algunos relatos costumbristas. En los que trato de relatar con fidelidad como era México durante su estancia en el país.

Su obra *Escenas de la vida mexicana* que fue publicada en dos volúmenes, *La tierra templada* y *La tierra caliente* es de las más conocidas, para él existían dos regiones geográficas bien diferenciadas, no solo en el clima, sino también en cuestiones culturales y sociales.

De los tipos más rescatables que describió, se encuentra *el jarocho* que identifica con todos los habitantes no indígenas que se dividen en *los cosecheros* y *los rancheros*, siendo estos últimos los poseedores de la tierra para el cultivo. Este autor retrato al mexicano a partir de sus prejuicios y su propia cultura, dividiendo las clases sociales en tres, que según él están muy marcadas las diferencias:

las gentes decentes, vestidas a la francesa, bastón en mano, calzados y enguantados como lechuguinos parisienses; los artesanos, de chaqueta, de sombreros de anchas alas y envueltos en mantas de abigarrado aspecto, y, finalmente, los indios y los mestizos, en calzones, sin camisa, ni zapatos, envueltos en jirones de tela horriblemente sucios (Biart, 1998, p.134).

En esta descripción podemos notar que en la mirada extranjera hay un sesgo cultural, además de los prejuicios sobre los habitantes del país. Este sesgo cultural va a nublar la percepción y el entendimiento que los extranjeros pudieron tener de los lugares que visitaron.

También publicó la obra *De labrador a México* de la cual no pudimos encontrar muchas referencias, pero esta ilustrada con una imagen de un hombre a caballo.

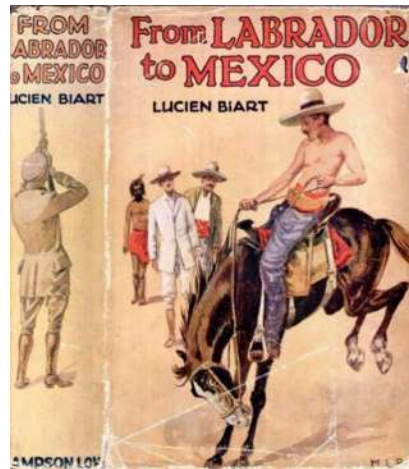


Imagen 12. Portada del Libro de Labrador a México. Lucien Biart. 1936

La importancia de esta imagen muestra la concepción de Biart sobre los mestizos e indios, que nunca están vestidos de manera correcta, se encuentran semidesnudos o descalzos, mientras que el europeo porta un traje elegante y usa botas.

Aunque en Biart no pudimos encontrar imágenes que retraten elementos parecido al traje de charro, si podemos encontrar en sus descripciones esa semejanza en la clase social, ya que el ranchero es poseedor de tierra y de ganado, cosa que si tiene semejanza con la posición que ha tenido el ranchero a través de los años. Este es un ejemplo de cómo algunos viajeros extranjeros utilizaron recursos literarios para ilustrar los paisajes y personajes que encontraron en sus viajes por México.

En el apartado siguiente se hablará sobre los ejemplos mexicanos, que utilizaron la técnica litográfica para mostrar los tipos populares de México, desde una mirada propia, aunque eso no implica que sea más objetiva, como lo veremos en seguida.

2.2 Los tipos mexicanos a través de la mirada nacional.

Anteriormente se analizó la mirada extranjera, que a través de la literatura y el grabado plasmaron sus impresiones sobre nuestro país. Las obras litográficas realizadas por extranjeros, fueron una fuerte influencia para los ejemplos de colecciones de tipos que se realizaron en México. Según Ma. Esther Pérez Salas (2005):

El costumbrismo en México, tanto literario como litográfico, fue producto de dos procesos: uno externo y otro interno. El externo estuvo representado por el movimiento romántico europeo que favoreció el desarrollo del costumbrismo de corte romántico, e influyó de manera decisiva en la producción literaria y gráfica de nuestro país en la primera mitad del siglo XIX. El interno lo constituyó la presencia de tipos y escenas de carácter popular que se cultivaron visualmente desde el periodo virreinal, y que en el momento en que los literatos nacionales se integraron al movimiento romántico, la larga trayectoria de las manifestaciones visuales se acopló rápidamente al costumbrismo decimonónico. (p.13)

El país tenía sentadas las bases para recibir esta corriente artística que poco a poco fue tomando en los ejemplos mexicanos sus propias características.

Primeramente, tenemos la colección de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, que es una obra de carácter costumbrista que pertenece al subgénero de los tipos, siendo una colección de tipos que rescata personajes representativos de la sociedad mexicana que son considerados populares, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar. Fue realizada por varios autores tanto literarios como gráficos los cuales se encargaron a través de sus relatos e imágenes de presentar a los personajes desde una perspectiva ya sea moralista, satírica, folclórica o nacionalista.

Fue realizada en el año 1854, algunos de los personajes que fueron pintados, como *el aguador, el arriero, el criado, el cargador, el ranchero*, etc., en ellos encontramos elementos del

vestuario que más adelante se va a integrar como el traje de charro, además de que son ubicados en un espacio físico que se maneja de manera simbólica, la cual contiene elementos propios de la ocupación de cada uno de los tipos, también se muestran sus instrumentos de trabajo, como el caso del *aguador* que lleva su cántaro a cuestras, o el del *ranchero* que lleva su lazo y sus espuelas, esto “acentúa el carácter descriptivo de la obra”(Pérez, 1998, p.197), podemos leer estas litografías también como una narración que puede estar separada del texto, por sí misma la imagen describe al personaje y al espacio físico, además de que también representa actitudes, forma de vestir e incluso valores estéticos sobre la apariencia física.

Esta obra consta de 35 litografías, cuya edición estuvo a cargo de la Imprenta de M. Murguía y Compañía la cual tenía mucho prestigio en el ámbito editorial. En ella podemos ver un análisis de la sociedad, analizando la colectividad a través de sus clases altas y bajas.

La obra se realizó representando al tipo en una imagen que estaba acompañada de un texto que describe las labores que realiza el personaje en cuestión, a veces los textos se centran en las conversaciones que tuvo el escritor con el personaje. Se trata de un nuevo lenguaje ya que está “destinado tanto al receptor de las clases medias acomodadas como a los nuevos lectores populares” (Pérez, 1998, p.179), lo cual quiere decir que su mensaje lo pueden captar no solo las personas letradas y cultas, sino también la gente del campo que no sabe leer y escribir, ya que la representación de las imágenes también es un lenguaje que comunica.

Además de describir sus labores, también algunos textos describen la vestimenta del personaje. Podemos notar que esta obra presenta personajes idealizados ya que ensalza a los personajes de los que habla, además de que excluyó de ella algunos grupos sociales; eclesiásticos, militares, artistas, clase alta e indígenas.

Esta obra comienza con la litografía del *aguador*, quizá porque el texto que acompaña la imagen es como una introducción de lo que se verá en las imágenes siguientes, dice:

[...] Calcula, hijo, que hoy los mexicanos hemos dado en pintarnos a nosotros mismos: ¿comprendes?

-no señor

Pues ni lo comprendas. Lo que te atañe saber es que tú, como mexicano, tienes que dar al público tus costumbres, tus hábitos, tus vicios, tus cualidades, todo, en fin, lo que es peculiar o propio, tienes que contárselo al mundo entero: hasta una estampa se ha hecho a donde estas pintiparado, tal como eres, para que todos te conozcan. Ahora bien; como tú no puedes escribir o hacer tu retrato, yo me he apropiado esa obligación; pero necesito que me des tus datos, que me informes de todo lo que te concierna, para poder escribir tu artículo e imprimirle. (Varios, 1854, p. 2)

La mayoría de las descripciones de los tipos siguieron esta lógica de contar a través de relatos de conversaciones con el personaje propiamente dicho o experiencias personales con los personajes.

El aguador es una figura interesante ya que la representación que se hace del mismo esta idealizada, se muestra con la ropa muy pulcra lo cual no está acorde a la realidad, ya que por el trabajo que realiza es muy difícil que el aguador pudiera realizar sus labores sin ensuciarse, pero no olvidemos que uno de los objetivos de estas representaciones era que fueran aceptados por el público lector, por lo cual no nos debe parecer raro que se mostrarán de la mejor manera posible.

Su vestuario consta de camisa de manta, calzoncillos de manta, pantalonerías con botonadura, botas y un chaleco, algunos elementos que podemos encontrar en el traje de charro actual.



Imagen 13. *El aguador.* Los mexicanos pintados por sí mismos. 1854.

Cabe mencionar que, si bien personajes como el aguador tienen una vida modesta, se puede inferir a través de su vestuario la clase social a la que se pertenece, ya que no es lo mismo andar descalzo, calzar huaraches que usar botas.

Mientras tanto, la imagen del *pulquero* también nos remite a algunos elementos del traje de charro como lo son las pantaloneras con botonadura, ya hemos visto en varios personajes este elemento en común, al igual que las botas. Solo que la pantalonera que se usaba anteriormente estaba abierta a veces de media pierna o desde las rodillas, lo cual deja ver el calzón de manta que se usaba. Algo interesante de este personaje es que se describe como una persona que tiene cierto conocimiento, ya que el pulquero escribe los recibos al arriero del pulque que este le lleva.

Por otro lado, *el arriero* a pesar de que se considera un tipo mexicano puesto que se le incluye en la obra, la diferencia con los demás es que no se le describe con mucha aceptación.



Imagen 14. *El arriero*. H. Iriarte. Los mexicanos pintados por sí mismos. 1854.

En su descripción el autor comienza diciendo “triste, tristísima es en verdad la condición del personaje cuya vida y hechos vamos á poner ante los ojos del lector”(Varios, 1854, p.149), incluso se pudo notar cierto desdén o prejuicio sobre este personaje ya que el relato habla sobre la poca inteligencia del arriero, ya que dice “el arriero que siempre ha conducido mulas y lidiado con ellas, tiene el mismo carácter violento de estas, y el día menos pensado le soltara una coza a su mejor amigo”(Varios, 1854, p.150). Además de esto el autor de este texto parece que se siente obligado a explicar porque se ocupó de este personaje por lo que dice:

sentado este principio será preciso advertir al lector que el personaje elegido hoy por nosotros, es aquel cuyo carácter se ha identificado más con el de los animales que tiene por compañeros; y como al escribir artículos de costumbres malas, por esto cabalmente echamos mano del arriero conductor de mulas, individuo á quien podemos llamar un estuche de mentiras y aventuras, según observamos en la verídica historia que hoy me he propuesto narrar a los lectores (Varios, 1854, p.150).

A pesar de que esta obra es nacional, este artículo nos demuestra que no solo los extranjeros escribían con prejuicios sobre algunas de las clases más bajas de nuestro país, ya que este es el claro ejemplo de cómo las clases altas y letradas, miraban con desdén algunos oficios.

Considero que es así como se van formando poco a poco lo que más tarde serán los estereotipos del mexicano, el ir construyendo un personaje digno de admirar a diferencia de otros cuyas ocupaciones no son bien vistas por la sociedad.

En este artículo el autor si se ocupa de mencionar los elementos del vestuario del *arriero* “ataviado con sombrero de ala ancha forrado de hule, algodón de jerga resguardado por una pechera de cuero; ancho ceñidor, cuyas puntas caían sobre un calzón de gamuza abierto hasta media pierna; rodilleras también de cuero y zapatos de vaqueta” (Varios, 1854, p.152).

Cabe destacar que, aunque nos describe un “calzón de gamuza abierto hasta media pierna” (Varios, 1854, p.152), lo interesante viene a ser que esta abotonado, cualidad que vamos a encontrar en cualquier traje de charro que miremos actualmente.

Esta obra habla de un personaje en particular que es *El Ranchero*, sobre el cual para describirlo nos cuenta la historia de cómo fue visitarlo en su casa en el campo y ser parte de la vida cotidiana de este personaje.

Dentro de esta anécdota podemos encontrar muchas referencias a la idea del charro que se configuro en el siglo XX y que se convirtió en un estereotipo muy aceptable dentro de la sociedad mexicana e incluso en el extranjero.



Imagen 15. *El ranchero*. H. Iriarte. Los mexicanos pintados por sí mismos. 1854.

Nos habla sobre las cualidades heroicas de nuestro “mexicano por excelencia” ya que dice “Que más vale morir desbarrancado por lazar a un toro en un monte fragoso, que morir de hambre por seguir á un caballo en uno de los montes de oro y plata”(Varios, 1854, p.198), lo cual hace referencia al carácter heroico y actitudes valerosas del ranchero, algo que contrasta con las descripciones que hace Esteban Barragán de los rancheros cuando dice que “la confianza en sí lleva al extremo de la exaltación por la aventura y el riesgo, sobre todo en situaciones ligadas al honor o al prestigio”(Barragán, 1990, p.41), esto muestra que las actitudes y valores de los personajes que fueron representados coincide con la realidad que se vivía o al menos se tomaron las mejores cualidades de los personajes descritos.

Además, explica algunas de las faenas del campo, como cuando cuenta que:

Pancho, el más atrevido de todos (adviértase que la novia se hallaba entre los espectadores) quiso barbear al becerro, cuya operación consiste en arrojarle sobre el animal, asiéndolo de la oreja derecha con una mano, y

con la otra de la barba; en seguida se hace un violento esfuerzo, se tuerce el cuello de la víctima, y se le echa por tierra en un abrir y cerrar de ojos (Varios, 1854, p.199).

Por otro lado, habla sobre como a pesar de lo molesto e incómodo del vestuario del *ranchero*, este realiza con destreza las faenas que le tocan.

D. Alonso, merced á las incomodas botas de campana, á los recios zapatones de venado con dos suelas, y á la estorbosa calzonera sobrecargada con mil adornos de plata, llevaba en cada pierna un peso de diez libras. Y sin embargo el lidiador jugaba con la fiera y á pesar de las calzoneras que ligaban las piernas de nuestro hombre, y de las enormes botas que dejaban una huella monstruosa en el estiércol, era digna de ver la destreza con que le padre de Pancho evitaba los temibles cuernos, haciendo volar la engorrosa manga perpendicularmente sobre las astas de la fiera (Varios, 1854, p.200)

Este personaje aun cuando vive en el campo, no es de cualquier clase social, ya que posee tierras, ganado, tiene su propia casa, es por ello que su calzonera tiene muchos adornos de plata, haciendo referencia a su capacidad para poder adquirir esos lujos.

Además, en otro párrafo donde nos cuenta como lo ataviaron para montar al toro nos habla de otros elementos que conforman el traje del *ranchero* “ya estoy en medio de la arena. Pancho ha colocado en mis talones dos espuelas colosales, llenas de tin tines y cadenillas. En mi cabeza ha puesto su sombrero” (Varios, 1854, p.202).

Como podemos ver en esta anécdota descriptiva del *ranchero* encontramos muchos elementos del estereotipo del charro, aunque para estos momentos aún no se habla del charro como tal, pero es el personaje del *ranchero* de donde se van a apropiar la mayoría de los elementos que van a constituir no solo el traje de charro, sino también la idea en conjunto, de a qué se dedica,

cuáles son sus valores, su clase social, que se van a impregnar en el imaginario social del siglo XIX.

La obra de *Los mexicanos pintados por sí mismos* fue realizada por diversos autores entre ellos Hesiquio Hiriarte, un pintor mexicano nacido en 1820 en la ciudad de México, quien litografió personajes como *El pulquero*, *El cajista* y *La china*.

Una de sus obras más famosas es la litografía titulada *El fandango mexicano* que no pertenece a la colección de *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Esta imagen nos muestra un cuadro costumbrista bastante interesante que se trata sobre una reunión de varias personas en un fandango.



Imagen 16. *El fandango mexicano*. Hesiquio Hiriarte. 1847.

Una de las cosas que más llama la atención de la estampa es que los hombres tienen su respectiva pareja, y esa pareja no es nada menos que una china poblana. A partir de aquí vemos cómo se va configurando ese estereotipo del *jarabe tapatío* bailado por un charro y una china poblana que tanto se difundió en el siglo XX, esto lo podemos inferir ya que la mujer está en actitud de despuntear, y el hombre parece que va a rodear a la hembra, seguramente bailando *el palomo*.

Finalmente, uno de los pintores más importantes de la litografía mexicana fue Casimiro Castro, nacido en el Estado de México en 1826. Quien colaboró como ilustrador gráfico en la revista *La Ilustración Mexicana* a partir de 1851, además tuvo una importante participación en la obra *México y sus alrededores*.

Sus pinturas van desde fachadas, monumentos, paseos, lagos, canales, edificios novohispanos, así como tipos populares, como *el aguador*, *el arriero*, *el cargador*, *el vendedor de frutas*. También pintó la litografía titulada *Trajes mexicanos*, donde al igual que Hesiquio Hiriarte hace una escena costumbrista, en la cual, si prestamos atención dibuja varios personajes como la china que está en el centro de la estampa, o *el aguador* que podemos ver de espaldas. En esta imagen la mujer también se encuentra en actitud de baile, pero sin notarse una pareja clara.



Imagen 17. *Trajes mexicanos*. Casimiro Castro. 1864.

Este autor también participó en la obra de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, por lo que sus litografías han sido importantes en la configuración de los tipos mexicanos.

A lo largo de esta revisión por los grabados de artistas extranjeros y nacionales que se dedicaron a describir los tipos populares en sus obras, a través de sus imágenes, pero también de

sus textos, hemos podido mostrar los cambios y permanencias que fueron configurando lo que más tarde sería el estereotipo del charro que se popularizó con más intensidad a partir de la revolución mexicana y que usó para su representación iconográfica: la fotografía.

Todos los autores de estas obras coinciden en el uso de las pantaloneras con botonaduras de plata, cosa que no solo tiene que ver con la estética, sino también con la capacidad económica, porque solo hombres bien acomodados pueden darse el lujo de comparar botones de plata para sus pantaloneras. Entre más elementos tenga un traje más caro será; el uso de botas, de sombrero, de espuelas, de chaqueta, solo lo pueden hacer personas que tengan el poder de adquirirlas.

Los rancheros que nos describen, a través de sus textos y nos presentan en sus grabados, son poseedores de tierras, de ganado, son hombres trabajadores que se dedican a estas labores campesinas, y según el imaginario de la época y la región: tienen ideales, son valientes, son hombres de palabra. Es por ello que todos estos elementos que componen al tipo del ranchero se van a convertir en los más rescatables para construir la idea del mexicano, pero no de cualquier mexicano, si no del mexicano que es digno de mostrar al mundo “el charro”, el que nos va a representar en el cine y la televisión, aunque eso este bastante alejado de la realidad de la inmensa mayoría de mexicanos que viven en la pobreza en muchos de los rincones más lejanos del país e incluso en las grandes ciudades.

No debemos olvidar que en algunos países europeos la litografía sirvió para propagar ideas y valores, uso que se le dio también en México. Muchas de estas obras brillan por la ausencia de los indígenas, ya que nacionales y extranjeros no los consideran dignos, ni con las cualidades necesarias para resaltar, quienes los pintan los usan como fondo de sus escenas o representan a los indígenas de tiempos prehispánicos que usaban plumas y eran guerreros, son pocos quienes

dedican algunas de sus páginas a representar esta clase social aun cuando es mucha la población indígena que existía.

En el siguiente capítulo mostraremos cómo la fotografía y el cine se usó para mantener los valores presentes en los imaginarios, de fines del siglo XIX, en el periodo revolucionario y posrevolucionario, para continuar con estereotipos preexistentes. Esto gracias a la difusión que se hizo de ellos, a través de los medios de comunicación masiva, como la prensa, el cine, la radio y la televisión.

Capítulo 3. Del vestuario del pueblo en el Distrito de Puruándiro a finales del siglo XIX a la estereotipación de la vestimenta de los bailadores de jarabe durante la posrevolución.

Y en nuestros tiempos, ¿no véis con qué gallarda soltura se enreda nuestro charro en sus sarapes multicolores y cordiales? ¿y sus botonaduras de plata y los alamares de oro de sus vestidos y sombreros, no son para agradar a la criolla, quien también se alhaja de collares y pulseras tintineantes, y camisas bordadas, y rebozos sedosos y amables?

Vera de Córdova

(El Universal Ilustrado, jueves 20 de abril de 1922)

En el capítulo anterior vimos que la representación visual del charro se configuró desde las litografías del siglo XIX; pero es durante la revolución mexicana cuando se termina de conformar esta imagen estereotipada del “ser mexicano”, la cual va a ser fuertemente difundida en los medios de comunicación masiva a partir de la posrevolución.

A través del análisis de los expedientes judiciales encontrados en el Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán, se mostrará que el vestuario que usaba el pueblo en el antiguo Distrito de Puruándiro en su día a día, era la camisa y el calzón de manta, también se mostrarán ejemplos de estos expedientes donde los hombres manifestaban su “carácter valiente y macho”, el cual está presente en ese estereotipo del charro difundido en la época posrevolucionaria.

Además de analizar las imágenes estereotipadas del charro, que se harán desde el concepto de la performatividad, mostraré que el vestuario juega un papel muy importante en la creación del discurso visual que va a estar orientado hacia la estereotipación y unificación del “ser mexicano”.

El vestido es quizá una de las cosas más importantes en nuestra vida social, cada mañana elegimos la imagen que vamos a presentar al mundo. Es a través del cuerpo mediante el cual

expresamos nuestra identidad, ya que “El cuerpo es una estructura lingüística, <<habla>> revela infinidad de informaciones, aunque el sujeto guarde silencio” (Squicciarino, 1986, p. 18).

Diariamente nos deslizamos por diversos escenarios desde la intimidad de nuestra casa, la escuela, el trabajo, lugares de ocio y fiestas. Muchas veces ni siquiera nos damos cuenta de lo que vestarnos implica. Pensamos que el acto de vestirse es inocuo, pero elegimos el atuendo que vamos a usar durante el día con base en las actividades que vamos a realizar, o los lugares que vamos a visitar. Ya que esto juega un papel importante en la identidad colectiva e incluso en la aceptación social. “Al vestirse, el hombre se dirige a sí mismo, a sus semejantes y a su mundo” (Schwarz, 1976, p. 308) pues como mencioné anteriormente el vestuario es un lenguaje que comunica.

El vestuario de un personaje puede convertirse en un elemento de la identidad, ya que la indumentaria puede cumplir varias funciones dentro del entramado social; puede ser usado “como herramienta de control social, resistencia y (re)creación identitaria” (Valenciano, 2012, p. 267).

Podemos hablar del vestuario como una herramienta de control social que se utiliza en diversas situaciones, pensemos en los uniformes, que son usados para tratar de coercionar al individuo, prohibiendo ciertas acciones cuando se porta, aunque se esté lejos del espacio donde se debe usar.

Por otro lado, la indumentaria puede utilizarse como un símbolo de resistencia, que es como las comunidades indígenas o ciertos sectores marginados de la sociedad lo usan para afirmar su identidad y conservarla, lo cual es otra de las funciones que puede cumplir la vestimenta, además de la creación identitaria que es el tema que nos ocupa en la presente investigación. Según Hansen (2004):

El vestido, como parte fundamental en la forma en que los cuerpos son presentados y representados socialmente, opera en estos tres niveles: a)

expresa identidades y voluntades individuales; b) utiliza códigos compartidos socialmente; c) puede operar como herramienta de inclusión o exclusión de valores y proyectos político-ideológicos. (Citado en Valenciano, 2012, p. 269)

Poniendo como ejemplo el argumento de Hansen, si uso ropa bordada comparto un código con otra persona que también la usa, así funciona como herramienta de inclusión, que a la vez excluye a todos los que no usan ropa bordada. La identidad puede ser creada a partir de mi gusto (identidad individual) o a través de proyectos político-ideológicos encaminados a la creación de identidades nacionales.

El vestuario es un reflejo de su tiempo, es producto de la cultura e incluso de los valores morales, ya que estos influyen en la aceptación de la moda, de lo que es adecuado usar o no usar en cada lugar. Como lo dice Entwistle (2002) “la moda expresa el cuerpo, creando discursos sobre el mismo que se traducen en prendas, mediante las prácticas corporales de vestirse que realizan las personas” (p.9), por lo que es en nuestra vida social donde la indumentaria es importante.

A través del vestuario podemos identificar algunos elementos como el estatus social, ya que para consumir determinadas prendas es necesario tener capacidad adquisitiva, consumimos lo que está a nuestra disposición dependiendo de los recursos económicos que tengamos. Aunque hay casos en los que las personas cuando saben que van a asistir a un evento importante, sacrifican alguna de sus necesidades básicas para poder adquirir la vestimenta. Según Squicciarino (1986):

en toda interacción humana intervienen flujos de señales no verbales que, en un proceso de codificación y decodificación, se mueven de un interlocutor a otro; con estos, los miembros de la interacción intentan catalogarse recíprocamente según la edad, el sexo, el grupo étnico, político y religioso al que pertenecen, según la clase social, la actividad profesional e incluso en función de los rasgos de personalidad. (p. 19)

Al vestirnos estamos creando un discurso que puede ser leído por los demás de manera visual, mediante el cual comunicamos desde la identidad hasta la clase social.

3.1 Ni pantaloneras, ni botones de plata. El vestuario del pueblo en el Distrito de Puruándiro a finales del siglo XIX

Anteriormente vimos que las representaciones de los tipos populares se mostraban de una manera idealizada, que no correspondían a la realidad de estas clases populares. En este apartado mostraré cómo en la sociedad del distrito de Puruándiro, las representaciones que se exponen en los medios de comunicación masiva como “lo mexicano”, expresada en el personaje del charro, están muy lejos de ser la realidad. Ya que las condiciones económicas de la población en general, como los bajos salarios y los oficios que se ejercen no permiten los lujos que se expresan en medios como el cine y mucho menos las ostentosas que “documentan” los periódicos.

Para esto recurrimos a la investigación de archivo, que se realizó en el Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán, del Distrito de Puruándiro de la sección de juzgados de 1º instancia, revisando expedientes desde el año de 1870 a 1886. Los expedientes que encontramos en esta revisión fueron casos relacionados a la criminalidad como heridas, rapto y estupro, riñas, homicidio y falta a la autoridad.

La razón de elegir estos expedientes es que cuentan con declaraciones de los implicados, en las que estos relatan con detalle situaciones de la vida cotidiana, como los espacios donde sucedieron los hechos, si usaban algún arma, y nos describen paisajes. Información que, aunque no fue obtenida con el fin de usarse históricamente, constituye una fuente de valiosa para los historiadores.

Además de estos detalles, se hacen filiaciones sobre los sospechosos, en estas se describe de manera detallada a la persona que se investiga, sus rasgos faciales y corporales, su parentesco, su lugar de vecindad y la ropa que usa. Siendo este último detalle el que nos proporcionó los datos que necesitamos para hacer las gráficas de análisis para este apartado.

Es importante mencionar que el hecho de que estos expedientes revisados sean declaraciones de implicados en los actos investigados, y tomando en cuenta que solo se hacia la filiación de la persona sospechosa o investigada y no de todos los declarantes, esto corresponde a una muestra. A pesar de esto considero que la muestra es bastante acertada sobre la realidad, ya que por el contexto de la época podemos inferir que las condiciones para vestirse eran difíciles, las personas no tenían mucha ropa, así que generalmente usaban las mismas prendas diariamente o el mismo tipo de prenda.

Para poder obtener los datos necesarios, primero se sacaron notas literales de las filiaciones, sistematizando después la información en un cuadro que compila, número de expediente, nombre de la persona, ocupación, sexo, año, edad, origen y/o vecindad y vestimenta. Después de compilar todos estos datos, se hicieron varias tablas, contemplando todos los tipos de oficios y las prendas que usaban cada uno; es de esta información de donde salieron las gráficas que se mostraran más adelante. Por la cantidad de prendas, tomé la decisión de agruparlas por tipos, una de tipos de camisas, otra de tipos de pantalones, otra de sombreros, otra de zapatos y otra de abrigos. En ellas se pretende mostrar que oficios usaban en mayor cantidad la manta por ejemplo y así con cada tipo de prenda.

Al sistematizar la información, nos dimos cuenta de que las filiaciones de mujeres eran escasas para poder hacer una muestra del caso femenino, por lo que decidimos omitirlas. Además de que el personaje central de la investigación es masculino, el charro.

Se podría decir que una fuente viable para mostrar el caso femenino podrían ser los registros de mujeres públicas, pero consideramos que estos no podían ilustrar nuestro tema de estudio por ubicarse este en el espacio rural, mientras los registros de mujeres públicas son generalmente de las ciudades. Además de esto, las mujeres retratadas están utilizando ropa adecuada a su oficio estando alejadas de lo que se usaba comúnmente en el campo.

Aunque el vestuario esta generalmente asociado a la identidad, como un elemento de identificación y distinción social, la mayoría veces responde a nuestra capacidad de adquisición por lo cual también podemos identificar a través de este la clase social de un sector o grupo determinado.

La diferenciación social no se puede hacer solo con base a los modelos que se usan, sino también de acuerdo a las telas con las que ha sido confeccionada la ropa o los detalles extras que se le hacen a la misma para embellecer una prenda, como el uso de accesorios.

Si nos remontamos al siglo XIX podemos identificar a lo que generalmente se denomina “pueblo” con el típico traje de manta, compuesto por camisa y calzón de manta, huaraches y sombrero de palma, que usan las clases más pobres, en su mayoría los jornaleros que tienen poco poder adquisitivo, aunque algunos artesanos también utilizan esta ropa.

Como se ha mencionado anteriormente, el vestido está asociado a la capacidad económica de una persona, si tomamos en cuenta que el salario de un jornalero o peón era de entre 0.25⁵¹ a 0.35 centavos por día durante el porfiriato, cobra sentido el hecho de que las personas vistieran lo más económico que había para la época que era la manta. Como lo dice Bellingeri (1978) “el salario diario de un peón estaba compuesto de una suma de dinero (dos reales de 1883 a 1897) más un cuartillo diario de maíz por cada día trabajado” (p.125). Por otro lado, Muria 1981 refiere que

⁵¹ Si tomamos en cuenta que un peso equivalía a 8 reales, 25 centavos corresponderían a la cantidad de dos reales.

“el salario de un obrero fabril tapatío en 1886 era de entre 50 y 30 centavos diarios” (Citado en Bastarrica, 2016, p.60), mientras que “otros trabajadores como aserradores, ladrilleros, herreros, cigarreros, alfareros y hojalateros ganaban, a finales del porfiriato, entre 75 centavos y un peso con 50 centavos. Los plomeros, vidrieros y tapiceros ganaban más: entre dos y cuatro pesos diarios” (Citado en Bastarrica, 2016, p.60).

Si comparamos estos salarios con los precios de las prendas, era una inversión muy grande el vestirse. Ya que los precios de la ropa eran elevados a comparación de los sueldos. Es por esta razón que, aunque hubo legislaciones que intentaron prohibir el uso de la manta, esto no funcionó porque el poder adquisitivo del pueblo era bastante bajo.

En relación a los costos de las prendas Bastarrica (2016) nos dice que:

En 1875, algunas tiendas de “ropa hecha” del Distrito Federal usaban la prensa para anunciar, entre otros, los siguientes precios: pantalones casimir nacionales, 2 pesos 5 reales; o de 3 a 5 pesos; pantalones de casimir francés, entre 5 y 8 pesos, o de 6 a 8 pesos; levitas de paño mexicano entre 8 y 12 pesos, levitas de paño francés a 15 pesos; chaquetas de casimir de país a 3 pesos 3 reales, etcétera.

Si analizamos el costo/salario de un peón, tenemos que si este ganaba dos reales es decir 0.25 centavos, y quería comprar un pantalón de casimir nacional que valía 2 pesos 5 reales necesitaba usar el salario de 10 días y medio de trabajo, sin tomar en cuentas sus necesidades básicas como los alimentos, por lo que adquirir una prenda era casi imposible para un peón.

El calzado era aún más caro por lo cual lo más común fueron los huaraches y en muchos casos la población más pobre no los usaba. Según Bastarrica (2016) “el calzado masculino tenía precios que oscilaban entre los siete pesos de los botines de cuero “fino” y los tres pesos de los botines de cuero “del país” (p.69)”. De acuerdo con esto, un peón o jornalero que ganaba dos

reales diarios necesitaba 12 días de salario para poder comprar unos botines de los más económicos.

En esta época la ropa por su costo, era considerada como un objeto de valor, tanto que las personas la podían empeñar o se incluía en los repartos de bienes como en los testamentos, incluso fueron objetos que eran robados comúnmente.

Por otro lado, algo importante de señalar es que la ropa no se obtenía solo de los salarios, pudiera ser provenir de robos, herencias y la que se compraba no necesariamente era nueva. Ya que las casas de empeño al pasar cierto tiempo ponían las cosas en venta, pudiendo las personas obtener prendas un poco más económicas de su costo real, aunque seguramente había la necesidad de remendarlas o ajustarlas.

No es de extrañar que en la mayoría de las filiaciones que encontramos en el Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán, jornaleros, arrieros, labradores, etc., sean descritos con el traje “típico” de las clases más bajas: camisa, calzón de manta y huaraches.

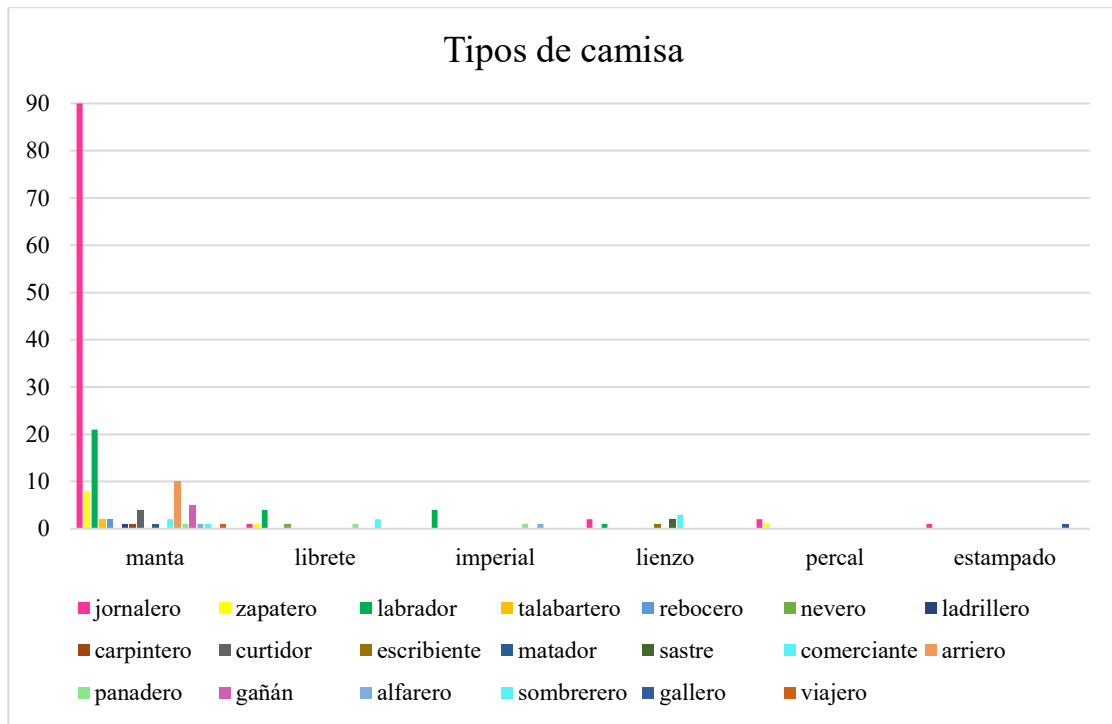
En las siguientes gráficas se mostrarán las prendas más usadas de acuerdo a su oficio, para demostrar como a pesar de las legislaciones que se hicieron durante el porfiriato para prohibir la manta, esta seguía siendo la más usada por la población en el Distrito de Puruándiro lo que hace un fuerte contraste con lo proyectado en los medios de comunicación masiva de la época.

Primeramente, tenemos la gráfica de los tipos de camisas mencionadas en los expedientes judiciales.

En esta gráfica podemos ver que el tipo de tela más usada en las camisas es la manta, siendo los jornaleros la mayoría de personas que la usan, aunque hay algunos casos en los que se usa la camisa de librete, lienzo, percal o la de estampado, pero en una cantidad muy baja, de una o dos personas.

Gráfica 1.

Tipos de camisas más usadas según los oficios, en el Distrito de Puruándiro 1870-1885.



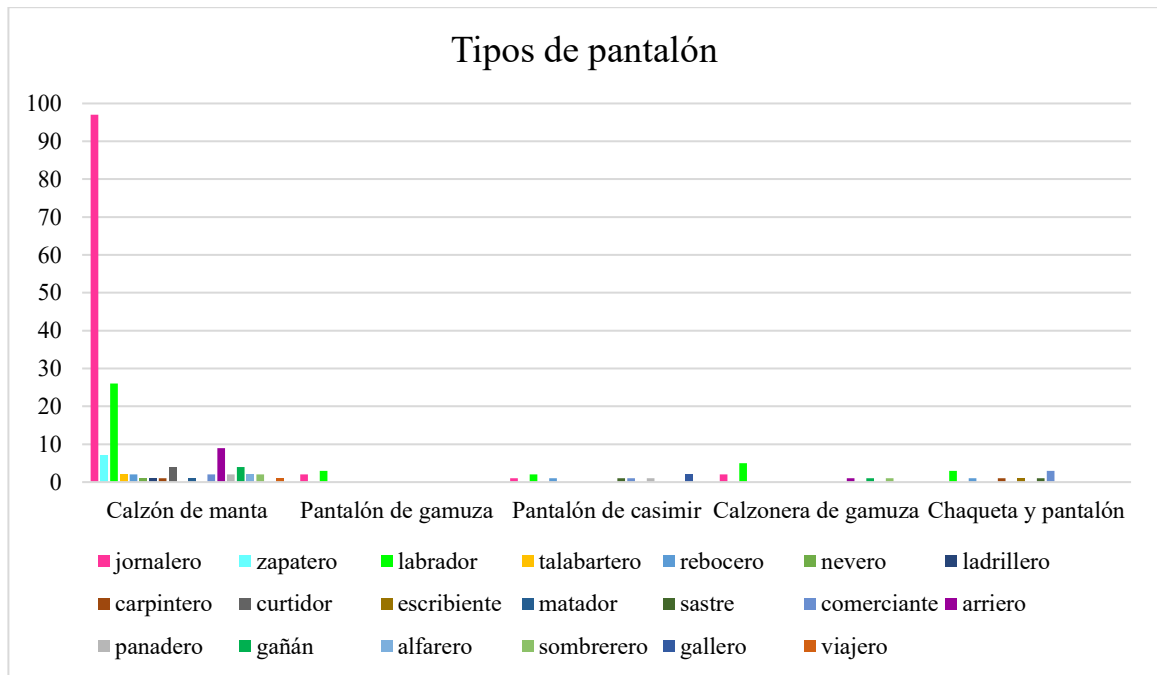
Seguidos de estos tenemos a los labradores que la mayoría de ellos también usan manta, pero además algunos utilizan camisa de librete, lienzo o de imperial. En esta gráfica además podemos ver que la mayoría de los oficios usaban camisa de manta, siendo esta la más común.

Como ejemplo tenemos la filiación de Jacinto López Suares donde encontramos que, “viste camisa y calzoncillos de manta corriente, sombrero de palma y guaraches” (AHPJ, Puruándiro, 1870, exp.207, f. 3v), era de oficio jornalero, de 26 años de edad. La descripción de esta vestimenta era la más común en la época.

La siguiente gráfica, contiene datos sobre los tipos de pantalones utilizados, donde además agregamos la calzonera de gamuza que es usada por pocos de los oficios y por pocas personas, además se agregó aquí el apartado de chaqueta y pantalón que así fue mencionado en los expedientes revisados sin especificar el tipo de tela al que se refiere.

Gráfica 2.

Tipos de pantalón más usados según los oficios en el Distrito de Puruándiro. 1870-1885.



En esta gráfica vemos que el patrón se repite, el calzón de manta es el más usado, sobre todo por los jornaleros, primeramente, seguidos de los labradores. Aunque se mencionan varios tipos más de telas son usadas por pocas personas y la mayoría de los oficios comparten el uso del calzón de manta. En el siguiente ejemplo podemos apreciar la descripción de un jornalero que usa calzonera.

Su nombre es Rafael Vega Hernández, quien “viste camisa y calsoncillos de manta, calzoneras de gamusa negra, sombrero de palma, guaraches y una frasada musga”. (AHPJ, Puruándiro, 1873, exp., SN7, f. 9v)

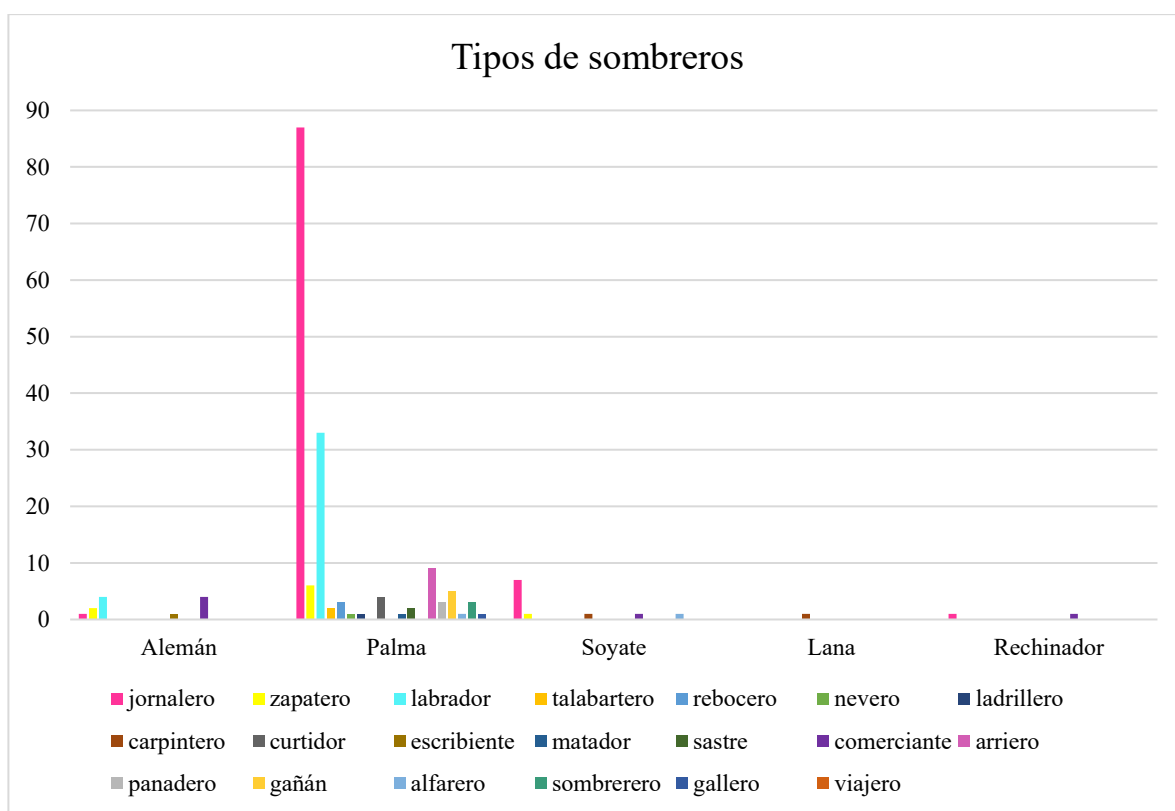
En este ejemplo podemos ver que el vestido sigue siendo el típico calzón y camisa de manta, solo que se agregan algunos elementos como las calzoneras y la frazada, que es muy común que se use para cubrirse del frío.

Como podemos ver, el uso del atuendo de camisa y calzón de manta, era el más generalizado entre el pueblo, no solo por indígenas, sino por mestizos, hombres de distintas ocupaciones u oficios lo usaban, aunque algunos con ligeras modificaciones

En seguida mostramos la gráfica de los tipos de sombreros que eran usados en la época, señalando el más común en la mayoría de los oficios, que es el sombrero de palma.

Gráfica 3.

Tipos de sombreros más usados según el oficio en el Distrito de Puruándiro, 1870-1885.



En esta gráfica podemos ver que la mayoría de los oficios utilizan el sombrero de palma, sobre todo los jornaleros y labradores, razón por la cual podemos deducir que era el sombrero más barato. El tipo de sombrero más usado en segundo lugar era el alemán usado por comerciantes, escribientes y zapateros, aunque incluso fue usado por algunos jornaleros y labradores.

Como ejemplo del uso de sombrero de palma tenemos en 1872 a Ysidro Raya Vargas, de 35 años de edad y de ocupación Labrador “viste camisa y calsoncillos de manta, sombrero de palma, huaraches y se tapa una frazada blanca.” (AHPJ, Puruándiro, 1872, exp. 2, f.24).

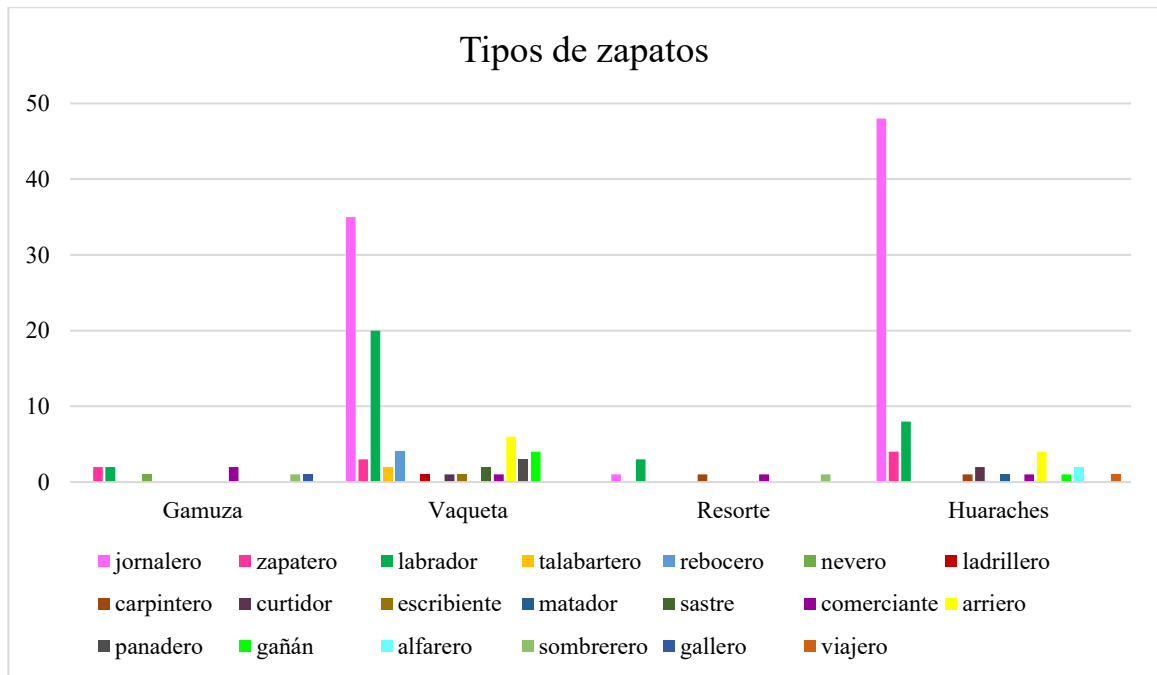
Mientras tanto, Rafael Raya Díaz de ocupación comerciante “viste chaqueta, chaleco, pantalon de casimir, sombrero aleman con adornos de plata y zapatos de gamuza negra” (AHPJ, Puruándiro, 1874, exp. SN1, f.15v). En esta persona podemos notar un vestuario más elaborado, que además incluye más elementos como símbolo de un poder adquisitivo mayor, ya que su sombrero, no solo no es el del pueblo, sino que tiene adornos de plata, elementos que no son necesarios en el simple uso de las prendas, sino que suelen ser símbolos de distinción social.

Para completar el traje típico del pueblo hace falta hablar del calzado, que como se mencionó anteriormente, era muy costoso, necesitando incluso el salario de semanas completas para poder adquirir un par de zapatos.

En la siguiente gráfica podemos ver que no era mucha la variedad de calzado usado, y que la gran mayoría utilizaban huaraches, esto sin duda por el costo de estos zapatos. Algunas personas incluso no podían darse el lujo de utilizar huaraches, andando descalzos. Como el caso de Ramón Heredia de oficio jornalero de quien dice que “viste camisa y calsones de manta, sombrero de palma con toquillas de los mismo, bastante usado, no usa calsado y se tapa con una frasada listada de colorado, blanco y negro” (AHPJ, Puruándiro, 1885, exp. SN7, f., 9), además de no usar calzado, en la filiación de esta persona dice que su sombrero es “bastante usado”, expresiones utilizadas generalmente al describir la ropa, para hacer notar que están desaliñados.

Gráfica 4.

Tipos de zapatos más usados según el oficio, en el Distrito de Puruándiro, 1870-1885.



En esta gráfica se demuestra que el tipo de calzado más utilizado son los huaraches, aunque un gran porcentaje de la población filiada también usaba zapatos de vaqueta. Además del costo del calzado, la razón tiene que ver con la protección de los pies al realizar las labores diarias, como en el caso de los arrieros que recorren grandes distancias caminando además de trabajar con animales.

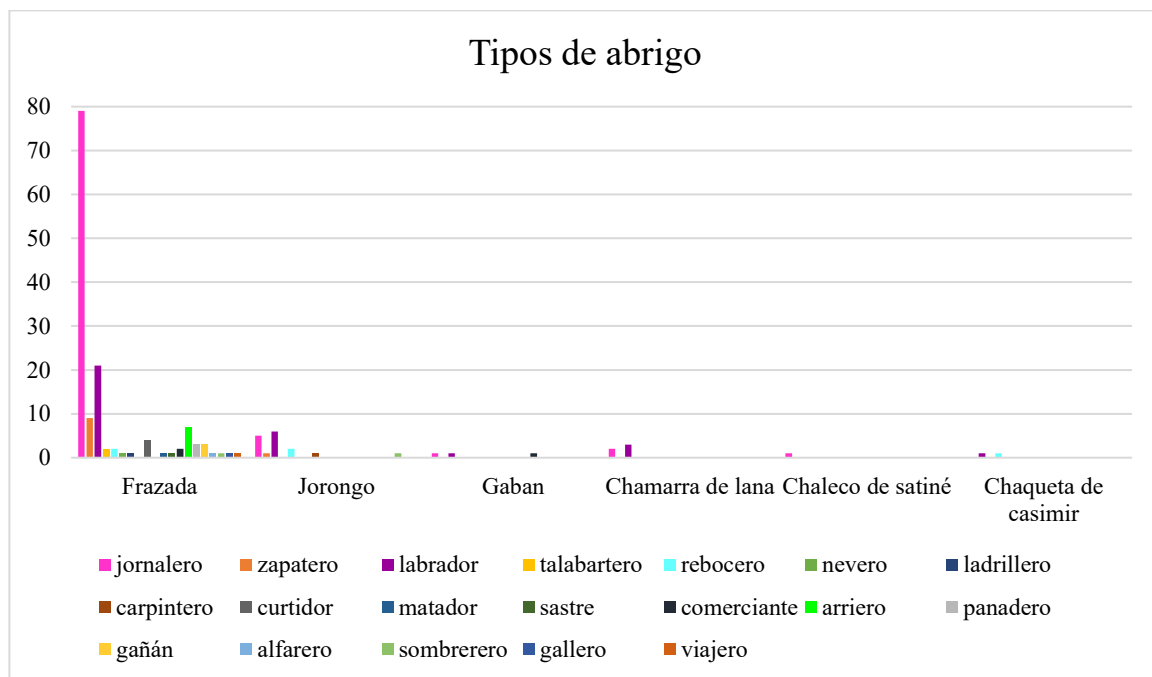
Por ejemplo, Epitacio Hernández cuyo oficio es el de arriero dice que “viste ordinariamente camisa y calzoncillos de manta, sombrero de palma y zapatos de vaqueta” (AHPJ, Puruándiro, 1873, exp. SN9, f. 25), aquí podemos ver que, aunque su vestido es “ordinario” los zapatos son un poco mejores para poder realizar sus labores y protegerse un poco más los pies, aunque seguramente son zapatos muy desgastados.

Finalmente tenemos la gráfica sobre los tipos de abrigo, que eran desde cobijas, gabanes hasta chamarras, cualquier cosa que pudiera servir para cubrirse del frío en épocas de temperaturas bajas.

En los expedientes revisados no todas las personas usaban algún tipo de abrigo, pero las más usadas fueron las que se muestran a continuación.

Gráfica 5.

Tipos de abrigos más usados según el oficio, en el Distrito de Puruándiro. 1870-1885.



Como podemos ver en esta gráfica el tipo de abrigo más común eran las frazadas usadas por todos los oficios, pero existen algunas otras prendas usadas por algunas personas como chamarras o chaquetas.

Tenemos el ejemplo de Regino Mosqueda Rosales, tenía por oficio el de jornalero quien dice que viste “camisa muy rota, señor y calsones blancos, todo de manta, frasada toda blanca sombrero de palma y guaraches” (AHPJ, Puruándiro, 1871, exp. 28, f. 33). En esta filiación podemos ver nuevamente adjetivos como el de “muy rota” que servían para señalar la pobreza en el vestido de las personas.

En muchos de los casos de las personas que fueron filiadas, podemos encontrar adjetivos como el que se mencionó anteriormente, eso daba a notar que, aunque las personas estaban vestidas

no se veían pulcras y eran de las clases bajas, en este sentido el vestido sirvió como un símbolo de distinción social.

Al sistematizar toda la información y poder compararla a través de las gráficas, pudimos demostrar que el tipo de vestuario del charro que nos mostraron en el cine de oro es todo lo contrario a lo que se usa en el Distrito de Puruándiro. En definitiva, el tipo de vestido que se usa comúnmente es la camisa y calzón de manta, huaraches, sombrero de palma y frazada.

Aunque existen algunas variaciones sobre todo en las clases más acomodadas, como algunos artesanos o comerciantes, usan otro tipo de telas, y de prendas. Por ejemplo, Nabor Revollar Cordero de ocupación Comerciante en 1872 “viste ordinariamente camisa de lienzo delgado, chaqueta, chaleco, pantalon, zapatos de resorte y usa varias clases de sombreros finos” (AHPJ, Puruándiro, 1872, exp. SN3, f. 9). Esto nos indica que hay una estrecha relación entre el vestuario y el poder adquisitivo.

Para esta época vestirse es caro, aun cuando la industria textil tiene variedad de telas, el simple hecho de confeccionar la ropa supone un gasto que muy pocos pueden costear, además de que la adquisición de una máquina de coser es muy poco probable en su relación costo-salario.

Según Beatriz Bastarrica Mora (2016) “siempre resultaba más barato comprar la tela y fabricar las prendas uno mismo o, en cualquier caso, encargárselas a alguien que supiera hacerlo, pero que no cobrara las tarifas normales de un sastre, una modista o una costurera” (p. 67).

Muchas familias van a optar por hacer su propia ropa o mandarla hacer con alguna vecina que se dedique a hacer ropa. Como lo muestra el testimonio de la Sra. María que cuenta que ella hacia la ropa de sus hijos y de su esposo, pero también era una fuente de ingresos porque ella desde antes de casarse aprendió el oficio, dice “-en mi casa me enseñé a cortar la ropa, a cortar ropa, yo cosía ropa ajena, allá a las vecinas me llevaban ropa a que les cosiera” (Medrano, M.

Comunicación personal, 28 de octubre de 2018). El oficio de costurera fue el que ayudaba a la población a vestirse con costos menores que los que se anunciaban en los periódicos y a su vez contribuía a la economía familiar de quienes tenían la fortuna de contar con una máquina de coser.

Como podemos ver, en la época porfiriana obtener ropa para poder vestirse requería una gran inversión, en contraste con los precarios sueldos que se tenían. A pesar de esto, el gobierno mexicano para poder mostrar ese “progreso” al extranjero, implementó algunas legislaciones para prohibir el uso de la manta en espacios públicos. Y como la población no podía costear otro tipo de vestido para realizar algunas diligencias, hubo lugares donde se instalaron garitas para rentar pantalones.

3.2 El vestuario en la legislación porfiriana.

Durante el régimen porfirista (1876-1911), de acuerdo al lema de “orden y progreso” que predicó, se crearon distintas políticas públicas para poder mostrar una nación “civilizada”. Una de ellas fue la referente al uso de la manta por las clases más bajas de la sociedad mexicana, ya que el uso del calzón de manta era considerado un símbolo del atraso, la precariedad y los vicios de los campesinos e indígenas. Por esta razón una de las medidas que se tomaron, fue prohibir el uso del calzón de manta en espacios públicos que eran concurridos por las élites, como las plazas públicas o los edificios públicos.

Estas medidas no tuvieron un carácter constitucional, pero si formaron parte de los bandos de policía, buen gobierno o reglamentos de alguno estados o municipios de México. En estados como Colima “por bando del 10 de marzo de 1888, del prefecto político del distrito del Centro, J. Trinidad Padilla, se prohibió el uso del calzón de manta en público” (Colima de ayer, 2018).

Aunque existieron prohibiciones como la mencionada anteriormente, estas no prosperaron por las condiciones económicas de la población, además de la costumbre de usar la manta.

Una de las razones para prohibir su uso estuvo relacionado con la falta de moralidad y de civilización, esto tuvo mucho que ver con que el indio vestido de calzón de manta no encajaba en la narrativa de progreso que el gobierno porfirista exhibía frente al mundo. Como podemos ver en el bando de Sayula que nos dice:

Y con el objeto de que en esta misma ciudad se dé una prueba de civilización, moralidad y cultura (el pantalón o calzón de manta, reflejaba con frecuencia las partes íntimas del varón), prohibiéndose el uso del calzón blanco y prescribiendo la obligación del uso del pantalón (González, 2017).

Aunque el discurso en torno al uso de la manta fue relacionado con la falta de moralidad o civilización, la puesta en práctica era algo difícil, como se ha documentado anteriormente, las personas se vestían de acuerdo a su poder adquisitivo, por lo que la manta era lo más común. Existían lugares específicos donde estaba prohibido su uso, como en las plazas públicas o edificios públicos, si las personas necesitaban hacer alguna diligencia en estos edificios no podían entrar con su ropa de manta. Por lo cual, el gobierno implementó la renta de pantalones de dril o lana, para que las personas pudieran realizar sus diligencias y devolverlos al terminar, “los campesinos –rancheros- que venían de otros pueblos ‘‘alquilaba’’ pantalones de dril o mezclilla a la entrada de la capital. Algunos llevaban su pantalón de ‘‘vestir’’ en su costalillo y se lo ponían al entrar a la ciudad’’ (Colima de ayer, 2018). Algo interesante, es que aun cuando algunas personas contaban con su pantalón de vestir, no lo llevaban puesto, ya que no estaban acostumbrados a usarlo.

El uso de la manta fue asociado no solo con el indio, la pobreza, sino también a los vicios, y a la falta de moral. Es por ello que en el porfiriato relacionado a su ideal de “orden y progreso”,

se comienza a poner atención en el vestuario como un elemento que proyecta valores morales, por lo cual es necesario legislar el vestuario no solo para proyectar una imagen, sino porque se pensaba que con esto también los vicios, como la asistencia al llamado “San Lunes” se podrían sesgar.

En este periodo podemos pensar la higiene como un proyecto de estado, un proyecto con tintes clasistas, como lo dice Toledo (2009):

la higiene nace como un proyecto en sí mismo excluyente; porque el mundo a construir, es el mundo de los médicos, políticos, académicos, y en general, de los que son parte de la centralidad, no de las periferias. Si bien, en teoría, el pensamiento higienista es una propuesta de inclusión y de conservación de la vida, en la práctica, no cobija al mundo popular; porque ese cosmos no tiene los parámetros de limpieza, pulcritud y civilización requeridos para la nueva nación. (p.25)

A mediados del siglo XIX se promulgaron códigos legales por la élite porfiriana que se ocuparon del perfil que debían presentar los mexicanos, delineando muchas de las costumbres o de los hábitos que en su opinión debían adoptar. “Asimismo, se encargaron de dictar principios éticos o de velar por la moral de los individuos” (Speckman, 2001, p. 244).

Se consideraba que el indio vestía manta o ropa muy vieja porque los vicios como el pulque, absorbían lo que el ganaba que de por sí era poco, entonces no le alcanzaba para alimentar bien a su familia, mucho menos para invertir en su apariencia.

La reglamentación del vestuario fue de la mano con la higiene corporal, ambas cosas como un discurso que legitimaba el poder. Según Toledo (2009)

Detrás de las cortinas mantendré la idea de la higiene como una retórica discursiva del poder estatal con pretensiones legitimadoras de su estar; erigirse como la figura paternal que aspiro al convencimiento del pueblo

sobre su idea en torno a cómo es que la vida debe ser vivida y quienes deben dedicar sus esfuerzos a enseñarla (p. 20).

De acuerdo con Toledo, en el proyecto modernizador del gobierno de Díaz incluyó esferas no solo públicas, sino que tienen que ver con lo privado, como es el caso de la moral y el vestuario. Para la élite mexicana era importante mostrar que México era un país con gente trabajadora, digno de considerarse para invertir en él. Es por ello que había una gran preocupación por moralizar al indio, porque deje los vicios y se vista bien, para la mirada extranjera.

El usar ropa sucia, andrajosa era una manera de discriminación, si las personas vestidas así querían entrar a un lugar lujoso donde asistía la élite mexicana o turistas, no eran permitidos.

Como vimos anteriormente, una de las acciones que se implementaron para ir despojando a la población de la manta, fue la prohibición de esta. Uniformando ciertas profesiones u oficios, cambiando la manta por la mezclilla.

La implementación del uso de la mezclilla también tuvo que ver con la expansión de las vías ferroviarias y la minería, ya que era necesario para estos trabajos utilizar materiales resistentes, aunado a esto la existencia de fábricas textiles favorecieron la transición.

A través del análisis de las imágenes estereotipadas del charro, utilizando como guía el concepto de performatividad, mostré como el vestuario juega un papel muy importante en la creación del discurso visual creado por los gobiernos posrevolucionarios con una orientación a la estereotipación y unificación del “ser mexicano”, sintetizados en el traje del charro y de la china poblana.

Estas imágenes que fueron difundidas en los medios de comunicación masiva como la prensa, el cine, la radio y la televisión, son un contraste en comparación con lo que vestía la

población masculina en el Distrito de Puruándiro, descrito en los expedientes judiciales del Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán.

A través de estos expedientes pudimos mostrar que el vestuario del charro que se proyectaba en el cine mexicano, no era lo usado comúnmente por la población. Gracias a la sistematización de la información en las diferentes gráficas pudimos obtener información suficiente para mostrar que el llamado “traje del pueblo”, que consistía en camisa y calzón de manta, era lo usado en la cotidianidad, acompañado de un sombrero de palma y unos huaraches, aunque no podemos generalizar del todo, si era un porcentaje mayor.

Los gobiernos porfiristas intentaron despojar a la población de la manta, utilizando el discurso de higiene y moralidad, para mostrar un pueblo más civilizado, esto no prosperó, debido a las condiciones económicas del pueblo, cuyos bajos salarios hacían casi imposible que el grueso de la población pudiera obtener ropa de otro tipo de telas, por lo costoso de estas.

3.3 La estereotipación del traje de charro y de china poblana durante el periodo posrevolucionario.

“El día indicado, Juan, muy charro, valeroso y bien mirado, vistiendo calzoneras acamuzadas y de buen corte, blusa con artísticos y valiosos botones, jarano medio amalado y bien puesto, revólver pavonado y con culata de nácar, cobijada una linda y abrigadora ruana, pasó por su compañero, quien luego salió haciendo juego en el vestir a su pariente...”

Carlos Rincón Gallardo

(*El Universal*, 19 de septiembre de 1939)

El epígrafe que acompaña este apartado es una muestra de ese performance del charro que usaron los gobiernos posrevolucionarios, como un aliciente para atraer capital extranjero y proyectar una imagen favorable del mexicano.

Para analizar el vestuario como un performance, vamos a considerar al vestuario como un arte performativa, gracias al giro performativo de los 60's que dio amplitud para que la idea del arte contemplara otras expresiones artísticas, como la indumentaria.

El vestuario del charro y de la china poblana puede ser considerado una performatividad a partir de la teoría del vestuario que lo considera no solo como un lenguaje que comunica, sino que también actúa “la indumentaria performativiza nuestros cuerpos, los hace actuar y contar cosas sobre nuestra identidad, nuestro entorno y las formas en las que nos relacionamos con este y con los demás” (Mizrahi, 2011, p.1). Esto pone énfasis en la indumentaria como una acción de representarnos frente a los demás, donde el cuerpo es el medio para hacerlo. En el análisis del vestido no debemos olvidar el cuerpo, porque “el mundo social es un mundo de cuerpos vestidos” (Entwistle, 2002, p.11), ya que este es construido socialmente y lo podemos modificar a través de la indumentaria, la cual es también una construcción social.

Para esta investigación del vestuario del charro y de la china poblana nos centramos en el período posrevolucionario, ya que es cuando mayor auge tiene la representación del jarabe tapatío como discurso nacionalista tendiente a la estereotipación y unificación del ser mexicano, especialmente de 1920-1940. Para Montfort (1990):

El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifestó en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. (Citado en Montfort, 1999, p.178)

A lo largo de nuestra historia, la búsqueda de una identidad nacional en la construcción del estado-nación ha significado la creación de diversas imágenes estereotipadas del mexicano para

unificar lo diverso y heterogéneo de las culturas de nuestro país; que se han difundido desde los medios impresos como libros, revistas y periódicos, así como a través del cine, la radio, y la televisión, las cuales se difundieron por personajes nacionales y extranjeros.

Fueron varias las acciones que se efectuaron para hacer que el estereotipo del charro y la china poblana fuera difundido y aceptado en los círculos sociales, aunque no se trataba de una identidad popular que estuviera fuertemente arraigada en las clases bajas, sino un estereotipo que reivindica la cultura popular, el cual funciona como un agente homogeneizador con el que podemos difundir la “cultura” de nuestro país y se pudiera consumir no sólo por nacionales sino también por extranjeros. Como lo dice Pérez Montfort (2007):

La “fiesta típica y popular” mexicana, con sus charros y chinas, sus desfiles, sus jaripeos y su imprescindible jarabe tapatío resultó mucho más acorde con las intenciones generales del turismo que venía del norte. Esta fiesta tenía mucho de espectáculo folclórico con bailes, caballos, trajes típicos, canciones, comida y bebida. (p.26)

No debe sorprendernos que estos estereotipos estuvieran más orientados a la aceptación extranjera, ya que los proyectos del estado mexicano estaban orientados a la unificación de la identidad nacional para atraer capital extranjero.

Aun cuando el traje de charro y de la china poblana han sido usados tiempo atrás y los podemos encontrar representados desde inicios del México independiente en la litografía como en *Los mexicanos pintados por sí mismos*.

Es a partir de los gobiernos posrevolucionarios cuando el interés por buscar lo “mexicano” cobra mayor ímpetu, sobre todo por la falta de esa identidad nacional que incluya todo nuestro territorio, con la que el mexicano pueda mostrarse ante los propios y extranjeros.

En este sentido el concepto de Josep Martí (1996) sobre el folklorismo me parece pertinente “el interés por la cultura ‘‘popular’’ o ‘‘tradicional’’ y su ‘‘manipulación’’ intencionada, deviene de una potente herramienta para la producción y representación de discursos político ideológicos” (Citado en Valenciano, 2012, p. 289). Tomando como base este concepto, la identidad creada a partir de un vestuario seleccionado por el estado o la élite en el poder, funciona como agente homogeneizador que selecciona lo que quiere mostrar al extranjero con fines políticos específicos, ya sea atraer capital, crear identidad nacional para llamar la atención del turista y con ello quiera visitar cierto lugar donde pueda consumir elementos de la “cultura tradicional”.

Además, podemos pensar al charro y a la china poblana como una tradición inventada, por las múltiples acciones que se efectuaron a su alrededor para lograr que ambos personajes se convirtieran en un símbolo de lo mexicano, ya que la élite mexicana, así como los gobiernos posrevolucionarios se esforzaron por que estos dos personajes lograran permear todas las clases sociales para difundir una imagen unificada del ser mexicano, dejando de lado la multiplicidad del mosaico cultural del país. Esta imagen “unificada” del ser mexicano tenía como fin demostrar lo “bueno” de los mexicanos, para que fuese digno de difundirse en el propio país, así como en el extranjero. Aunque fue la élite intelectual la que con más energía va a difundir estos estereotipos que van a ser muy atractivos para el turista, sobre todo norteamericano.

El jarabe tapatío bailado por un charro y una china poblana, han sido una de las imágenes estereotipadas de lo “mexicano” más difundidas y aceptadas durante la posrevolución especialmente a partir de los años 20’s. Hablamos de un jarabe imposible porque los tres elementos de esta imagen pertenecen a regiones diferentes, pero esta idea “metaforiza la unidad nacional: un charro del Bajío baila un jarabe de Jalisco con una china de Puebla, tres entidades

geográficas distantes unidas en una figura’’ (De los Reyes, 2007, p. 179), aunque en esta idea se pone a Jalisco como el centro de atención, siendo el estado que representa a México.

Es importante prestar atención a los símbolos que se van creando en la construcción del estado nación, ya que muchos de estos símbolos o signos supuestamente tradicionales, generalmente son tradiciones inventadas que tienen diversas finalidades como crear cohesión social, identidad, o atraer capital extranjero, etc. En palabras de Hobsbawm (1983):

Y justamente porque gran parte de lo que de forma subjetiva crea la «nación» moderna consiste en tales productos y se asocia a símbolos apropiados y relativamente recientes, y con un discurso creado a medida (como la «historia nacional»), los fenómenos nacionales no se pueden investigar adecuadamente sin prestar una atención cuidadosa a «la invención de la tradición». (p.21)

En la construcción del estado-nación mexicano, podemos encontrar varios símbolos nacionales que fueron creados, en los cuales la imagen va acompañada de un discurso que legitima tales símbolos. Es en estos proyectos político-ideológicos cuando los gobiernos y las élites intelectuales buscan elementos de la cultura popular que puedan ser usados para crear una ilusión de unidad de la multiplicidad de culturas que hay en un país, para homogeneizar en este caso una sola imagen del mexicano.

Es importante poner énfasis en cómo en este contexto posrevolucionario, la repetición del estereotipo del charro y la china poblana es uno de los más difundidos en los medios de comunicación masiva, que busca legitimar ambos personajes como una “tradición” que represente al mexicano, en el cual el traje es un elemento que no se puede descuidar en el performance del jarabe tapatío, o de la pareja que lo baila, es decir el charro y la china poblana.

No debemos perder de vista que la repetición de tal estereotipo es lo que va generando una legitimación del mismo, lo que lo va haciendo permear en la sociedad para finalmente ser aceptado como una “tradición”, como lo dice Hobswam (1983):

La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. (p.8)

Podemos decir que muchas de las tradiciones que existen actualmente en algunos pequeños poblados se han ido introduciendo a través de la repetición, muchas veces se pierde de vista el momento donde se comenzaron a usar.

En el sentido de repetición que menciona Hobswam, es como estos dos personajes (el charro y la china poblana) recorren diversos rincones del país con sus trajes, en distintos escenarios. Y a pesar de ser una sola idea del vestuario, podemos notar que también en este contexto festivo o ritual se puede apreciar el estatus social, entre más poder adquisitivo había, mejores trajes se usaban. Además de que las élites, llevaban este vestuario a la mayoría de los eventos de sociedad de aquella época. Lo cual pone al vestuario en sí como una performatividad, aun cuando no se fuera a ejecutar el baile el vestuario era una caracterización, una representación de ambos personajes y por ello una performatividad.

La siguiente imagen es un ejemplo de cómo las personas utilizaron el vestuario del charro y de la china poblana como un performance, ya que se está usando como una representación o disfraz. Eso lo podemos inferir ya que estas personas se encuentran en un evento en el Hipódromo de la Condesa, siendo un evento de beneficencia. La imagen se describe como “los charros y las

chinas poblanas que presidieron los eventos” (El Universal Ilustrado, 15 de noviembre de 1923, p.18).



Imagen 18. *El Universal Ilustrado*. 15 de noviembre de 1923.

Es importante señalar que el hecho de que sea un evento de beneficencia en un lugar como la Condesa, nos dice que las personas que asistieron vestidas de charros y chinas, son de una posición económica alta, seguramente la élite mexicana. Además de que la foto esta posada para poder mostrarse en el periódico.

En la prensa de los años 20's vamos a encontrar muchas imágenes de este tipo, ya que la difusión del estereotipo del charro y de la china poblana va a estar en su época de mayor auge.

Es así como el ejemplo del vestuario como performance, lo podemos encontrar en diversos medios impresos, a través de una revisión hemerográfica, en la Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres”, pudimos obtener varios registros iconográficos, para dar cuenta de cómo en esta etapa posrevolucionaria hubo una difusión del estereotipo del charro y de la china poblana como un elemento de identificación nacional del mexicano, que encontramos disperso en

diversos ámbitos de la vida cotidiana nacional, puesto que las manifestaciones de este estereotipo lo podemos encontrar en distintos rincones del país.

Uno de los periódicos que tienen más registros iconográficos sobre el tema es *El Universal*, así como su suplemento dominical *El Universal Ilustrado*, en el cual encontramos diversas fotografías donde fue usado el traje de charro y de la china poblana en contextos festivos, algunas veces separado del baile y la música, es decir que no porque hubiese una pareja caracterizada como charro y china poblana significaba que se iba a ejecutar el baile. En muchas ocasiones este vestuario fue usado más como un disfraz o una representación de un personaje considerado “tradicional”, el cual lo encontrábamos en diversos eventos como clubes de sociedad, fiestas de recaudación de fondos, festivales, banquetes, kermeses, conciertos, fiestas de disfraces, desfiles, etc., mientras en la radio no puede faltar; algunas veces usados por artistas en el cine, al posar en alguna revista, al igual que fueron usados por personajes importantes de la élite mexicana.

Estos estereotipos no sólo fueron difundidos a escala nacional, sino que, a través del teatro y el cine, artistas nacionales y extranjeros se encargaron también de difundir los estereotipos del charro y la china poblana bailando el *jarabe tapatío*. No olvidemos a Ana Pavlova, quien difundió el baile del *jarabe tapatío* no sólo en México sino en sus giras internacionales.

Varios artistas o personalidades de la alta sociedad vistieron tanto el traje de charro como el de la china poblana en algunos eventos. Callen Moore vistió una adaptación femenina del traje de charro, mientras personalidades como Laura Chirveches de Feitosa, esposa del ministro de Brasil prefirió el traje de china poblana.

En ambas imágenes podemos ver que son adaptaciones de los trajes, puesto que el traje de china poblana que uso Laura Chirveches de Feitosa lo complemento con un sombrero, objeto que no es parte del traje de china poblana. Mientras Callen Moore, está utilizando una versión que

podríamos llamar “masculina” del traje de charro, que no es muy común encontrar. Ya que generalmente las mujeres que usan traje de charro utilizan, versiones femeninas de este, es decir con falda en lugar de pantalón.



Imagen 19. *El Universal Ilustrado*.

Jueves 30 de marzo de 1922.



Imagen 20. *El Universal Ilustrado*

2 de marzo de 1922.

Además, las representaciones del *jarabe tapatío* fueron realizadas en diversos eventos de sociedad. Tenemos noticias del martes 3 de septiembre de 1918 donde en el bosque de Chapultepec en “Los conciertos sinfónicos de Chapultepec” (*El Universal Ilustrado*. 3 de septiembre de 1918) aparece el *jarabe tapatío*, la nota dice que “las voces sonoras de los cantadores escogidos entre las mejores de nuestras voces cantaban ‘‘Las Mañanitas’’ ‘‘La Golondrina’’ ‘‘El Jarabe Tapatío’’” (p.2). E incluso llego a haber concursos, como el “concurso de trajes” del “Gran festival Nacional de charros” donde se premió a “la china poblana mejor presentada” (*El Universal Ilustrado*.

Jueves 14 de septiembre de 1939). Mientras en los eventos realizados por asociaciones de charros nunca faltó la representación del *jarabe tapatío*.

Llama la atención que en periódicos como *El Universal* encontramos infinidad de fotografías de la representación del charro y la china poblana, pero más interesante aun es el tratamiento que se les da a los artículos, ya que podemos encontrar a lo largo de las descripciones o notas de las fotografías, títulos como este “baile mexicano” haciendo referencia al jarabe, esto es promovido por la alta sociedad, apareciendo sobre todo en el apartado titulado “La sociedad en la semana” o “eventos de sociedad” en el *Universal Ilustrado*.

También encontramos una nota titulada “El evento social del año” en *El Universal Ilustrado* que viene acompañada de la fotografía de los “Señores Hanberg, con trajes típicos de charro y china poblana” (*El Universal Ilustrado*, 3 de enero de 1924). Esto resulta algo contraproducente, ya que la élite mexicana comienza a promover el estereotipo de la clase trabajadora con la cual no se identifica, que además ni siquiera representa a esta clase, sino que es una representación idealizada, como lo veremos más adelante.

Cabe mencionar que estas representaciones fueron fuertemente difundidas a través de la imagen no solo en periódicos, sino además en el cine, y la televisión; pero también a través de la literatura (versos, poemas, fábulas, anécdotas), a través de las cuales podemos incluso imaginar como son las performances del jarabe. Encontramos artículos periodísticos como el titulado Versos Patrios publicado en *El Universal* el 16 de septiembre de 1918 donde se explica cómo es que debe ser el espacio festivo donde se baila el *jarabe tapatío*, donde se acomodan los que miran, donde se coloca la tabla, como es la ejecución musical, el vestuario e incluso los ademanes o gestos que se ejecutan durante el baile y que le dan una carga simbólica a la representación.

Primeramente, nos describe el espacio y los elementos que se necesitan para la ejecución del baile:

Domingo de octubre. Grupos
de rancheros en la plaza...
a un lado y a otro, “salones”
hechos con vigas y tablas,
y al extremo de la calle,
donde se juntan las casas,
un cielo en el cual las nubes
parecen arder en llamas.
En los “salones”, al fondo,
sobre “morillos” las gradas,
y sobre ellas unos hombres
que beben, tocan y cantan.
Abajo, en el suelo, un hoyo;
cubriendo el hoyo, una larga
tarima a donde convergen
–haz de flechas- las miradas.

(El Universal, lunes 16 de septiembre de 1918, p.2)

Por otro lado, nos describe el vestuario de los charros y las chinas poblanas, poniendo énfasis en que este baile se ejecuta por estos dos personajes:

Las mujeres, de rebozo
con las puntas a la espalda,
camisa de lentejuela
y enagua de olán planchada.
Los varones, con sombrero
de alta copa y anchas alas,
pantalón reluciente
botonadura de plata,
y chaqueta de gamuza
ocre encendido, bordada... [...]

(El universal, lunes 16 de septiembre de 1918, p.2)

Además, nos describe la ejecución del baile, con los movimientos que realiza cada uno de los bailadores:

Cruje la tarima al peso
 de la pareja que baila,
 “pespunteando” los “sones”
 que la música desgrana...
 “El”, parece que se quiebra;
 se encoge; luego se alza
 sobre los pies.... ambas manos
 cruza abajo de la espalda...
 sus piernas son como apéndices,
 que se acortan y se alargan;
 hacen arcos de paréntesis,
 hacen equis de tenaza,
 en tanto que la bruñida
 botonadura de plata
 luce y suena con alegres
 retintines de sonaja.
 “Ella” es la hembra. Rehusa
 al macho; sobre las tablas,
 con sus pies que se deslizan
 como en un vértigo, traza
 líneas y líneas que forman
 una invisible maraña
 en que el amor se revuelve
 como pájaro en la trampa. [Sic]

José Gómez Ugarte
 (*El Universal*, 16 de septiembre de 1918, p. 2).

Otro de los fragmentos pone énfasis en la pertenencia del jarabe a Jalisco, donde también encontramos ese carácter nacionalista que lleva impreso este estereotipado baile;

¡Es el “jarabe”! es la copa
 en donde bebe mi raza
 el almíbar de sus dichas
 y la hiel de sus desgracias;
 En él ha puesto Jalisco,
 ese florón de la patria,
 cantos de amor y ventura
 y alaridos de venganza...

(*El Universal*, 16 de septiembre de 1918, p. 2)

Otro aspecto muy importante a considerar en estos versos es el que considero que resume la importancia del jarabe en la vida nacional, que trata de cohesionar la historia en una identidad única;

porque el “jarabe” es la patria
que espera y que cree; que al cielo
vuelve los ojos y canta...
Cuatro siglos condensados
en un instante. Es la raza
con todas las desventuras
con todas las esperanzas
que han forjado sobre el yunque
del dolor y la desgracia,
golpe por golpe, el cerebro
y el corazón de la Patria!

(*El Universal*, 16 de septiembre de 1918, p. 2)

Una descripción similar del jarabe aparece en *Los mexicanos pintados por sí mismos* (Varios autores, 1955, p. 95) en el capítulo titulado La china:

La china en el baile es entusiasta, ardiente, vigorosa: traba una verdadera lucha con su compañero de baile, se acerca y lo incita, se retira y lo desdeña, gira en su derredor y lo provoca, le hace una mudanza licenciosa y lo inflama, vuelve a acercársele para obligarlo, roza su cuerpo con el de él para exaltarlo, y todo porque no quiere un enemigo débil para combatir, sino que pretende fascinar, vencer, subyugar al mentado bailador de jarabes de aquel barrio.

Aunque *El Universal* no es el único que difunde notas sobre el jarabe tapatío o los “trajes típicos” del charro y la china poblana.

Para 1900 en *El Odeón Michoacano* aparece el Jarabe Nacional que reproducimos a continuación:

Amar con pena y resabio
es el mayor sacrificio:
vale más tonto y no sabio,
que amante, pero sin juicio
para no sentir agravio
ni agradecer beneficio (p. 23)

Así como el *Jarabe Tapatío*:

Si quieres, vámonos á Zapotlán;
Si quieres, vámonos á Zapotlán,
A ver á aquella á aquella, y aquella
Y á ver á aquella y aquella y aquella
A ver á aquella, á aquella, y aquella
Y á ver á aquella, que hace con los pies. [sic]
[...]
Estándome yo meciendo,
Se me reventó la reata,
La fortuna que fui á caer
En los brazos de mi chata. [sic]
[Fragmento]

(*El Odeón Michoacano*, 1900, p. 38)

Los fragmentos anteriores nos muestran cómo además de los recursos visuales, la prensa utilizó recursos literarios para difundir el estereotipo del jarabe tapatío, bailado por el charro y la china poblana.

Por otro lado, es importante hacer notar que en la representación del charro y de la china poblana dentro del espacio festivo, al performativizar el *jarabe tapatío*, todos los elementos forman parte del discurso que se está creando, no sólo es importante la parte musical o el baile, sino que también la indumentaria da una carga simbólica a la ejecución del baile, así como el lenguaje corporal y los gestos.

Uno de los personajes que creo todo un espectáculo con el traje de charro fue Carlos Rincón Gallardo, el cual viene a ser un personaje importante en el performance del *jarabe tapatío*, ya que

él es considerado un charro por excelencia y aprovecha eso, para hacer un espectáculo atractivo para los turistas.

Carlos Rincón Gallardo y Romero de Terreros, de descendencia noble, cuyos títulos son El marqués de Guadalupe y el Duque de Regla. Fue militar y fungió como inspector general de los cuerpos rurales de la federación después de la revolución mexicana. Además de ser un personaje muy importante en la charrería mexicana, llamado el “Apóstol de la charrería”. Fue presidente en la Asociación Nacional de Charros en 1934 y muy importante en su consolidación. Estudió en Inglaterra la ciencia de montar a la inglesa y tenía una excelente destreza en las competencias charras, obteniendo varias medallas como la medalla de oro al mérito charro, entre muchísimas otras. Por otro lado, escribió algunos libros sobre charrería como el titulado “*La equitación mexicana*” y “*El libro del charro mexicano*”. Además de esto incursionó en el periodismo, donde escribió varios artículos llamados “charrerías” o “pláticas” (Rincón, 1946), en estos contaba anécdotas o cuentos, todo con referencia a la charrería. Nos dice Montfort:

Quizá la figura más representativa en cuanto a la puesta en escena de la charrería para satisfacer al turismo durante los años veinte y treinta fue don Carlos Rincón Gallardo. También conocido como el marqués de Guadalupe e identificado como uno de los padres de la charrería mexicana, don Carlos solía cabalgar por los camellones del Paseo de la Reforma todos los domingos para concluir su cabalgata en la Casa del Charro (por el rumbo de Ejército Nacional), echar una que otra lazada, bailarse un jarabe tapatío y departir con propios y ajenos. (2007, p. 30)

Creo que este es un ejemplo muy claro de cómo el vestuario es importante en el performance del charro, ya que independientemente de si el personaje iba a asistir a un evento

donde iba a bailar, siempre utilizaba la indumentaria de charro al salir a la calle, aunque fuera en sus paseos a caballo.



Imagen 21. *Mediateca del INAH, 1938*

Carlos Rincón Gallardo utiliza varios elementos en su performance de la imagen del charro, como el vocabulario, lenguaje corporal, e incluso un guion para esa representación que hace del personaje que en ese momento es la “imagen del mexicano por excelencia”. Esa que las élites promueven con un fin nacionalista. “Ya para finales de la década de los años treinta el mismo Rincón Gallardo tenía tan armado su numerito que hasta sus chistes parecían especialmente confeccionados para el turismo.” (Montfort, 2007, p.31)

En el caso de las puestas en escena de Carlos Rincón Gallardo, considero que el vestuario es muy importante en el performance, ya que antes de cualquier otra función lo principal es que

esas prendas que usa atraigan la mirada del público, ya sea turista o nacional para hacer todo el espectáculo. La representación visual es muy importante ya que esta puede usarse como un discurso que puede ser captado incluso por la población que no sabe leer y escribir.



Imagen 22. *Mediateca del INAH, 1945.*

Aunque Carlos Rincón Gallardo no solo recurrió a la performance del charro a través del vestuario, sino que también utilizó la prensa para difundir sus ideas de lo que ser un charro significa; creando un discurso que iba acompañado de imagen y texto.

En el periódico *El Universal* encontramos un texto titulado “Plática Charra” en la que Carlos Rincón Gallardo habla sobre la muerte de otro de los personajes más importantes de la charrería en el Distrito Federal, Filemón Lepe, lo que le preocupa a Carlos Rincón Gallardo es quién va a suceder a este personaje:

¿Quién será nombrado para ocupar su lugar? Ojalá que la elección sea acertada ya que teniendo como tienen los cuerudos de Chapultepec que destacar en las festividades y dar la nota nacional, pareceme que deben ser

modelos acabados de charros de verdad, y con perdón sea dicho, han de vestir y montar a la usanza de la metrópoli, pues no parece justo que teniendo la ciudad, que va dejando de ser la de los palacios, su estilo charro tan definido, elegante y señorial, luzcan esos policías los arreos de charros extraños al Distrito Federal. ¿No es debido que en cada estado de la República se dé la preferencia a sus usos y costumbres? ¿Por qué hacer a un lado aquí al charro de la Capital? (El Universal, martes 2 de octubre de 1939, p. 2)

Las cosas a destacar sobre este texto de Rincón Gallardo son cuando dice que deben ser modelos de “charros de verdad”, lo que nos habla de que había un estándar en cuanto a la vestimenta del charro. Mientras lo de “vestir a la usanza de la metrópoli” significa que hay una diferencia en el vestuario del charro de la ciudad con el del campo, lo cual podemos inferir que el de la ciudad es más pulcro y adornado, mientras el del campo de carácter más práctico para realizar las faenas. Además, al mencionar los “usos y costumbres” quiere hacernos creer que es algo muy común y tradicional.

Podemos notar que el performance que utiliza Rincón Gallardo está construido de una manera discursiva, donde la imagen que crea esta principalmente apoyada por el vestuario, aunque como podemos ver no solo es de carácter visual. Pero la parte más importante si es de carácter visual, ya que a través de la imagen cualquiera puede leer el performance del charro y reproducirlo, como lo mencioné anteriormente, no se necesita saber leer para recibir el mensaje visual.

Las imágenes son “enunciados o acontecimientos discursivos, constituyen modalidades específicas de producción de sentido y configuran imaginarios colectivos [...], a pesar de su aparente interés testimonial” (Rodríguez, 2006, p.147). Siguiendo el planteamiento de Rodríguez al ver las imágenes en los periódicos podríamos pensar que son meramente de carácter testimonial, que alguien llegó a los eventos donde se realizaban las fiestas y no tienen ningún fin, pero no debemos olvidar que para poder leer las imágenes de manera correcta tenemos que poner atención

a muchos aspectos que son importantes a la hora de trabajar con ellas. Es importante tomar estas imágenes, no sólo como un reflejo exacto de la realidad. Porque, aunque tengan cierto carácter de testimonio en este caso funcionan como un discurso que está apoyado por las descripciones que hacen los escritores de las imágenes o los eventos donde fueron tomadas. Además, en este caso hemos visto como la indumentaria era usada con un propósito, las imágenes del charro y la china poblana son un discurso visual de un estereotipo, que legitima su valor cultural para presentarse frente a propios y extranjeros.

Por otro lado, vestirse puede ser considerado artístico porque elegir los atuendos conlleva un proceso de creación, el cual está relacionado con el contexto. Podemos usar una prenda de diferente manera de acuerdo al espacio donde nos vayamos a desenvolver, el fin de la imagen que creamos a partir del vestuario es para encajar en ese espacio, no ser marginados ni relegados por nuestra apariencia. En este proceso creativo de la confección, el sastre o costurero, el creador de las prendas generalmente queda anónimo aun cuando la prenda sea muy artística, sobre todo en la ropa en serie, cosa que no pasa con los diseñadores reconocidos internacionalmente, y lo que lleva a un costo más elevado, entre menos prendas existen más caras son.

Por otro lado, una de las instituciones que se encargó de difundir e inculcar en los más jóvenes estos estereotipos, fue la SEP, quien a través de la educación básica enseñó a los más pequeños a bailar el *jarabe tapatío*.

Durante el gobierno encabezado por Álvaro Obregón, la Secretaría de Educación Pública quedó en manos de José Vasconcelos en 1921, quien “dio un gran impulso a las artes coreográficas, enseñándose el Jarabe en las escuelas públicas de la Federación, al lado de otras danzas”(Saldivar, 1937, p.313), las cuales ya estaban establecidas, lo que quiere decir que se mecaniza el baile del jarabe tapatío, la coreografía se repite a lo largo y ancho del país, donde la

improvisación queda fuera del cuadro representativo del jarabe, es una canción ensayada que repite tanto el vestuario como los pasos, cada ejecución es igual aun cuando se haga en estados diferentes del país. En los cuadros presentados en los festivales escolares hay una repetición del jarabe tapatío que es considerado “la danza nacional por excelencia” (Saldivar, 1937, p. 313).

Un ejemplo de las fotografías publicadas en el *Universal Ilustrado* en un artículo titulado “Fiesta escolar de fin de año, en Morelia Mich” (13 de noviembre de 1919), presenta las fotografías de los cuadros plásticos representados en la escuela donde se llevó a cabo el evento, entre ellos el baile del *jarabe tapatío*.

Esta fotografía es muy interesante ya que en ella podemos ver dos niños que están en actitud de bailar, podemos inferir que esta es una pose para una fotografía, ya que en estos años tomar una fotografía era más tardado que un clic, por lo que las fotos de esta época son posadas.



Imagen 23. *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1919.

En ella además podemos advertir varias cosas, la primera es que la pose corresponde al inicio del palomo, cuando el hombre arroja el sombrero al suelo, la mujer está en actitud de pespuntear además de que agarra su falda para comenzar a bailar, por lo que sabemos que baila el jarabe tapatío; y la segunda es un error ya que la mujer usa el sombrero hasta el final del baile y en la fotografía además hay dos sombreros y la mujer no usa sombrero, solo el de su pareja.

Para el son de “El palomo”, los bailarines imitan la rueda que aquel animal hace cuando enamora a la hembra. El charro, entonces, arroja el galoneado sombrero a los pies de su compañera, y ésta empieza a bailar cerca de la prenda, para después hacerlo sobre la falda del mismo sombrero. Ya para terminar el son, el charro echa cócono, lo que es pasar la pierna derecha por encima del cuerpo de la danzadora.

En el Jarabe modernizado, luego que se echa cócono, la mujer se levanta y, poniéndose el sombrero en la cabeza, prosigue bailando “La Diana”. (Montes, citado en Frajoza, en prensa, p. 8)

Por otro lado, también encontramos varios anuncios publicitarios donde se usa la imagen del charro y la china poblana. Muchas marcas utilizan la imagen estereotipada del charro y la china poblana para promocionar desde cerveza, cigarros, mezcal hasta sombreros, etc.

Tenemos dos ejemplos para ilustrar como fue utilizado este estereotipo en los anuncios publicitarios. Por un lado, una imagen de la Cervecería Modelo, que representa la entrega gratuita del calendario de 1940, que fue hecho como regalo para fin de año que ofreció la empresa. En ella podemos ver dos marcas de su cerveza: corona extra y negra modelo.

En este calendario se muestra a una pareja bailando, y de fondo un grupo de mariachis. La pareja no “zapatea”, sino “pespuntea”, el hombre no lleva en su cabeza el sombrero, sino que está en el suelo y que forma parte de la representación del jarabe, en su sección coreográfica de *El Palomo*. Una pregunta interesante en estas representaciones es ¿Por qué un producto que no es mexicano, como la cerveza se quiere relacionar con una imagen tan mexicana como lo es el

jarabe?, la respuesta es sin duda más simple de lo que parece, una estrategia de publicidad para vender más, sobre todo en una época donde el pulque aún sigue teniendo un lugar importante en el consumo nacional.



Imagen 24. *El Universal*.

Lunes 11 de diciembre 1939.



Imagen 25. *El Universal*

Viernes 15 de septiembre de 1939.

Por otro lado, tenemos la imagen publicitaria de la lotería nacional, donde se anuncia que, por motivo de la conmemoración de la independencia de México, el empresario Elías Henaine ofrece un premio gordo e invita a la población a comprar sus boletos de lotería. Considero importante mencionar que Elías Henaine fue un empresario de origen libanés, y, es interesante como en la imagen, más que destacar la frase de la “lotería nacional” o el “premio gordo”, se destaca su nombre y la frase “viva México”, esto para asociar su nombre al orgullo mexicano, que es representado por una china poblana saludando al pueblo y un charro que celebra ondeando la bandera de México. Esta imagen evoca cuando un personaje importante saluda al público, convirtiendo estos personajes en un símbolo aceptado por los mexicanos.

En ambos anuncios podemos notar la necesidad de asociar un producto extranjero, como el caso de la cerveza o de un extranjero como en el caso de Elías Henaine con lo mexicano, por lo que se trata de una nacionalización a través de lo mexicano que está representado con la imagen del charro y la china poblana.

Por lo que pudimos ver a lo largo del análisis de la prensa, podemos decir que las representaciones de símbolos nacionales a través del vestuario han sido una forma de difundir un discurso de carácter nacionalista, el cual por medio de las imágenes llega a más personas, aun cuando estas no sepan leer. La difusión de estos estereotipos del “ser mexicano” en los medios impresos, fue importante para lograr permear todas las clases sociales, además de tener un alcance no solo nacional sino extranjero. Por otro lado, al analizar estos estereotipos debemos recordar el concepto de “tradición inventada” de Hobsbawm ya que este nos da elementos para poder comprender mejor como es que funcionan estos estereotipos en la creación del estado nación y del sentimiento nacionalista.

Además de que, en los diversos cuadros nacionales, festivales escolares, kermeses, inauguraciones de asociaciones, clubes, recaudaciones de fondos, fiestas ostentosas de la alta sociedad o bailes, no faltaba un charro y una china poblana. Esta era la idea de mexicanidad que se difundió durante gran parte de la vida nacional posrevolucionaria, no sólo como una reivindicación de lo propio, sino como un elemento de consumo para el turismo extranjero.

Por último, no debemos olvidar tomar en cuenta el vestuario como algo importante dentro del espacio festivo, que en el ritual viene a dotar también de significado la música y el baile. No como un extra, sino como parte de ese ritual festivo, ya que influye en las acciones que realiza nuestro cuerpo en cada contexto. Además de que vestirse es en sí es una performatividad.

Siguiendo la misma lógica, en el siguiente apartado se hará un análisis de algunas de las películas del cine de oro mexicano donde esta presenta el estereotipo del charro, englobando su carácter visual y su sistema de valores.

3.3.1 El charro en el cine mexicano

Como lo vimos en el apartado anterior, durante el período posrevolucionario existió un fuerte interés por crear imágenes estereotipadas del mexicano que ayudaran en la creación de una identidad nacional homogénea, es en este contexto cuando el personaje del charro y de la china poblana van a ser fuertemente difundidos en los medios de comunicación masiva. Gradualmente los músicos de mariachi se van a apropiar del traje de charro, llamándolo traje de mariachi y de esta manera se van a mostrar en el cine de oro mexicano, aunque la acepción de charro también va a ser fuertemente utilizada en este cine haciendo referencia a las “actitudes valerosas” de este personaje. Las películas con la participación de mariachis van a ser uno de los temas centrales de esta época.

En este sentido, otro de los medios visuales donde considero que se realizó una performance del charro es en el cine, donde se dota al músico de mariachi con esta carga simbólica del charro, no solo en cuanto a su vestuario sino también a sus valores. La comedia ranchera encontró en el charro un personaje emblemático, símbolo de la identidad nacional, el cual fue explotado en muchos filmes con tintes románticos que idealizaban esta imagen y la proyectaban con orgullo.

En el cine mexicano han desfilado cantantes como Pedro Infante, Luis Aguilar o Jorge Negrete quien fue apodado “el charro cantor”, interpretando personajes que son músicos de

mariachis o charros. Existen muchas películas cuya temática se centra en esta exaltación del personaje que para la época se considera un emblema nacional “el charro”, tal como *Allá en el rancho grande* 1936, *¡Ay Jalisco no te rajes!* 1941, *Los tres García* 1947, *Dos tipos de cuidado* 1953, *El mariachi canta* 1963, o *El mariachi desconocido* 1953, entre otras. Para el tema que nos ocupa elegí algunos títulos para analizar las representaciones del charro en estas películas, centrándome un poco más en las que utilizan el traje de charro como sinónimo de traje de mariachi, haciendo un contraste con los mariachis que están fuera de las pantallas.

Comenzaré diciendo que en el cine “los argumentos melodramáticos promovieron el nacionalismo cultural (Gallegos y Rivera, 2018, p. 6), a través de la trama se producen y reproducen las dinámicas culturales como un reflejo o como la representación de estas, aunque eso no quiere decir que sea una copia de la realidad.

Julia Tuñón Pablos (2023) nos dice que el cine puede ser un documento tramposo ya que tiene un efecto de realidad, podemos pensar que vemos la realidad, pero no es así, ya que este no es una representación exacta de la realidad. Además, se utilizan recursos visuales, estéticos y sonoros que son utilizados para construir las representaciones “el cine utiliza diversos elementos en sus escenas, como símbolos, encuadres, música, iluminación y edición, para dirigir la interpretación del espectador, esta técnica nubla la percepción del espectador y puede influir en sus ideas y roles en la sociedad”. (Citado en La cadera de Eva, 20025)

Las dinámicas culturales que se han reproducido a través del cine son recreadas por el director del filme, por ello la intencionalidad o el mensaje que se pretende dar recae en este, aunque los elementos que lo componen (estético, sonoro, visual) están relacionados con la cultura. (Ruiz, González y López, 2024)

Las representaciones en el cine, son construcciones culturales que son creadas a partir de la ideología de una época, por esta razón no debemos considerarlas como una realidad tal cual. El autor de estas representaciones puede elegir que expresa a través de ellas de acuerdo a su ideología. Estas pueden ser tanto visuales como discursivas. Al crear estas representaciones “se trata de volver a construir un mundo de una manera particular, eligiendo que quito, que saco” (Tuñón, 2023). Por esta razón podemos decir que el cine es un discurso y a través de este se muestra la ideología dominante.

Las películas de cine de oro nos contaron historias a partir de la ideología de la época tratando de inculcar los valores que consideran adecuados y moralmente bien. Este “ha registrado su idiosincrasia, sus cambios políticos, sociales y culturales, así como sus inquietudes, reflejando la moral imperante en las distintas décadas, casi siempre desde la perspectiva masculina. ” (Melche, 1997, p. 24)

Estos discursos que se construyen en la narrativa del cine no son inocentes, recordemos que son creadas por la ideología dominante, son sus historias “que quieren moldear a los espectadores de determinada manera” (Tuñón, 2023), con la finalidad de que la sociedad se comporte de cierta manera idealizada, aunque esto no significa que la sociedad reproduzca estos valores en la realidad.

En películas como *El mariachi canta*, vemos como los músicos están ataviados de lujosos trajes de charro, performances creados para la mirada extranjera o las élites. La misma película en sí nos demuestra cómo esta puesta en escena era un espectáculo folclórico para las clases altas, una de las escenas donde mejor lo demuestra es la escena final, donde ambos mariachis están cantando en un lugar fino para la élite, los hombres ataviados del traje de charro y las mujeres con deslumbrantes trajes de china poblana.



Imagen 26. *El mariachi canta* 1963.

Es importante señalar que la gran mayoría de los músicos no se vestían de charro, incluso Jáuregui (2007) en su historia del mariachi, nos da varia información sobre como aun cuando se iba adoptando la vestimenta del traje de charro, muchos músicos no podían costearlo por lo caro que era, y como los grupos que estaban patrocinados si lo usaban aun cuando la gran mayoría no.

Tenemos el ejemplo encontrado en el periódico *El Universal Ilustrado* de unos músicos, imagen que fue titulada ‘*los mariachis*’, donde están vestidos de manta, sombrero, huaraches y sarape.



Imagen 27. ‘*Los mariachis*’, *El Universal Ilustrado*, octubre 18 de 1923.

Al analizar estas representaciones toma sentido el postulado de Peter Burke (2005) cuando dice que “las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época” (p.239). Entonces lo que el cine nos muestra nos es una ni una copia, ni una representación fiel de la realidad, si no lo que se quiere mostrar en el contexto donde fue creada la cinta. Es por esta razón que el contraste con la realidad es tan grande, sobre todo al compararlo con los sectores más bajos de la sociedad.

Aunque quizá uno de los ejemplos un poco más cercanos a la realidad es la película de *El mariachi desconocido*, ya que en esta el personaje principal no usa un traje de charro. Aunque sigue la misma lógica de espectáculo orientado al turismo.



Imagen 28. *El mariachi desconocido*. 1953.

Esto lo podemos ver en la escena donde la extranjera le dice que quiere ver “algo original, folclórico como tú”,⁵² y el mariachi empieza a tocar, mariachi que sí está ataviado del traje de charro. Además, aquí nos muestra lo que se habló anteriormente sobre las características del estereotipo de charro en las litografías, que hacían referencia al carácter “valiente y macho” del charro, cuando le dice “no que los charros mexicanos son tan valientes, y tan machos y tantas

⁵² “something original, folcloric like you”, *El mariachi desconocido*. 1953.

cosas”(El mariachi desconocido, 1953), y él responde “yo no soy charro, yo soy mariachi”(El mariachi desconocido, 1953), poniendo énfasis en esa diferenciación entre el músico y el hombre que no se dedica a esta actividad.

En la investigación de archivo tenemos referencias de algunos casos que nos sirven para ilustrar estas actitudes “valerosas” del charro.

Primeramente, encontramos el caso de una riña en una fiesta, donde se muestran estas actitudes de hombre macho que se han transmitido en el cine. El expediente dice:

que repite haber venido al rancho de San Pedro del Rch el resumidero, con motivo de una fiesta se encontró con Hilario Arreigue que al saludarce este lo probocó diciendole le consiguiera á su prima Maria Guadalupe Mesa para gosar de ella: que á ésto no quiso convenir y le manifestó indignacion: Arreigue disimulando lo instó a que tomara aguardiente de una botella que traia: que se negó a tomarlo, y entonces le tiró con ella en la cabeza, y el que declara le disparó una puñalada con un cuchillo que traia y que descargó en el estomago de Arreigue. (AHPJ, Puruándiro,1873, exp. SN10A, f. 8)

Este tipo de casos donde hay peleas por comentarios ofensivos hacia las mujeres de sus familias o sus esposas eran muy comunes en la época, así como algún comentario hacia su persona era motivo de riña, muchas de estas riñas terminaron en homicidios. Otro ejemplo es una riña donde se relata:

que caminando para el anillo en uno de los puestos se hayaba Vicente Zavala (a) cupitina quien como su amigo y hanceandose con el, lo tomó de los cabellos por que estaba sin sombrero, diciéndole, acá esta, handa, no eres mas de cabrón: que a la sason se hayaba entre los concurrentes D. Antonio Bolaños, quien le reclamó diciendole “Quien es cabrón yo” y le contestó: que no hablaba con él ni á él se dirigia sino á vicente Zavala. (AHPJ, Puruándiro, 1872, exp. 283, f.96)

En ambos ejemplos podemos ver estas ideas del hombre “valiente y macho”, en los expedientes judiciales que nos dan cuenta de cómo varios pleitos fueron por esos principios del “hombre macho” que no se deja que nadie lo insulte, y que en el cine de oro se retrata muy bien.

Conclusiones generales

A lo largo de la presente tesis se analizó como el vestido de una persona se relaciona con su actividad laboral, su género, su cultura y su estatus social. Por lo cual, incluso en los sectores populares podemos encontrar una diversidad en el vestido. Esto contrasta con los estereotipos que el gobierno y la élite mexicanos inculcaron en el imaginario nacional, como la imagen del charro como un todo que sintetizaba el “ser mexicano”.

Al analizar el Distrito de Puruándiro en cuanto a sus características geográficas, económicas, sociales y culturales, pudimos demostrar como todos estos elementos convergen entre sí y determinan el vestuario de una persona. El lugar que se habita determina el tipo de actividades económicas que una persona puede desarrollar en cada lugar, el oficio determina la capacidad económica de una persona, y esta capacidad va a determinar las formas de socialización, que dependen de lo que se puede gastar en el ocio o si se puede gastar o no; además esto determinara el tipo de prendas que se puedan consumir, por lo que el vestido es una marca de estatus social.

Por otro lado, al analizar las litografías de los artistas nacionales y extranjeros que utilizaron la temática de los tipos populares, pudimos descubrir cuales fueron las prendas del traje de charro que vienen desde la creación de estos personajes. Además de que podemos encontrar en ellos los primeros intentos de estereotipación de un personaje, ya que como vimos a cada uno de ellos se le atribuyen ciertas características y prejuicios.

A lo largo de estas representaciones gráficas pudimos notar que el personaje que comparte más características del estereotipo de charro difundido durante la posrevolución, es el ranchero, que estos artistas grabaron con sus pantalones llenos de botonaduras de plata, lo cual no es solo importante de manera visual, sino que detrás de estos accesorios de lujo, está la capacidad económica; hombres poseedores de tierras, de ganado y sobre todo hombre trabajadores, cualidad

que va a ser socorrida por los discursos de progreso generados por los gobiernos posrevolucionarios que fueron difundidos en la prensa, el cine, la radio y la televisión.

A través de la investigación de archivo, donde se revisaron expedientes criminales de homicidios, rapto con violencia, robo, entre otros, pudimos obtener información suficiente para realizar gráficas obtenidas a partir de la sistematización de esta. Los principales datos recopilados para estas gráficas fueron las filiaciones que contienen la procedencia, el oficio que se ejerce, así como la vestimenta que se usa.

Gracias a esta información pudimos demostrar que el uso de la camisa y calzón de manta, huaraches y sombrero de palma, fueron el vestido más común en el Distrito de Puruándiro, ya que en la mayoría de los oficios su uso fue el más generalizado. Aunque esta información también arrojó otros datos, como otros tipos de prendas y telas usadas en la confección de estas.

Al comparar la información de archivo con algunos textos que hablan sobre el valor de la ropa, así como los salarios obtenidos en algunos oficios como el de jornalero, pudimos demostrar la premisa de que el vestuario está determinado por el oficio y la capacidad económica de una persona, además de que este es una marca de estatus social.

A pesar de los intentos del gobierno mexicano por despojar a la población de la manta, creando algunas legislaciones para prohibirla, esto no fue posible por las malas condiciones económicas de la población, las cuales hacían imposible adquirir materiales diferentes por el elevado costo de estos, ya que en algunos casos era necesario utilizar el salario de varias semanas en una sola prenda.

Los medios de comunicación masiva fueron espacios donde el gobierno y la élite mexicanos difundieron el estereotipo del charro, uno de los medios más socorridos fue la prensa, donde en periódicos como *El Universal* y *El Universal Ilustrado* encontramos muchas imágenes

de la élite mexicana en fiestas, kermeses, eventos de beneficencia, lo cual no debe sorprendernos considerando que este fue un periódico de la élite. A través del análisis de estas representaciones visuales pudimos demostrar la premisa de que el vestuario puede ser una performatividad, considerando el vestido como una acción de presentarse frente a los demás, ya que en las imágenes encontradas en estos periódicos el vestido fue un performance.

Todas estas imágenes estereotipadas del mexicano, contrastan con el vestido de la población del Distrito de Puruándiro, donde la población se viste principalmente con manta.

Considero que uno de los aportes de esta investigación fue mostrar como el contraste de diversas fuentes como las bibliográficas, hemerográficas y de archivo son muy fructíferas cuando la literatura es escasa, ya que unas pueden complementar a las otras.

Mi aportación fue principalmente de carácter histórico, ya que construí una investigación con dos temas que se generalmente se han estudiado por separado, por un lado, la litografía y por otro los estereotipos populares, agregando ese contraste con la investigación de archivo mostrando el Distrito de Puruándiro como la prueba de que lo que vemos en los medios de comunicación masiva no corresponden con la realidad.

Además, analizar imágenes como los grabados, las fotografías y escenas de películas, nos muestra como una representación gráfica puede ser leída de distintas maneras de acuerdo a los intereses del investigador, pudiendo enfocar nuestra investigación desde la semiología y la sociología de la moda, por lo que en este caso tomamos las imágenes como un signo que opera como el emisor de los valores que el estado mexicano quiere transmitir para unificar el “ser” del mexicano en una imagen estereotipada de este.

Finalmente, considero que sería interesante ahondar en el tema del vestido enfocándonos en un espacio mayor como la región del Bajío, investigando también un periodo más grande para

poder notar como fue la transición de la manta a otros tipos de telas y si esto está relacionado con el tipo de gobierno de cada época, y las mejoras en las condiciones de la población.

Además de esto en el Distrito de Puruándiro el consumo del vestido, no responde a la lógica de la moda, sería importante analizar más detenidamente la cultura de la confección familiar, el remiendo, la reparación de las prendas, así como de la costumbre de heredar prendas, ya que los salarios no permitían entrar en el consumo de la moda. Este tema solo ha quedado esbozado en el último capítulo de manera muy parcial.

Fuentes de información

Archivo

Archivo Histórico del Poder Judicial de Michoacán.

Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres” UMSNH

Bibliográficas

Aguilar Ochoa, A. (2007). Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837).

En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. núm. 90. (pp. 65-100).

<https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v29n90/v29n90a3.pdf>

Aguirre Anaya, J. A. y Quispe Pastrana, E. (2019) Arqueología histórica de los sistemas hidráulicos de la hacienda Jalpa de Cánovas, Guanajuato, México, y su relación con el sistema-mundo, siglos XVIII-XIX. *Teoría y Práctica de la Arqueología Histórica Latinoamericana*. Vol. 8. pp. 125-141.

<https://teoriaypracticaah.unr.edu.ar/index.php/tpahl/article/view/11/10>

Álvarez, Á. O. (2024). El cuerpo vestido. Teoría crítica de la moda. En: *Las ciencias sociales revisitadas*. (pp. 803-836).

<https://libroscecsh.izt.uam.mx/index.php/libros/catalog/book/562>

Barragán, E. (1990). Mas allá de los caminos. Los ranchos del potrero de Herrera. México: El Colegio de Michoacán.

Barthes, R. (1978). El sistema de la moda. Barcelona: Gustavo Gilli, S. A.

Bastarrica Mora, B. (2016) Todos eran decentes pero la capa no aparece. Guadalajara durante el porfiriato: la ropa como bien de cambio. En: *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. núm. 148. (pp. 57-88).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069505>

- Bellingeri, M. (1970). Del peonaje al salario: el caso de San Antonio Tochatlaco de 1880 a 1920. En: *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. núm. 91. (pp. 121-136).
<https://hdl.handle.net/20.500.14330/CLA01000072473>
- Biart, L. (1988). Visión extranjera de México, 1840-1867. En: *Históricas Digital*. núm. 31. (pp. 125-138).
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/vision_extranjera/345.html
- Bourdieu, P. (1998). La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Buenos Aires: Taurus.
- Burke, P. Visto y no visto. (2005). El uso de la imagen como documento histórico. Londres: Reaktion books.
- Cramaussel, C. Imagen de México en los relatos de viaje franceses: 1821-1862. En: *Mexico Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX- XX 1998*.
<https://books.openedition.org/cemca/4080?lang=es#annexe>
- De los Reyes García Rojas, A. (2007). De la china a la charra y el charro cinematográfico a partir del símbolo nacionalista del charro y la china bailando un jarabe tapatío. En: *Miradas disidentes: género y sexo en la historia del arte*.
- Díaz del Castillo, B. (2012). Historia verdadera de la conquista de la nueva España. México: Porrúa.
- Eagleton, T. (1997). Ideología. Una introducción. Barcelona: Paidós.
- Entwistle, J. (2002). El cuerpo y la moda. Una visión sociológica. Barcelona: Paidós.
https://www.academia.edu/9272209/6553449_joanne_entwistle_el_cuerpo_y_la_moda
- Frajoza, J. (2025). Ojo al Cristo, que es de plata... De la representación coreográfica del apareamiento del cócono en el jarabe. México: El Colegio de Jalisco.

- Gallegos Vargas, J. L. y Rivera George, I. (15-31 de octubre de 2018). Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano. X Congreso Virtual sobre la historia de las mujeres. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén. España.
<https://share.google/vzxkxOzU1xg3YAgs5>
- García Avila, S. (2010). Puruándiro: una ciudad del bajío michoacano, 1810-1910. En: Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el porfiriato. México: IIH.
- Hebige, D. (2004). Subcultura. El significado del estilo. Barcelona: Paidós.
- Hobsbawm, E. y Terence, R. (eds). (1983). La invención de la tradición. Barcelona: Crítica.
<https://mercaba.org/SANLUIS/Historia/Universal/1%20%20%C3%89pocas%20y%20temas/Europa%20moderna%20y%20contempor%C3%A1nea/La%20invenci%C3%B3n%20de%20la%20tradici%C3%B3n.pdf>
- Jáuregui, J. (2007) El mariachi. Símbolo musical de México. México: INAH-CONACULTA-Taurus.
- Leyva Solano, X. (1990). Poder y desarrollo regional: Puruándiro en el contexto del centro- norte de Michoacán. [Tesis de maestría, El Colegio de Michoacán]
<https://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1016/555>
- Linati, C. (1828). Trajes civiles, militares, y religiosos de México. Londres: Engellman, Graf Coindet & Cie. <https://es.slideshare.net/Zurgot/trajes-civiles-militares-y-religiosos-de-mexico-claudio-linati-1828>
- Lipovetsky, G. (1990). El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. Barcelona: Anagrama.
- López Núñez, Ma. del C. (1999). Catálogo de las Haciendas del Municipio de Morelia y Municipios Colindantes. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Michoacán.

- Melche, J. E. (1977). La mujer en el cine mexicano como figura filmica y realizadora. En: *Revista de la Universidad de México*. México: UNAM. núm. 557. (pp. 24-27)
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/774976872f524396a4db4a9760d07e09/la-mujer-en-el-cine-mexicano-como-figura-filmica-y-realizadora>.
- Mizrahi, A. (2011) La indumentaria como lenguaje performativo. En: *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre el Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*. (pp. 106-116).
https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52099/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Moreno García, H. (1990). El arrendamiento de haciendas y ranchos en Michoacán, Puruándiro y su región 1821-1910. En: *Origen y evolución de la hacienda en México: siglos XVI al XX*. (pp. 106- 114). México: El Colegio Mexiquense.
- Moreno García, H. (1992). Los prestamos particulares en el campo y la formación de la región de Puruándiro, 1821-1910. En: Zendejas, S. *Estudios Michoacanos IV*. (pp. 19-44). México: El Colegio de Michoacán.
- Nebel, C. (1840). Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mejicana, en los años transcurridos desde 1834 hasta 1839. México: Renouard.
<https://library.si.edu/digital-library/book/viajepintoresco00nebe>
- Núñez Cetina, S. (2013). La violencia, el pulque y la muerte. Criminalidad y castigo en México entre 1920-1940. En: *Historia 2.0*, núm. 6. (pp. 144-167).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4410521>

- Olivier Toledo, C. (2009). Higiene mental y prácticas corporales en el porfiriato. En: *Revista Electrónica De Psicología Iztacala*, núm. 12. (pp. 18-32).
<https://www.revistas.unam.mx/index.php/repi/article/view/15462>
- Pérez Montfort, R. (1999). Un nacionalismo sin nación aparente. La fabricación de lo típico mexicano''. En: *Política y cultura*. Núm. 12. (pp. 177-193).
<https://www.redalyc.org/pdf/267/26701210.pdf>
- Pérez Montfort, R. (2007). Down México way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922. En: *Patrimonio Cultural y Turismo*. Núm. 14. (pp. 14-32).
<https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf>
- Pérez Salas C. M. (1998). Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos. En: *Historia Mexicana*. Vol. 48. (pp. 167-207).
<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2452/1972>>.
- Pérez Salas, M. E. (2005). Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver. México: UNAM/IIE.
- Ramírez Rodríguez, R. (2012) Atisbo historiográfico de la literatura viajera decimonónica. En: *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*. México. Núm. 1. (pp.114-136).
<https://www.redalyc.org/pdf/4556/455645637007.pdf>
- Ramírez Sevilla, L. (2006). Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza. México: El Colegio de Michoacán.
https://www.google.com.mx/books/edition/Villa_Jim%C3%A9nez_en_la_lente_de_Martiniano/8XlXnRaDsy0C?hl=es419&gbpv=1&dq=villa+jimenez+en+la+lente+de+martiniano+mendoza&pg=PA258&printsec=frontcover

- Rivera Cambas, M. (1957). México pintoresco artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la Capital y de los Estados, aún de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica: las descripciones contienen datos científicos, históricos y estadísticos. México: Editora Nacional.
<https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/12953>
- Rodríguez Maldonado, T. (2006). Imagen y discurso: construcción de sentido en las portadas de las revistas *Semana y Cambio*, 1998-2004. En: *Signo y Pensamiento*. Vol. XXV. Núm. 49. (pp.144-159). <https://www.redalyc.org/pdf/860/86004910.pdf>
- Ruíz Valdivia, M. P., González Herrera, C. I. y López García, W. E. (2024). Representaciones femeninas en el cine mexicano, análisis desde 'Enamorada', 'Nosotros los pobres' y 'El sinvergüenza''. En: *Interconectando Saberes*. Dossier 1. (pp.21.28).
<https://is.uv.mx/index.php/IS/article/view/2853>.
- Saldívar, G. (1937). El jarabe baile popular mexicano. En: *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. (pp. 305-326).
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7065>
- Schwarz, Ronald A. (1976). Hacia una antropología de la indumentaria: el caso de los guambianos. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 20. (pp. 296-334).
<https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1735>
- Simmel, G. (1934). Filosofía de la moda. En: *Cultura femenina y otros ensayos*. *Revista de occidente*. (pp. 139-174).
https://www.academia.edu/36617383/Simmel_G_Filosof_a_de_la_moda
- Speckman Guerra, E. (2001). Las tablas de la ley en la era de la modernidad. Normas y valores en la legislación porfiriana. En: *Serie moderna y contemporánea- Instituto de Investigaciones*

Históricas. UNAM. núm. 37. (pp. 241-270).

<https://hdl.handle.net/20.500.14330/CLA01000179848>

Squicciarino, N. (1986). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Catedra.

Ten Bos, R. (2000). *Fashion and Utopia in management thinking*. Amsterdam: John Benjamins B.V.

Tuñón Pablos, J. (7 de marzo del 2023). La representación femenina en el cine mexicano de la edad de oro. Mujeres y representación; La representación femenina en el cine mexicano de la edad de oro. INAH TV. México. <https://www.youtube.com/watch?v=8P22gb5PBkA>

Tussaint, M. (1934). *La litografía en México*. México: Ediciones Neolitho M. Quesada B.

Valenciano- Mañé, A. (2012). Vestido, identidad y folklore. La invención de un vestido nacional de Guinea Ecuatorial. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*. Núm. 1. (pp.267-296).

https://www.researchgate.net/publication/269495178_Vestido_identidad_y_folklore_La_invencion_de_un_vestido_nacional_de_Guinea_Ecuatorial

Varios Autores. (1854). *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: Editorial M. Murguía. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>

Ybarra Ortiz, H. y González Méndez, V. (1980). *Puruándiro, Monografías municipales*. México: Gobierno del estado de Michoacán. <https://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1016/854/1/MorenoGarc%C3%ADaHeriberto1998Cap%C3%ADtulo.pdf>

Páginas web

Colima de ayer. (Consultado el 20 de febrero del 2026). Prohibido el uso del calzón de manta.

<https://www.facebook.com/ColimadeAyer/posts/prohibido-el-uso-del-calzon-demantapor-bando-del-10-de-marzo-de-1888-del-prefec/1686202481459639/>

Gobierno de México. (Consultado el 10 de diciembre del 2025). Fiesta del señor de la Higuera en Puruándiro. https://sic.gob.mx/ficha.php?table=festividad&table_id=921)

Gobierno de México. (Consultado el 10 de diciembre del 2025). Fiesta del señor de la salud en Puruándiro. https://sic.gob.mx/ficha.php?table=festividad&table_id=1025)

Gobierno de México. (Consultado el 10 de diciembre del 2025). Año nuevo en Puruándiro. https://sic.gob.mx/ficha.php?table=festividad&table_id=922

H. Ayuntamiento de Puruándiro. (Consultado el 23 de octubre del 2025). Escudo Puruándiro. <https://www.ayuntamientodepuruandiro.com/noticias/3249/escudo-purundiro-Michoacan/>

INAH. (Consultado el 15 de diciembre del 2025). El ferrocarril en México. <https://www.inahchihuahua.gob.mx/articulos.pl?id=68>

INEGI. (3 de septiembre del 2025). División territorial del estado de Michoacán de Ocampo de 1810-1995. <https://www.inegi.org.mx/app/publicaciones/default.html?t=0720000000000000&ag=16>

INEGI. (Consultado el 15 de octubre del 2025). Compendio de información geográfica municipal 2010 Puruándiro Michoacán de Ocampo https://www.inegi.org.mx/contenidos/app/mexicocifras/datos_geograficos/16/16071.pdf

La cadera de Eva. (Consultada el 24 de septiembre del 2025). Cine de oro mexicano: un nido de estereotipos machistas. <https://lacaderadeeva.com/actualidad/cine-de-oro-mexicano-un-nido-de-estereotipos-machistas/6950>.

Periódicos

El Odeón Michoacano. Periódico exclusivamente musical y literario. 1990

El Universal. (3 de septiembre de 1918).

El Universal. (16 de septiembre de 1918).

El Universal Ilustrado. (13 de noviembre de 1919).

El Universal Ilustrado. (2 de marzo de 1922).

El Universal Ilustrado. (30 de marzo de 1922).

El Universal Ilustrado. (20 de abril de 1922).

El Universal Ilustrado. (octubre 18 de 1923)

El Universal Ilustrado. (15 de noviembre de 1923).

El Universal Ilustrado. (14 de septiembre de 1939).

El Universal. (15 de septiembre de 1939).

El Universal Ilustrado. (3 de enero de 1924).

El Universal. El Gran Diario de México. (19 de septiembre de 1939).

El Universal. (2 de octubre de 1939).

Imágenes

Imagen 1. *Plano de la Demarcación de Puruándiro y parte de las confinantes* (18 de marzo de

1820). Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=423144>

Imagen 2. *Estación del tren de Villachuato.* Biblioteca virtual UMSNH.

[https://www.google.com/search?sca_esv=dc6a7cd5392f32f0&sxsrf=ANbLn7ZEJCKxSr](https://www.google.com/search?sca_esv=dc6a7cd5392f32f0&sxsrf=ANbLn7ZEJCKxSr9DzRtZSmhTxGll0TJsg:1781156034964&udm=2&fbs=ADc_lbp7S3LDYPP69uYqjzxk2Y3G0HOMRDkqCJAYnuLpz5POtrwvVo9roG__mzXvRjBzB8AOmylH74KNbw9lfcE)

[9DzRtZSmhTxGll0TJsg:1781156034964&udm=2&fbs=ADc_lbp7S3LDYPP69uYqjzxk](https://www.google.com/search?sca_esv=dc6a7cd5392f32f0&sxsrf=ANbLn7ZEJCKxSr9DzRtZSmhTxGll0TJsg:1781156034964&udm=2&fbs=ADc_lbp7S3LDYPP69uYqjzxk2Y3G0HOMRDkqCJAYnuLpz5POtrwvVo9roG__mzXvRjBzB8AOmylH74KNbw9lfcE)

[2Y3G0HOMRDkqCJAYnuLpz5POtrwvVo9roG__mzXvRjBzB8AOmylH74KNbw9lfcE](https://www.google.com/search?sca_esv=dc6a7cd5392f32f0&sxsrf=ANbLn7ZEJCKxSr9DzRtZSmhTxGll0TJsg:1781156034964&udm=2&fbs=ADc_lbp7S3LDYPP69uYqjzxk2Y3G0HOMRDkqCJAYnuLpz5POtrwvVo9roG__mzXvRjBzB8AOmylH74KNbw9lfcE)

DrwqAu0lpDNyUGxHp2Iq6cNwe43Qpajf2fQkk_0EgXMCHUcxxkpimFiWPjZuSLLG
AoiO6cZYiNEflksU9GskMp7ggzfSAMMEnyzuNyQW1WsSrqsjMsXtL3k06QmLJsBrB
uD_dAeQ&q=estacion+del+tren+de+villachuato&sa=X&sqi=2&ved=2ahUKEwjKqoO
mu_6UAxVZ4skDHY9pGZ8QtKgLegQIERAB&biw=1366&bih=599&dpr=1#sv=CAM
SURoyKhBILTBmQVIKRU9wNUs1djBNMg4wZkFZSkVPcDVLNXYwTToOeVRBM
Wg3ekhjMm95R00gBCoXCgFzEhBILTBmQVIKRU9wNUs1djBNGAEwARgHINidy_
QNSggQARgBIAEoAQ

Imagen 3. *Hacienda de Villachuato*. U.S. Mexican Numismatic Assosiation.
<https://papermoneyofmexico.com/history/michoacan/private-issues/haciendas-1>

Imagen 4. *Hombres de Villa Jiménez*. Martiniano Mendoza. Adaptado de Reseña de "Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza. Fotografía y microhistoria de un pueblo michoacano" (p.173). Vaca Munguía, A; Bernal Astorga, Y. 2008. Desacatos, núm. 26
<https://www.redalyc.org/pdf/139/13902613.pdf>

Imagen 5. Hombre jugando cartas. Martiniano Mendoza. Adaptado de Reseña de "Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza. Fotografía y microhistoria de un pueblo michoacano" (p.173). Vaca Munguía, A; Bernal Astorga, Y. 2008. Desacatos, núm. 26
<https://www.redalyc.org/pdf/139/13902613.pdf>

Imagen 6. *Hacendado criollo propietario*. Trajes civiles, militares, y religiosos de México. (p. 8)
Claudio Linati. 1828. Engellman, Graf Coindet & Cie.
<https://es.slideshare.net/Zurgot/trajes-civiles-militares-y-religiosos-de-mxico-claudio-linati-1828>

Imagen 7. *Pastor mexicano.* Trajes civiles, militares, y religiosos de México. (p. 38) Claudio Linati. 1828. Engellman, Graf Coindet & Cie. <https://es.slideshare.net/Zurgot/trajes-civiles-militares-y-religiosos-de-mxico-claudio-linati-1828>

Imagen 8. *Criollo a caballo tirando el lazo.* Trajes civiles, militares, y religiosos de México. (p. 88) Claudio Linati. 1828. Engellman, Graf Coindet & Cie. <https://es.slideshare.net/Zurgot/trajes-civiles-militares-y-religiosos-de-mxico-claudio-linati-1828>

Imagen 9. *Rancheros.* Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mejicana, en los años transcurridos desde 1834 hasta 1839. Carl Nebel 1840. Renouard. <https://library.si.edu/digital-library/book/viajepintoresco00nebe>

Imagen 10. *El hacendado y su mayordomo.* Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mejicana, en los años transcurridos desde 1834 hasta 1839. Carl Nebel. 1840. 1840). Renouard. <https://library.si.edu/digital-library/book/viajepintoresco00nebe>

Imagen 11. *L. Falconett.* Alrededor de Puebla. 1865. Open edition books. <https://books.openedition.org/cemca/4080>

Imagen 12. *Portada del Libro de Labrador a México.* Lucien Biart. 1936. Iberlibro.com <https://www.iberlibro.com/Labrador-Mexico-Rambles-New-WorldBiart/31162959702/bd>

Imagen 13. *El aguador.* Los mexicanos pintados por sí mismos. 1854. http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188_002.pdf

Imagen 14. *El arriero.* Los mexicanos pintados por sí mismos. 1854. H. Iriarte. http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188_035.pdf

Imagen 15. *El ranchero*. Los mexicanos pintados por sí mismos. 1854. H. Iriarte.

http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188_043.pdf

Imagen 16. *El fandango mexicano*. Hesiquio Hiriarte. 1847.

Imagen 17. *Trajes mexicanos*. Casimiro Castro. 1864. Museo Blaisten.

<https://museoblaisten.com/en/Obra/6773/trajes-mexicanos>

Imagen 18. *El Universal Ilustrado*. 15 de noviembre de 1923. p. 18.

Imagen 19. *El Universal Ilustrado*. Jueves 30 de marzo de 1922. p. 22.

Imagen 20. *El Universal Ilustrado*. 2 de marzo de 1922. p. 36

Imagen 21. *Carlos Rincón Gallardo con una mujer en un templete, bailando el jarabe tapatío*.

Mediateca del INAH, 1938. <https://repositorio.inah.gob.mx/o-417752>.

Imagen 22. *Carlos Rincón Gallardo bailando con una mujer, durante un evento social en un*

salón. Mediateca del INAH, 1945. <https://repositorio.inah.gob.mx/o-417746>.

Imagen 23. *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1919. p. 11.

Imagen 24. *El Universal*. Lunes 11 de diciembre 1939. S/N.

Imagen 25. *El Universal*. Viernes 15 de septiembre de 1939. p. 13.

Imagen 26. *El mariachi canta* 1963. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=pWEYZOh1mCw>

Imagen 27. ‘‘los mariachis’’, *El Universal Ilustrado*, octubre 18 de 1923. S/N.

Imagen 28. *El mariachi desconocido*. 1953. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=R_W4knmqQgg

Anexos

Cambios en la división del estado			
Fecha	Marco jurídico	Descripción	División territorial
15 de marzo de 1825.	Decreto No. 40 (artículo 1).	El estado de Michoacán se divide provisionalmente en 4 departamentos y 22 partidos.	Art. 1. El territorio del estado se divide provisionalmente en cuatro departamentos, que se denominarán del Norte, Poniente, Sur y Oriente. El primero lo formarán los partidos de Valladolid, Tiripitío, Charo, Cuiztío, Huaniqueo, y Patzcuaro. El segundo los de Zamora, Tlazazalca, Jiquilpan, Puruándiro y La Piedad. El tercero los de Uruapan, Taretan, el antiguo de Paracho, Tacámbaro, Ario, Apatzingan y Coahuayana. El cuarto los de Zitácuaro, Tlalpujahua, Zinapécuaro y Huelamo.
1 de febrero de 1856	Decreto No. 22 del 13 de diciembre de 1855 (artículos 1 al 10).	El estado de Michoacán se divide en 6 departamentos y 22 partidos.	Art. 1º. El estado de Michoacán se divide en seis Departamentos que se denominarán de Morelia, de Zitácuaro, de Puruándiro, de Zamora, de Uruápan y de Tacámbaro. Art. 2º. Las cabeceras de estos departamentos serán las poblaciones de que se toman su nombre.
1 de octubre de 1863	Decreto del 22 de septiembre de 1863 (artículos 1º al 10º y 18º).	El estado se divide en 7 departamentos, 23 partidos y 62 municipalidades.	Art. 1º. El estado de Michoacán se divide en siete departamentos, que se denominarán de Morelia, de Zitácuaro de Puruándiro, de Zamora, de Uruapan, de Tacámbaro y de Coahuaman. Art. 2º. Las cabeceras de estos departamentos serán las poblaciones de que toman su nombre. Art. 18º. Comenzarán a regir desde el día 1º del próximo Octubre.
24 de abril de 1868	Decreto No. 30. Ley Orgánica de División Territorial del Estado y sobre el Gobierno	El estado se divide en 17 distritos, 75 municipalidades y 216 tenencias.	Art. 1º. El territorio del Estado se divide para su régimen interior en diez y siete Distritos, setenta y cinco Municipalidades y doscientos diez y seis Tenencias. Art. 2º. Los Distritos se denominarán de Morelia, de Zinapécuaro, de Maravatío, de Zitácuaro, de Huetamo, de Tacámbaro, de Ario, de Patzcuaro, de Uruapan, de

	Económico-Político del mismo (artículos 1º. al 19).	Apatzingan, de Coalcoaman, de los Reyes, de Jiquilpan, de Zamora, de la Piedad, de Purépero y de Puruándiro.
7 de mayo de 1874	Decreto de la misma fecha (artículos 1º. al 17º.).	El estado se divide en 15 distritos, 61 municipalidades y una municipalidades y doscientas veintiocho Tenencias. Art. 2º. Los Distritos se denominarán de Morelia, de Zinapécuaro, de Maravatío, de Zitácuaro, de Huetamo, de Tacámbaro, de Ario, de Pátzcuaro, de Uruapan, de Apatzingan, de Coalcoaman, de Jiquilpan, de Zamora, de la Piedad y de Puruándiro.
5 de mayo de 1902	Ley Orgánica de División Territorial del 31 de diciembre de 1901 (artículos 1º. al 17º. y 3º. transitorio)	Art. 1º. Para el régimen administrativo del Estado, su territorio se divide en Distritos, Municipalidades y Tenencias. Artículo 2o. Los Distritos serán los siguientes: I MORELIA.- II ZINAPÉCUARO.- III MARAVATÍO.- IV ZITACUARO.- V HUETAMO.- VI TACAMBARO.- VII ARIÓ.- VIII PATZCUARO.- IX URUAPAN.- X APATZINGAN.- XI COALCOMAN.- XII JIQUILPAN.- XIII ZAMORA.- XIV LA PIEDAD.- XV PURUANDIRO. TERCERO. La presente ley comenzará a surtir efectos el día 5 de Mayo próximo.
1 de marzo de 1904	Ley Orgánica de División Territorial del 10 de diciembre de 1903 (artículos 1º. Al 17º. y 3º. transitorio).	Artículo 1o. Para el régimen administrativo del Estado, su territorio se divide en Distritos, Municipalidades y Tenencias. Artículo 2o. Los Distritos serán los siguientes: I. Morelia.- II. Zinapécuaro.- III. Maravatío.- IV. Zitácuaro.- V. Huetamo.- VI. Tacámbaro.- VII. Ario.- VIII. Pátzcuaro.- IX. Uruapan.- X. Apatzingán.- XI. Coalcomán.- XII. Jiquilpan.- XIII. Zamora.- XIV. La Piedad.- XV. Puruándiro. TERCERO. Esta ley comenzará a regir el día 1o. De marzo próximo.

2 de abril de 1910	Ley Orgánica de División Territorial de Michoacán del 20 de julio de 1909 (artículos 1o. al 18o. y 3o. transitorio).	El estado se divide en 16 distritos y 80 municipalidades.	Artículo 1o. Para el régimen administrativo del Estado, su territorio se divide en Distritos, Municipalidades y Tenencias. Artículo 2o. Los Distritos serán los siguientes: I. - MORELIA. II. - ZINAPÉCUARO. III. - MARAVATÍO. IV. - ZITACUARO. V. - HUETAMO. VI. - TACAMBARO. VII. - ARIO. VIII. - PATZCUARO. IX. - URUAPAN. X. - APATZINGAN. XI. - SALAZAR. XII. - COALCOMAN. XIII. - JIQUILPAN. XIV. - ZAMORA. XV. - IA PIEDAD. XVI. - PURUANDIRO. TERCERO. Esta ley comenzará a regir el 2 de abril del año próximo.
5 de febrero de 1918	Constitución Política del Estado de Michoacán (artículo 15).	ARTICULO 15. - El Estado tendrá como base de su división territorial y de su organización política y administrativa el Municipio Libre...	No se consigna división territorial.
5 de febrero de 1918	Constitución política del estado de Michoacán	Puruándiro es municipio libre.	Puruándiro de Calderón.
8 de febrero de 1993	Constitución Política del estado de Michoacán (artículo 15).	Artículo 15. El estado tendrá como base de su división territorial y de su organización política y administrativa el municipio	El estado de Michoacán de Ocampo se divide en 113 municipios: Acuitzio, Aguililla, Alvaro Obregón, Angamucutiro, Angangueo, Apatzingán, Aporo, Aquila, Ario, Arteaga, Briseñas, Buenavista, Carácuaro, Coahuayana, Coalcomán de Vázquez Pallares, Coeneo, Contepec, Copándaro, Cotija, Cuitzeo, Charapan, Charo, Chavinda, Chacán, Chilchota, Chichicula, Chucándiro, Churintzio, Churumueo,

		libre. Cada municipio conservará la extensión y límites que le señale la Ley de división Territorial.	Ecuandureo, Epitacio Huerta, Erongaricuaro, Gabriel Zamora, Hidalgo, Huandacaro, Huaniquco, Huctamo, Huiramba, Indaparapeo, Irimbo, Ixtlán, Jacona, Jiménez, Jiquilpan, José Sixto Verdúzco, Juárez, Jungapeo, Lagunillas, La Huacana, La Piedad, Lázaro Cárdenas, Los Reyes, Madero, Maravatio, Marcos Castellanos, Morelia, Morelos, Múgica, Nahuatzen, Nocupétaro, Nuevo Parangaricutiro, Nuevo Urecho, Numarán, Ocampo, Pajacuarán, Panindicuaro, Parácuaro, Paracho, Pátzcuaro, Penjamillo, Peribán, Purépero, Puruándiro, Queréndaro, Quiroga, Régules, Sahuayo, San Lucas, Santa Ana Maya, Salvador Escalante, Senguio, Susupuato, Tacámbaro, Tancítaro, Tangamandapio, Tangancicuaro, Tanhuato, Taretan, Tarimbaro, Tepalcatepec, Tingambato, Tingüindín, Tiquicheo de Nicolás Romero, Tlalpujahua, Tlazazalca, Tocuambo, Tumbiscatio, Turicato, Tuxpan, Tuzantla, Tzintzuntzan, Tzitzio, Uruapan, Venustiano Carranza, Villamar, Vista Hermosa, Yurécuaro, Zacapu, Zamora, Zinápapo, Zinapécuaro, Ziracuaretiro y Zitácuaro.
--	--	--	--