

JOSE GUADALUPE POSADA O LA INVENCION DE UNA TRADICION

36

Mtro. Víctor M. González Esparza*

*"Porque esto de vivir junto a la muerte,
aunque nos la comamos con azúcar,
sabe a tiempo perdido, a azul silvestre."*

Palabras y música en honor de Posada

Carlos Pellicer.

"Posada, en México, tiene ya una dimensión de símbolo", escribió Juan Rejano en el homenaje nacional que se le hiciera a Posada a los cien años de su nacimiento (1952), año por cierto declarado "oficialmente" por el entonces Gobernador de Aguascalientes, Edmundo Gámez Orozco, "Año de Posada" a fin de que las fiestas de abril y los XIX Juegos Florales honraran su memoria (Murillo Reveles, Antonio T.I., 1963:90 y 108). Rejano se refería a un símbolo específico que él reproduce: Posada-Pueblo-Revolución. El "Año Posada", si bien no termina con los homenajes oficiales sino que los anticipa, señala la incorporación de Posada a la simbología de la revolución institucionalizada.

La "invención de las tradiciones" ha sido una fórmula ensayada por historiadores a fin de comprender procesos sociales formalizados en rituales o símbolos, particularmente con referencias al pasado y a la formación de las nacionalidades (Hobsbawm, E. and Terence Ranger 1992: Introducción). En este sentido me parece que la obra de Posada puede ser observada como una tradición "inventada", aunque no por ello menos real o menos trascendente, como un símbolo dentro del arte mexicano y del nacionalismo cultural impulsado y redefinido por la revolución mexicana. Sin embargo, como todo símbolo o mito, la obra y la influencia de Posada poseen diferentes significados y niveles de complejidad, algunos de los cuales discutiré en el presente ensayo teniendo en mente una pregunta todavía fundamental: por qué y cómo Posada se convirtió en "el artista del pueblo mexicano". Planteado de otra forma, ¿por qué el símbolo-Posada ha tenido más fuerza y significados que, por ejemplo, su precursor Manilla? ¿Cuáles fueron las claves que nos permitieron acceder al mundo de Posada? Desde una perspectiva general, ¿cómo trabajan los símbolos? (Darnton, Robert 1990:329).

Las preguntas, cabe aclararlo, no poseen la intención de disminuir o restarle méritos a una obra sobrada de reconocimientos. Por el contrario, tienen el propósito de recuperar para el presente, dada la crisis del vanguardismo, a uno de los pilares de la llamada "Escuela Mexicana de Pintura" o del "Renacimiento Mexicano". Pretende en todo caso, señalar algunos de los contextos en los que la obra de Posada adquiere sus significados.

1.- Muerte al atardecer:

El tránsito de un Posada prácticamente desconocido a otro como héroe nacional ha sido una de las principales preocupaciones de los estudiosos de su obra (V. Posada's México; Cardoza y Aragón; Hiriart, H. etc.), Charlot expresó esta contradicción con claridad: "Cuando Posada murió en 1913, sólo un puñado de gente inarticulada acompañó su ataúd al cementerio. En 1943, una retrospectiva de su obra, en el Instituto de Arte de Chicago, atrajo una multitud tan grande que hubo gente pisoteada, y un escuadrón policiaco tuvo que contener a algunas personas excitadas para restaurar la respetabilidad del museo" (Charlot, Jean 1985:54).

La reconstrucción con más detalle de este tránsito puede ayudarnos a penetrar en el mundo de Posada. Pero, ¿de cuál Posada estamos hablando? Uno de los primeros problemas al enfrentarse con la obra de Posada es la cantidad. Charlot, en el artículo pionero citado, menciona dos mil láminas; Frances Toor comenzó a hablar de más de quince mil al igual que Rivera, siguiendo la versión que propagó Blas Vanegas Arroyo, hijo del editor de Posada; Fernando Gamboa creyó que eran más de veinte mil (Murillo Reveles, T.I., 1963:69-70). Si estas últimas cifras son ciertas, entonces escasamente conocemos el 10% de toda la producción de Posada; nuestra ignorancia se acrecienta cuando por momentos el viejo taller de la calle de Sta. Inés parece no haber parado sus trabajos, pues en la actualidad siguen ofreciéndose obras atribuidas a Posada no de a centavo, sino de miles de dólares. Lo que importa en todo

* Profesor-Investigador del Centro de Artes y Humanidades. Estudiante del Doctorado en la Universidad de Tulane, Nueva Orleans.

caso destacar es que, como buen símbolo, la vida y la obra de Posada nos resultan en un primer momento inaprensibles pese algunos excelentes esfuerzos por comprenderlas.

Ante la pregunta de cuál Posada, responderemos entonces no sólo a través de su misma obra sino de la manera en que diferentes personajes la observaron. Son varias las vetas en la obra de Posada, particularmente analizando lo "popular" en su misma obra (Reuter, Jas "The Popular Traditions", 1979), dejando para el apartado siguiente la manera en que ha sido imaginado el símbolo Posada-Pueblo. En primer lugar, lo que caracteriza a la obra de Posada es el "olfato" de buen periodista que busca los temas de interés público: íntimos, religiosos, contra medidas políticas impopulares, grandes catástrofes o grandes eventos, nota roja, etc. En segundo lugar, ilustra tradiciones populares: fiestas, toros, circo, música. Representa también no sólo a la ciudad de México sino que graba sucesos provincianos, otorgando en este sentido una mayor identidad colectiva. Desde luego, las calaveras que, como veremos, no sólo responden a tradiciones prehispánicas en la representación de la muerte sino a tradiciones medievales europeas sintetizadas en la "danza de la muerte". Finalmente, me gustaría destacar también el hecho de ilustrar, concepto que corresponde no sólo a pintar algo sino también a enseñar sin palabras, concepción que ciertamente posee raíces prehispánicas y que se generaliza a partir de la evangelización colonizadora.

Todos estos temas que han sido comentados una y otra vez me parecen que se sintetizan en una certera frase de Charlot sobre Posada: "Muerte al atardecer siempre será una venta segura" (Charlot, Jean 1979:37). Porque el gusto por lo grotesco, por los dramas y tragedias, en fin por la nota roja, sigue siendo una de las principales "lecturas" del pueblo de México. La *Gazeta Callejera* se publicaba de hecho, según ella misma lo anunciaba, "cuando los acontecimientos de sensación así lo requieran". De acuerdo con una estudiosa del arte de Posada:

"Si por el momento las 'sensaciones' escaseaban, los editores las inventaban. Encabezados escandalosos introducían relatos sangrientos y pormenorizados. Los 'ejemplos' que se publicaban, con supuesta intención moralizadora, eran muchas veces otros pretextos para dramatizar casos escalofriantes, reales o inventados. Algunos de los 'milagros' incitaban al fanatismo y la intolerancia de los lectores. Fueron tan frecuentes los avisos del inminente fin del mundo que fue necesario agregar a los encabezados, 'Ahora sí que va de veras'. Recién nacidos malformados y otros fenómenos extraños eran dibujados para las hojas volantes de entonces como ahora son retratados para las páginas del *Alarma*. Los grabados del circo y de la plaza de toros, aunque no tan escandalosos, también se vendían bien".
(Ford, Karen 1988:284-86).

Quizá la comparación con los actuales periódicos

sensacionalistas pueda parecer exagerado, sin embargo, la asociación es inmediata cuando observamos ejemplares de la *Gazeta Callejera*. ¿Cómo fue entonces que Posada trascendió su medio particularmente a través de tales temas?

La "danza de la muerte" de Posada es, como la "danza macabra" de Holbein, una danza satírica pero que evoca recuerdos oscuros. "Las calaveras de Posada—tzompantles, coatlicues desgranadas—son el motivo más profundo y revelador de su obra y de sf" (Cardoza y Aragón, Luis 1964:21). Sin embargo, la tradición más que mesoamericana, en donde ciertamente abundan las calaveras con un significado religioso y de inmortalidad, proviene de los grabados medievales europeos. Paul Westheim, hablando de la calavera mesoamericana comentó:

"No es de ningún modo—como los grabados en madera de la Danza macabra de Holbein—exhortación a hacer examen de conciencia, a reflexionar sobre la caducidad de todo lo terrestre. Parece que para el hombre del México prehispánico la calavera no tenía nada de angustiante o de horripilante, lo que se explica tomando en cuenta que era alusión a la inmortalidad de la vida: un signo, lleno de promesas, de la resurrección".
(1985:45).

Westheim diferenció claramente los significados y los contextos de ambas calaveras, las cuales explican la calavera mexicana pero no las de Posada. De hecho el mismo autor comenta: "En México, Santiago Hernández, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada aprovechan la forma tradicional de la danza macabra para hablar en sus "calaveras" con deliciosa ironía, con humor y sarcasmo, de las diferentes dificultades, molestias y apuros que le amargan a uno la vida" (1985:80-81). Ahora bien, los contextos en que originalmente se ha interpretado la "danza macabra" medieval son tanto las miserias de la vida, las plagas y el miedo mismo a la muerte, como la "igualdad" de ricos y pobres ante la muerte.

Francisco Díaz de León, grabador también aguascalentense e historiador del grabado, vio un signo en la obra de Posada que merece recordarse: "Su niñez debió conocer la superstición, la angustia, el terror ante los hechos sobrenaturales en donde siempre la imaginación del pueblo encuentra al Diablo... Estas raíces se encuentran por doquier en la obra de Posada; ese terror a las sombras, esa persistencia del recuerdo, recuerdo infantil eternamente amplificado..."
(Díaz de León, Fco. 1968:29).

Aunque puede parecer una relación simplista, me atrevo a decir que más que la guerra entre liberales y conservadores con la que algunos autores tratan de contextualizar la vida de Posada, su infancia estuvo marcada por un fenómeno en ocasiones poco perceptible para los historiadores pero con grandes marca sociales, es decir, por las grandes epidemias y hambrunas, las crisis demográficas.

Aun cuando la historia de las epidemias y de las hambrunas

en el México decimonónico aún está por hacerse, sí pueden señalarse algunos momentos críticos. Concretamente, un año antes de nacer Posada el estado de Aguascalientes había padecido una de las más trágicas epidemias de cólera en toda su historia, no obstante se le haya conocido como el "cólera chico". De acuerdo a un historiador hidrocálido del siglo pasado, tan sólo en la ciudad de Aguascalientes y sus alrededores la población fue quintada, es decir, disminuyó en un veinte por ciento (González, Agustín R. 1881:192). Más aún, el cólera en estos años no fue exclusivo ni del estado ni reapareció solo, sino junto con una hambruna que abarcó sobre todo a los estados del norte (González Navarro, Moisés 1983:10). Las crisis demográficas, pese a la modernización porfirista, continuaron como jinetes finiseculares y como presagios revolucionarios. De hecho, la última gran crisis demográfica ocurriría durante la misma revolución (González Esparza, V.M. 1992).

Puede parecer una relación quizá demasiado obvia el relacionar ese sentimiento trágico en los grabados de Posada con las crisis demográficas, en palabras de Díaz de León, ese "recuerdo infantil siempre amplificado"; sin embargo México, a diferencia de algunos países desarrollados, padeció estas crisis hasta un período muy tardío marcando definitivamente a la población decimonónica, quizá no tanto a través del miedo a la muerte sino como cuestionamiento a la modernización. Son de mencionarse los excelentes grabados de Posada sobre estas crisis, particularmente aquel en el que la muerte-hambruna cubre con su manto a una república mexicana embarcada con todo y sus fábricas modernas; o bien, la ilustración trágica de la epidemia de tifo de 1893.

Discutiendo precisamente la relación entre las miserias de la vida y la "danza de la muerte" para fines de la Edad Media, Philippe Aries encontró que el arte macabro originalmente se puede vincular a la conciencia de una vida trágica, llena de miserias y temores. Sin embargo, este mismo arte transitó hacia una conciencia y un "amor desesperado" de esta vida, no la del más allá. Agrega P. Aries: "El arte de lo macabro sólo puede ser entendido como la fase final en la relación entre muerte e individualismo, un proceso gradual que comenzó en el siglo XII hasta llegar al siglo XV a una altura que nunca volvería a alcanzar". (Aries, P. 1981:139). En otras palabras, a través de las representaciones de la muerte en el medievo podemos observar la secularización de la vida: del fin del ser religioso en tránsito hacia la vida eterna, a la conciencia de que la muerte implica la separación y pérdida de las cosas en esta vida.

La comparación en este sentido es con la obra novohispánica de Joaquín Bolaños, *La Portentosa vida de la Muerte* (1792), obra moralista con grabados de calaveras en la que la muerte es definida como "hija ilegítima del pecado de Adán" (Bolaños, J. 1944:120). La "danza de la muerte" de Posada, por el contrario, es un canto de "amor desesperado", a la vida, no juzgando sino celebrando las cosas de esta vida, manteniendo un tono irónico y trágico. Por ello puede decirse que Posada representó, ilustró el avance de la secularización en la vida

social a través de la muerte: curas y políticos son también a final de cuentas calaveras. Esta igualdad de todos ante la muerte que Posada establece es, al mismo tiempo, un cuestionamiento a la modernización porfirista. "Con certera intuición, comentó Justino Fernández, Posada hizo crítica de las costumbres y de las circunstancias político-sociales, pero hizo más porque con arte excelente creó el mundo de la calavera, un 'más allá' en que resurge este mundo cotidiano transfigurado en esqueletos vivientes, todo con el objeto de llevar su crítica a planos de mayor libertad y buen humor..." (Fernández, Justino 1964:18). Como rezara uno de los versos de "la sin par" calavera gigante:

"Aquí está Don Quijote
la calavera valiente,
dispuesta a armar un mitote
al que se le ponga enfrente.

Ni curas ni literatos,
ni letrados ni doctores,
escaparán los señores
de que les dé malos ratos."

Hugo Hiriart llamó al arte de Posada "estética de la obsolescencia", estética que explica según Hiriart la transfiguración del artesano Posada al artista o al genio Posada: "Al contemplar sus trabajos fuera de contexto, pasado algún tiempo, nos venimos a dar cuenta de que había sido un gran artista. De nada sirve decir que se adelantó a su tiempo porque él mismo no sabía lo que traía entre manos y sobre todo, porque sus aciertos son, más que buscados, fruto accidental de la distancia a la que ahora se presentan. En sus trabajos podemos ver cómo la belleza invade un objeto que no ha sido deliberadamente fabricado para la fruición estética" (Hiriart, Hugo 1982:10).

La tesis de Hiriart me interesa no sólo porque trata de explicar la "transfiguración de Posada" sino también porque la "obsolescencia" en Posada es a final de cuentas la "incurable nostalgia" por el pasado, un pasado ciertamente no idealizado. Posada ilustró sin concesiones a través de su trabajo diario, de su "popularismo", un mundo moderno en crisis. No como "precursor" revolucionario sino como testigo de transformaciones sociales, incluyendo la decadencia misma del artesanado. Pero al mismo tiempo, a través de los símbolos de ese mundo en crisis, las calaveras por ejemplo, supo representar el amor a las cosas de esta vida.

Más aún, la popularidad póstuma de Posada también puede explicarse por los horrores que la población vivió durante la Revolución. Aunque tampoco se ha documentado para todo el país, la última gran crisis demográfica en México ocurrió precisamente durante la guerra revolucionaria. El año de 1916 en particular, conocido por la población civil como "el año del hambre" reunió para algunas poblaciones "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" tal y como los viera el pintor Fco. Goitia en uno de sus magníficos cuadros. En particular para Aguascalientes, sabemos que la población literalmente

se "diezmó" el año de 1916 no por la lucha en las batallas sino por las consecuencias de los combates, es decir, por epidemias y hambrunas (González Esparza, V.M. 1992). Como lo dijera un excelente crítico de la obra de Posada: "Aunque suene raro decirlo, es difícil no ver también en el culto mexicano a Posada una respuesta a los horrores de las guerras revolucionarias, más que la anticipación del resultado político de éstas". (Wollen, Peter 1989:19).

Entonces, ¿cómo se inició la tradición o símbolo Posada?

2.- Posada, el Pueblo.

Existen pocas imágenes sobre Posada que lo hayan captado en vida. La más conocida es la fotografía de él en el exterior de su taller de grabado y de litografía, junto con un niño adolescente (probablemente su hijo) y el escritor de gran parte de los textos que acompañaban las hojas grabadas, Constancio S. Suárez, a quien por cierto poco se le nombra. La foto es de aproximadamente 1905. Esta falta de imágenes contrasta inmediatamente con las realizadas por prestigiados artistas después de su muerte. De las más significativas, el grabado de Leopoldo Méndez (1937) y el homenaje que le ofrece Rivera en el Mural del Hotel del Prado (1948).

Este contraste es todavía mayor si comparamos los textos sobre Posada antes y después de su muerte. La única referencia conocida a la obra de Posada, por cierto indirecta, fue la del periodista Martínez Carrión aparecida en 1904 sobre la obra de Vanegas Arroyo, el editor, la cual después de considerarla como modelo la califica de "popularismo", es decir, periodismo popular con una estética "elegante" y "elevada", es decir, moderna. Palabras más palabras menos, Martínez Carrión escribió: "él sabe cómo vaciar un tesoro de sentimientos populares en un vaso cristalino a través de un estilo elegante y elevado..." (Bailey, Joyce Waddel 1979:115-117). El buen ojo analítico de Martínez Carrión, quien había sido editor de El Hijo del Ahuizote por lo que seguramente conoció a Posada, nos ofrece a mi manera de ver la primera crítica sobre el trabajo de Vanegas Arroyo-Posada-Suárez además de, como veremos, una de las claves para entender el éxito de esta obra: la recuperación de lo popular bajo formas modernas.

Después de la muerte de Posada un escrito de Jean Charlot en *Revistas de Revistas* (1925), "Un precursor del movimiento de arte mexicano: el grabador Posadas", inició lo que sería toda una colección de elogios y homenajes. El texto pionero de Charlot, pese a sus pequeños errores factuales, mantiene la frescura de un escrito de época. Después de señalarlo como el creador del grabado genuinamente mexicano, comentó:

"Cualquiera que fuera la técnica empleada por él nunca le sirvió de pretexto para hacer virtuosidades vanas, siendo la expresión directa su única preocupación: recreaba plásticamente su emoción desnudando la cosa vista de sus muchas envolturas y logrando con ello un dibujo tan vital que late como un

corazón en pecho abierto; justísima comparación si tenemos en cuenta los asuntos que trataba predilectamente: dramas tremendos, tragedias escalofriantes. Con semejantes temas se necesita ser un gran artista para no caer en lo pintoresco..." (Reproducido en Orozco, José Clemente 1971:151).

He puesto en itálicas expresión en el texto de Charlot porque tal sería la palabra que distinguiría a la "escuela mexicana" de la pintura academicista. En este sentido Charlot comenta a Posada a partir de lo que significaron las nuevas tendencias artísticas no sólo en la recuperación de la temática popular sino también en la forma de recuperarlas. Posada, de acuerdo a Charlot, "exterioriza el valor del personaje por su proporción, sin apego a las leyes de perspectiva..." tal y como lo realizaron los pintores del renacimiento italiano, escapando a la simetría geométrica y usando para ello, continúa Charlot, lo que en Estados Unidos se había dado en llamar la "simetría dinámica". El artículo de Charlot termina reconociendo la sencillez de Posada para descubrir las vidas humildes y un elemento esencial en la vida de los indígenas: "el amor a la tragedia, a la sangre y a la muerte..." (Orozco, Ibid.), concluyendo con una crítica al arte nacionalista basado más en los sarapes de Saltillo y en el jarabe tapatío que en un estudio serio de la pintura.

Estos primeros textos son reveladores al dar pistas, indicios para reconocer los significados de la obra de Posada. Es importante destacar la conclusión del artículo de Charlot ya que en ella encontramos otro de los signos de Posada, particularmente para la obra del propio Charlot y pintores como Goitia y Orozco: la autenticidad. Es decir, en el proceso de construcción de un arte nacional, el trabajo de Posada ofreció una alternativa de honestidad frente al chovinismo, entre lo populachero y la vanguardia. En ello también coincidiría José Clemente Orozco para quien la obra de Posada fue: "Una admirable lección de sencillez, humildad, dignidad y equilibrio".

Después del artículo de Jean Charlot de 1925, Anita Brenner escribió un artículo en 1928 en una revista estadounidense titulado "A Mexican Prophet", artículo luego incluido en su libro *Idolos behind altars* (1929) como "Posada the Prophet". Posada el profeta no sólo de la revolución armada, sino también el de la revolución de las conciencias.

Escribió Anita Brenner: "Concretamente, la revolución no ha hecho grandes cambios en la organización social y en beneficio de la mayoría de los mexicanos —todo lo contrario—. No obstante, ha cambiado la mentalidad de la gente. Revolución en México significa ahora lealtad a los valores propios..." (Brenner, A. 1929:185).

Posada en este sentido anticipó esa revolución de las mentalidades sin saber, como dijera H. Hiriart, lo que se trafa entre manos, simplemente siendo fiel a sí mismo. Precisamente una de las claves que mejor pueden ayudarnos a entender la "transfiguración" de Posada, del artesano al genial artista, es

su vínculo con esa gran revolución de las mentalidades, con esa gran inventora de tradiciones que fue la revolución mexicana.

En 1916 Manuel Gamio publicó una serie de artículos bajo el título *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, entre los que se encontraban algunos dedicados específicamente al arte nacional. En una breve revisión de "El arte y la ciencia después del movimiento de independencia", comentó: "Durante el siglo XIX, la importación de ideas artísticas europeas, hizo que el arte indígena fuera conservado y cultivado por la raza indígena exclusivamente, en tanto que el resto de la población degeneraba su criterio estético, que no ha sido otra cosa que una pobre imitación del europeo". Contrario a lo que una lectura superficial de la obra pudiera señalar, los trabajos de Gamio no fueron una reivindicación acrítica del arte prehispánico; por el contrario, su nacionalismo se basó más en la "convergencia y fusión de manifestaciones culturales" que en la valoración de lo indígena.

Ciertamente el relativismo cultural de Gamio contribuyó a revalorar teóricamente manifestaciones culturales como el arte prehispánico o las tradiciones populares, cuestionando por ejemplo el uso de conceptos tales como "pueblo inculto" o reelaborando el concepto mismo de cultura: "conjunto de manifestaciones materiales e intelectuales que distinguen y diferencian entre sí a las agrupaciones humanas, pero nunca connota la calidad específica de dichas manifestaciones" (1916:186). A diferencia de su maestro Franz Boas, sin embargo, Gamio no valoró la belleza de una obra de arte a partir de la "voluntad para producir un resultado estético" o del "tratamiento técnico" con un nivel de excelencia (Goldwater, Robert 1986:32-33). Gamio por el contrario, por su claro propósito de integración nacional y de mejorar el conocimiento de las culturas prehispánicas, basó el juicio estético en el conocimiento de los antecedentes y del contexto en el que la pieza fue creada (Gamio, M. 1916:78-79). Esta diferencia entre Boas y Gamio es importante porque habla mucho de las diferencias entre la relación entre el "primitivismo" y el arte moderno en países desarrollados, en donde lo válido era "el resultado estético" o "el tratamiento técnico", y países como México en los cuales, de acuerdo a Gamio, lo importante era crear un arte nacional.

Lo anterior puede también ayudarnos a explicar el porqué el "renacimiento mexicano" se entiende como un arte nacionalista, o bien, por qué la revaloración del arte prehispánico y del arte popular deriva más en la llamada "Escuela mexicana" que en la abstracción. Es en esta diferencia precisamente que la obra de Posada juega un papel relevante, al ofrecer un claro ejemplo de "expresionismo" a partir de formas tradicionales sin reducirlas a las formas prehispánicas.

"No hay uno, hay muchos nacionalismos culturales" escribió Carlos Monsiváis, después de señalar la "grandilocuencia" de Rivera al decir, por ejemplo, que

pintaba sus murales con una preparación en base a savia de maguey... Lo indígena era lo nacional. El Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1923), firmado por Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Rivera, Orozco y Carlos Mérida, así lo proclamó: "El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas..." (Monsiváis, Carlos 1988:301-303).

Si lo indígena era lo nacional, pese a las argumentaciones de Gamio, entonces Posada no podía explicarse. Más aún, a diferencia de su paisano Saturnino Herrán por ejemplo quien de hecho trabajó en la copia de los murales de Teotihuacán, el tema indigenista poco le interesó a Posada ya que su veta era definitivamente mestiza-popular (Ford, Karen 1988:287-90). La discusión no es gratuita dado que para Diego Rivera, en buena medida el creador del mito de Posada como de tantos otros, el grabador pasaría de ser un "precursor" (según Charlot) o un "profeta" (A. Brenner) a un héroe popular y revolucionario en búsqueda de monumento.

Las relaciones entre el "vanguardismo" mexicano y el europeo son más bien complejas, precisamente por el camino que los artistas mexicanos desarrollaron a través de lo "popular" más que por ejemplo a través del "primitivismo" o del arte proletario soviético. Ciertamente hay similitudes con el "vanguardismo" ruso, particularmente con Mikhail Larionov a quien Rivera conoció en París. De hecho, el *lubok* ruso, es decir el grabado popular introducido a Rusia por comerciantes alemanes en el siglo XVI (Parton, Anthony 1993: Cap. 5), fue para Larionov lo que Posada para los pintores vanguardistas en México. Larionov, buen coleccionador de estos grabados populares, organizó una gran exposición de estos impresos junto con las pinturas rusas de santos en 1913 en París, exhibición que muy probablemente Rivera y Charlot, como Montenegro o el Dr. Atl y Goitia, conocieron directa o indirectamente. Sin embargo, a diferencia de los artistas mexicanos que han permanecido fieles a la tradición, los vanguardistas rusos derivaron hacia formas más abstractas. No obstante, puede decirse con Peter Wollen que "No hay duda de que sin la influencia del Cubismo y del vanguardismo ruso, Posadas nunca hubiera sido reconocido y hubiera permanecido en el camino que se encontraba" (1989:18).

Lo "popular" entonces era la vanguardia pero también lo nacional. En la primera versión del libro pionero sobre *Las artes populares de México* (1921), catálogo de la exposición organizada por Jorge Enciso y Roberto Montenegro, el Dr. Atl identificó lo popular con lo indígena: "Durante el último período revolucionario, es decir de 1915 a 1917, se despertó en toda la República, y muy marcadamente en la capital, una tendencia a valorar las manifestaciones de las Artes Populares, y tanto en las esferas oficiales como en los centros artísticos y comerciales, nació el deseo de poner en luz la producción artística nacional, la autóctona, la indígena" (Atl, Dr. 1982:24). Sin embargo, en la segunda edición de su libro aparecida al año siguiente (1922), el Dr. Atl matizó su

definición incorporando, además de las "artes indígenas" a las manifestaciones "que nacen espontáneamente del pueblo..." (Martínez Peñaloza, Porfirio 1982:241). Si lo popular no era sólo lo autóctono, lo indígena, el encuentro con la obra de Posada fue una necesidad para justificar la recuperación de lo popular en el nacionalismo cultural; estéticamente, la obra de Posada ofreció una alternativa entre el "primitivismo" y la "abstracción", entre el folklorismo y la vanguardia, entre la tradición y la modernidad.

El nacionalismo cultural a través de la llamada "Escuela Mexicana de Pintura" no sólo pintó murales; junto con otras manifestaciones, reelaboró el pasado mexicano y creó nuevos mitos y héroes culturales, inventó tradiciones de lo que significaba ser mexicano: el jarabe tapatío por la Pavlova con decoraciones de Adolfo Best Maugard, inventor a su vez de un método de pintura mexicano; el mismo "traje de charro", en lo cual tuvo que ver la naciente industria del cine nacional (Vázquez Valle, Irene 1989: Introducción). No sólo un nacionalismo indigenista, sino también "mestizo" a partir de lo "popular": los retablos de los milagros, las pinturas de las pulquerías, fiestas y tradiciones del sur pero también del occidente de México.

Rivera escribió el artículo sobre Posada en 1930, cinco años después que el de Charlot aunque para algunos es Rivera el que hace la "presentación de Posada al mundo artístico..." (Macazaga O., César 1979:21). El artículo de Rivera ciertamente tuvo mayor difusión dada la edición bilingüe que hiciera la escritora estadounidense Frances Toor a través de Mexican Folkways; el artículo se inicia con una división del arte: "En México han existido siempre dos corrientes de producción de arte verdaderamente distintas, una de valores positivos y otra de calidades negativas, simiesca y colonial, que tiene como base la imitación de modelos extranjeros... La otra corriente, la positiva, ha sido obra del pueblo, y engloba el total de la producción, pura y rica, de lo que se ha dado en llamar 'arte popular'... De estos artistas el más grande es, sin duda, José Guadalupe Posada, el grabador de genio." (Rivera, Diego 1986:143-46). Después de igualarlo con Goya y Callot, comparación que se sigue repitiendo sin analizar, y de llamarlo "guerrillero de hojas volantes" y en este sentido precursor de Zapata, Rivera pregunta: "¿Quiénes levantarán el monumento a Posada? Aquellos que realizarán un día la Revolución, los obreros y campesinos de México." Así, el breve texto de Rivera exalta la figura del Posada-Pueblo: "Está tan integrado al alma popular de México, que tal vez se vuelva enteramente abstracto... La producción de Posada... tiene un acento mexicano puro"; Posada fue un clásico... Ninguno imitará a Posada; ninguno definirá a Posada. Su obra, por su forma, es toda la plástica; por su contenido, es toda la vida, cosas que no pueden encerrarse dentro de la miserable gaveta de una definición". (Ibid) Posada-Pueblo-Revolución es la simbología planteada por primera vez por Rivera. Si bien Charlot descubrió a Posada, Rivera lo inmortalizó convirtiéndolo en símbolo.

Posada supo ver el carácter de lo "popular", de acuerdo a como sería recuperado por el nacionalismo revolucionario.

Las representaciones del "Pueblo" mestizo mexicano pueden remontarse a las "Pinturas de Castas" del siglo XVIII, pasando por el libro de "Los mexicanos vistos por sí mismos" de mediados del siglo XIX, sin caer en el indigenismo que incluso estaría representado por la academia porfirista en Félix Parra o Herrán, entre otros. El pueblo de Posada es una síntesis entre lo indígena y el proletariado, justo como es representado en el magnífico grabado sobre un "Proyecto de un monumento al pueblo". El pueblo es representado en proporciones mayores que la "raza indígena", ilustrada por una mujer atacada por una víbora que representa a los cacicazgos, y que el mismo proletariado que más parece un artesano que un obrero industrial, atacado también por una víbora que refiere a "negreros y cabecillas"; el Pueblo está en una base que reza "Viva la penca", lidiando con las otras víboras pero también con la "miseria" (v. Ford, Karen 1988:286).

Esta imagen del pueblo mexicano como mestizo fue desarrollada teóricamente por Andrés Molina Enríquez, otro de los héroes culturales mexicanos. En su famoso libro, Molina Enríquez desarrolla precisamente la teoría sobre el predominio de "la raza mestiza" en México, presagiando incluso la absorción de lo indígena. Desde luego, el desarrollo filosófico de esta propuesta la haría Vasconcelos en "la raza cósmica" (Eder, Rita y Olga Sáenz 1986:73-90). Cabe aclarar que la propuesta teórica de este tipo de nacionalismo implicaba una fusión cultural dentro de una tendencia de unificación. Las dificultades para "integrar" lo indígena, Posada lo supo ver claramente en la víbora-cacicazgo del grabado arriba mencionado.

Posada contribuyó a darle identidad a eso que significa ser mexicano. Su obra no sólo reseña sucesos de la ciudad de México, también comenta por ejemplo "las posadas en provincia", reconociendo los obstáculos a la integración nacional: la piñata es el pueblo que la "arbitrariedad" golpea, con el palo del "cacicazgo" en las manos y conducida por las "alcaldías", a fin de que las "concesiones" y los "empleos" sean acaparados por los "barberos"; mientras tanto, el pueblo recib confetti desde el balcón quizá de algún Palacio Municipal de manos de un político-catrín (Reuter, Jas 1979:77).

3.- Posada el Revolucionario

La otra imagen sobre Posada que más ha perdurado es la del grabado de Leopoldo Méndez (1937), en la que el grabador Posada observa desde la ventana de su taller las rebeliones del pueblo de México. 1937 fue también el año de la creación del Taller de Gráfica Popular, una propuesta de trabajo colectivo que sintetizaría las polémicas del arte y en particular del grabado mexicano durante el cardenismo. En ese diálogo imaginario, ¿o real?, que Raquel Tibol construye sobre el Taller (TGP), Méndez comenta:

"El TGP tiene como meta más importante la difusión de las ideas que eduquen al pueblo en los problemas fundamentales que confronta a diario... Ignacio Aguirre

afirma que Posada no puede ser comprendido sin Antonio Vanegas Arroyo. Los litógrafos y grabadores de mediados del siglo XIX y principios del XX no han sido superados hasta hoy ni por nosotros. Esta es la tradición a la que el TGP está ligado consciente o inconscientemente. Nuestro mayor ejemplo es José Guadalupe Posada... él sigue siendo hoy el antecedente más limpio, más fuerte, más mexicano y revolucionario" (Tibol, Raquel 1987:74-75).

Aunque no todos los miembros del TGP estaban de acuerdo con Méndez, como Anguiano, lo cierto es que el símbolo Posada se radicalizó como bien lo reconociera Juan O'Gorman, debido a la propuesta de este Taller (Ibid. p. 89).

Charlot escribió un texto que sintetiza nuevamente la idea de este Posada revolucionario:

"La Revolución fue ensayada, antes de que comenzara, en aquella cabeza calva y morena, y su retrato fue trazado por aquella hábil mano bronceada. En realidad, cuando sobrevino, mostró ser un cuadro fijo de Posada que cobraba vida... lo que habían sido trazos pintados en el papel, encontraron su profundidad y volumen en la realidad. Los machetes de papel se volvieron de acero y se clavaron en el 'malvado hombre rico', fácilmente detectable por el uniforme cobarde que Posada le había inventado..." (1985:53-54).

Si Posada había sido una alternativa estética para el renacimiento mexicano —entre el primitivismo y la abstracción, entre la tradición y la vanguardia—, a través de la fidelidad a lo "popular" también fue incorporado al nacionalismo revolucionario. Con ello, los grandes homenajes nacionales (1943, 1952, 1963, etc.) y la proyección internacional.

Así como un francés descubrió a Posada, sería otro francés el que introduciría a Posada en Europa. En este último caso André Breton, quien diría de Posada:

"El triunfo del amor en estado puro y manifiesto en el nivel plástico debe situarse al parecer en época muy cercana a la nuestra y reconocer como su primer artesano al artista mexicano Posada que, en admirables grabados en madera de carácter popular, nos hace sentir todos los remolinos de la revolución de 1910... México, con sus espléndidos juguetes fúnebres, afirmándose ante los demás como la tierra de elección del humor negro" (Breton, André 1993:39).

Complemento de esta opinión de Breton es la de Juan Larrea, autor de uno de los primeros libros sobre el surrealismo en América y quien vivía en México al momento de la primera gran exposición sobre Posada; dice Larrea: "He de insistir en el aspecto, a mi entender, característico de la figura de Posada. Por muy disfrazado que se encuentre tras las formas usuales de su época, su arte, vigoroso y firme, es un arte

primitivo en la más trascendente y prolífica de las acepciones. Un arte que desconoce los bizantinismos estéticos en que se resuelve la postrimería de Occidente..." (Larrea, Juan 1943).

La idea de un Posada "primitivo" ubica la obra de este grabador, en términos estéticos, como fuente de la pintura vanguardista. Un lugar que después de tantos homenajes la obra de Posada parece haber perdido. Sin embargo, frente a la crisis actual de la vanguardia, la obra de Posada requiere ser repensada y revalorada en un regreso al "primitivo" original. En palabras de Justino Fernández: "Este genial artista creó una nueva expresión que apartándose de la lógica naturalista utiliza las formas naturales libremente para expresar ideas y sentimientos con gran fantasía; corresponde ya tal concepto del 'expresionismo' del siglo XX y por ello, por su popularismo y su sentido crítico histórico, vino a ser un punto de partida, un antecedente, de la pintura mural de nuestro tiempo." (Fernández, Justino 1964:18).

Si toda simbología trabaja, ciertamente no siempre lo hace en términos positivos. Es decir, una asociación demasiado ligera con el Posada-Pueblo-Revolución, olvidando los contextos en que tal simbología surgió, quizá ahora nos impida ver los significados de la obra de Posada. Sin embargo, hoy más que nunca necesitamos de nuevas lecturas sobre esas fuentes "primitivas" que nos ayuden a imaginar alternativas.

Bibliografía

- Aries, Philippe
1981 *The hour or our death*. Trans. from french H. Weaver. Oxford University Press, Chap. 3
- Atl, Dr.
1982 *Las artes populares en México* (c. 1921) México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, pp. 19-39.
- Bailey, Joyce Waddell
1979 "The Penny Press"
Posada's Mexico. Edited by Ron Tyler USA, Library of Congress/amon Carter Museum, pp. 85-121.
- Bolaños, Joaquín
1944 *La Portentosa vida de la muerte*. Prólogo y Selección de Agustín Yáñez México, UNAM. pp. 115-180.
- Brenner, Anita
1929 *Idols Behind Altars*. New York, Harcourt, Brace and Company, pp. 185-198.
- Cardoza y Aragón, Luis
1964 *José Guadalupe Posada*. México, UNAM pp. 5-33

Charlot, Jean
1971 "Un precursor del movimiento de arte mexicano: el grabador Posada" en José Clemente Orozco, *El Artista en*

Nueva York (Cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos), Prólogo de Luis Cardoza y Aragón; Apéndices de Jean Charlot. México, Siglo XXI Eds., pp. 150-54.

1979
"José Guadalupe Posada and his Successors" Posada's Mexico. Ed. by Roy Tyler. Library of Congress/Amon Carter Museum of Western Art, pp. 29-57.

1985
El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925. México, Ed. Domés, 375 p.

Díaz de León, Francisco
1968 Gahonda y Posada, grabadores mexicanos. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-44.

Darnton, Robert
1990 The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History. New York-London, W.W. Norton, 393 p.

Eder, Rita
1986 "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural" y Comentarios de Olga Sáenz en El Nacionalismo y el Arte Mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte). México, UNAM, pp. 71-90.

Fernández, Justino
1964 La Pintura Moderna Mexicana. México, Ed. Pormaca, "Introducción".

Ford, Karen
1988 "José Guadalupe Posada y su imagen del indígena", en Daniel Schávelzon (Comp.), La Polémica del Arte Nacional en México, 1850-1910 México, F.C.E., pp. 282-290.

Gamio, Manuel
1916 Forjando Patria. (Pro Nacionalismo) México, Lib. de Porrúa Hermanos, 324 p.

Goldwater, Robert
1986 Primitivism in Modern Art. (c. 1936)
Enlarged Edition.
USA, The Belknap Press of Harvard University Press.

González, Agustín R.
1881 Historia del Estado de Aguascalientes.
México, Librería de V. Villada.

González Esparza, Víctor M.
1992 Jalones Modernizadores: Aguascalientes en el Siglo XX. México, Inst. Cultural de Aguascalientes, 149 p.

González Navarro, Moisés
1983 Cinco Crisis Mexicanas
México, El Colegio de México.

Hiriart, Hugo
1982 El Universo de Posada. Estética de la obsolescencia. México, Cultura/SEP

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger
1992 The Invention of Tradition. Edited by... Cambridge University Press, Canto edition, "Introduction", pp. 1-14.

Macazaga Ordoño, César y Carlos Macazaga R.
1979 Posada y las Calaveras Vivientes.
México, Ed. Innovación, 119 p.

Martínez Peñaloza, Porfirio
1982 "Sobre varias definiciones del Arte Popular"
Antología de Textos sobre Arte Popular.
México, FONART, pp. 235-253.

Murillo Reveles, José Antonio
1963 José Guadalupe Posada.
México, SEP, T. I y II.

Orozco, José Clemente
1971 El Artista en Nueva York.... op. cit.

1981 Autobiografía, México, Ed. ERA, 2a. ed.

Parton, Anthony
1993 Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde Princeton University Press, Chapter Five, pp. 77-95.

Rivera, Diego
1986 Textos de Arte. Reunidos y Presentados por Xavier Moysén.
México, UNAM, pp. 143-145.

Reuter, Jas
1979 "The Popular Traditions" en Posada's Mexico... op. cit., pp. 59-84.

Tyler, Ron
1979 Posada's Mexico. Edited by... op. cit.

Tibol, Raquel
1987 Gráficas y Neográficas en México.
México, SEP/UNAM, "Asamblea Gráfica".

Vázquez Valle, Irene
1989 La cultura popular vista por las élites: antología de artículos publicados entre 1920 y 1952. Introducción y Selección... México, UNAM.

Westheim, Paul
1985 La Calavera (c. 1953)
México, F.C.E. (Col. Lecturas Mexicanas), 87 p.

Wollen, Peter
1989 "Introduction"
Posada. Messenger of Mortality. Edited and Designed by Julian Rothenstein. London, Redstone Press, pp. 14-23.