

A tres décadas de la muerte de Posada: estudio de un catálogo

Denise Hellion*

Tenemos un gusto especial por conmemorar con énfasis los lustros y las décadas, tanto más cuando se trata de un siglo. En 2013 hubo dos centenarios marcados: el de la Decena Trágica y el del fallecimiento de José Guadalupe Posada (1852-1913).

Durante una revisión de los impresos conmemorativos en otras fechas encontré el catálogo *Posada. Printmaker to the Mexican People*, editado para la exposición que se montó en 1944 en The Art Institute of Chicago –tres décadas después de la muerte del artista–, el cual se encuentra en el acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia del INAH. Aquella fue una muestra modificada de la que se exhibió el año anterior en el Palacio de Bellas Artes, y en ambas participaron como “responsables” –hoy diríamos “curadores”– Víctor M. Reyes y Fernando Gamboa. El primero era jefe de la sección de Artes Plásticas y el segundo, de mayor jerarquía, el director general de Educación Estética. En el organigrama burocrático estaban sobre ellos Roberto Montenegro, Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet, este último secretario de Educación Pública.¹ Por su parte, el Instituto de Chicago incorporó la lista completa de su equipo y el grupo mexicano debió pedir la inclusión en la lista de agradecimientos de aquellos que prestaron obra para la exhibición, lo cual permite identificar a los coleccionistas que aportaron las obras exhibidas y que se reprodujeron en catálogos.²

Además de la mirada a la complejidad de una exposición con obras dispersas en colecciones privadas y acervos públicos, la revisión del catálogo nos aproxima al trabajo del grabador, aunque también se puede convertir en un análisis sobre la recepción del artista en México y en Estados Unidos. Esto incluye el modo en que la institución pública dedicada al arte valoraba a Posada, como parte de un proceso que a la postre enarboló al artista como genio de la plástica nacional y nacionalista. En el primer aliento de interpretación a la figura del artista popular contribuyeron autores extranjeros —entre los de mayor repercusión se hallaban Jean Charlot y Frances Toor—, y si bien las publicaciones tuvieron trascendencia y aún hoy se pueden ver como referentes clásicos, el caso de las exposiciones ha tenido un tratamiento diferente en la historiografía, donde

* Profesora-investigadora, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH (denise_hellion@inah.gob.mx)

¹ Ellos fueron los funcionarios mencionados en el prefacio de Daniel Catton Rich. Pellicer ocupaba el cargo de director de Educación Artística, y Montenegro el de jefe del Departamento de Bellas Artes. A Gamboa se le menciona como el principal organizador de la muestra.

² La lista abría con los coleccionistas Blas y Arsacio Vanegas Arroyo, Germán List Arzubide, Manuel Álvarez Bravo, Armando de María y Campos, Alfonso Caso, Adrián Devars, Guillermo M. Echániz, Xavier Guerrero, Carlos Alvarado Lang, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Luis Márquez, Alfonso Ortega Martínez, Leopoldo Méndez, José Chávez Morado, Tomás Chávez Morado, Francisco Orozco Muñoz, Pablo Neruda, Eduardo Noguera, Pablo O'Higgins, José Clemente Orozco, Gonzalo de la Paz Pérez, Lino Picaseño, León Plancarte, Julio Prieto y Everardo Ramírez. Además de las siguientes instituciones: Biblioteca de la Escuela Central de Artes Plásticas de la UNAM, INAH, Museo Nacional de Arqueología, Taller de la Gráfica Popular, así como un crédito particular a la empresa de Pérez Síllico hermanos, que proveyó las ampliaciones fotostáticas (Gamboa, Schniewind y Edwards, 1994: 7).

son muy poco referidas.³ Por ese motivo, una excursión a este catálogo aporta elementos para la historia de las exposiciones internacionales en nuestro país.⁴

En 1943 la exposición del Palacio de Bellas Artes contó con un folleto de sólo un pliego (16 páginas) con la lista de las obras y objetos expuestos, así como su ordenamiento en grupos temáticos o salas. El catálogo se titulaba *José Guadalupe Posada. La exposición de su obra del 7 de abril al 7 de junio en el Palacio de Bellas Artes*, editado por la SEP en aquel año. En hoja suelta se incluyó el grabado *Flora y Gil perseguidos por su contrario Luzbel*, impreso de la placa original e integrado a la muestra de último momento, de ahí que se decidiera un tiraje especial para acompañar al catálogo. Para Chicago, en cambio, The Art Institute editó un catálogo de 128 páginas, con portada en cartulina, cuya textura señalaba su carácter artesanal y donde se reprodujo a *La Catrina*. En las guardas, también en cartulina, se reprodujeron dos grabados que no se repitieron en los interiores. El tamaño era de 25.5 por 19 centímetros, menor a las ediciones actuales de los catálogos para exposiciones artísticas.

En el prefacio, escrito por Daniel Catton Rich, director de Bellas Artes del Art Institute, se menciona que la muestra fue producto del intercambio, pues una selección de carteles y litografías de Henri de Toulouse-Lautrec viajó a la ciudad de México en 1945. Es probable que ésta fuera la primera firma para un intercambio entre instituciones culturales latinoamericanas y estadounidenses, por lo que la cortesía obligó a reconocer a los funcionarios involucrados, en especial a Gamboa, que se desempeñó como comisario, autor del texto sobre Posada en el catálogo y “apoyo en la instalación de los impresos” (Gamboa, Schniewind y Edwards, 1944: 5).

A diferencia del texto redactado para la muestra nacional, para el de Chicago Gamboa consideró imprescindible ofrecer una sucinta y reveladora revisión del contexto histórico mexicano. Por ejemplo, así quedó asentada la apretada síntesis del porfiriato y la valoración política del grabador: “El país se volvió hacia la Europa feudal en sus ideales políticos y sociales, ne-

gando todo lo mexicano. El clero recuperó su poder y prosperó extremadamente a pesar de las Leyes de Reforma, las cuales nunca fueron anuladas. El pueblo expresó su protesta a través de periódicos satíricos, volantes y manifestaciones públicas” (*ibidem*: 10).

Así surgió Posada como parte del movimiento político opositor, en una acción cuya arma fue el grabado reproducido en hojas volantes, cuadernillos y la prensa periódica. Un artista que representó una “fértil influencia al alma de su amado país”, con lo que se le estableció como partícipe de la Revolución que entonces se afianzaba como gobierno. Frente al porfiriato, se mencionó con rapidez la Revolución iniciada por Francisco I. Madero, el gobierno usurpador de Victoriano Huerta, el movimiento zapatista en el sur y la División del Norte de Francisco Villa. Como fin de la lucha se colocó a Venustiano Carranza en el poder, con quien se logró la base legal mediante la firma de la Constitución en 1917.

Además de la narración de Gamboa, el catálogo lleva una cronología entre 1850 y 1917, a modo de recuento político, donde se omitió toda referencia a la actividad artística, periodística y la situación de los impresores en México. Ni siquiera las fechas de nacimiento y muerte del artista se mencionan en el listado, que finaliza con la Constitución signada en Querétaro.

El glosario que acompaña el texto consta de apenas cuatro entradas: calaveras, ejemplos, *Don Chepito* y corridos; es decir, el mínimo requerido para dar significado a la actividad de Posada. La bibliografía y hemerografía de Gamboa finalizan con el catálogo de la exposición de 1943, donde se indica que se adjuntó un grabado a partir de la placa original de *Flora y Gil*, aunque no se refieren su dimensión ni características.

Hasta aquí la contribución mexicana para ofrecer el catálogo de obra, realizado por Carl O. Schniewind, quien era curador de impresos y dibujos del recinto de exposición. En su nota sobre el catálogo se detiene en las características técnicas de los grabados y destaca que algunos eran impresiones originales, pues la muestra también incluyó reproducciones en ampliaciones fotostáticas de la casa de Pérez Siliceo Hermanos, establecida en la calle de Uruguay número 19. Por cierto, en el catálogo de 1943 se añade La Exposición, casa dedicada a la venta de vidrios y realización de biseles, ubicada en Guatemala número 12. La mención a los proveedores tal vez indica la alternativa de reducir costos con la inclusión de su nombre en la exposición y en los impresos, como una forma inicial de patrocinio a modo de intercambio.

³ Véase Toor, O'Higgins y Vanegas Arroyo (1930). Otro estudio que se mantiene como referente clásico es el de Díaz de León (1968), por citar aquí dos de las ediciones que se mantienen como referente en la extensa cantidad de textos sobre Posada.

⁴ Un estudio sobre las exposiciones temporales y de las que fueron enviadas al extranjero es uno de los muchos pendientes sobre la historia cultural de México. Como ha mostrado con maestría Francis Haskell (2002), una historia de estas muestras permitiría detectar las perspectivas de enfoque, las presiones políticas, las afectaciones a la conservación física, además de las transformaciones del mercado del arte.

El catálogo de obra sigue el orden de exposición. De las 807 obras expuestas, sólo hay 13 no atribuidas a Posada, pues se incorporaron para establecer los antecedentes al trabajo de grabadores en el siglo XIX. La edición finaliza con la reproducción de 66 de las obras expuestas, identificadas con el número correspondiente para que el lector consulte la ficha completa en el catálogo.⁵ No es mi intención detenerme en ellas, sino en las seleccionadas por el editor, personaje anónimo al que se debe el carácter de la diagramación, la adecuada selección tipográfica, la limpieza en la formación de los grabados y, tal vez, el esmerado cuidado de la impresión. En los trabajos históricos sigue vigente el poder de la palabra sobre otras grafías, asunto que explicaría que los catálogos de exposiciones no se aborden como objetos de estudio, no obstante que ofrecen información sobre una época y cuyo análisis requiere una perspectiva que considere al diseño editorial y sus componentes.

Los catálogos de exposiciones son expresiones sucintas de la valoración de temas, autores y enfoques que se consideran de relevancia para ser dispuestos en un museo. En México, al carácter patrimonial de las obras seleccionadas se añaden las inquietudes de una época y los esfuerzos de los grupos en el poder por construir una historia que sirva de antecedente y en la cual la selección de personajes históricos, artísticos y culturales se convierte en raíz casi genealógica.

La muestra de Posada lo refrendaba como el artista revolucionario afectado por la injusticia del porfirismo feudal. La valoración de la época lo colocó como precursor de la crítica a la dictadura y eso sirvió como emblema para que artistas plásticos fueran considerados como una parte indispensable de la Revolución devenida gobierno y se les incorporara en el presupuesto federal.

En las últimas décadas nuevos enfoques historiográficos han ofrecido estudios que ponderan a Posada como parte de una época que aprovechó los antecedentes del grabado, exploró las tareas publicitarias y de impresos privados, a la par que ejerció el oficio de la sátira caricaturizada. En la década de 1940 se optó por mostrar a un Posada aislado de otros grabadores, del que sólo se destacó su vínculo con la casa de Antonio Vaneegas Arroyo, cuyos sucesores colaboraron con el prés-

⁵ La ficha de catálogo incluía número de identificación; título en inglés y español o, en caso de carecer de él, la descripción en inglés; fecha; técnica con breve descripción y medidas. Por ejemplo: "491 Songs: Long live Cuba. *Canciones: Viva Cuba*. 1901, Cover on booklet. Relief engraving on metal, printed in two colors, black and red. 5 3/8 x 3 1/2 in".



tamo de materiales originales y con ello garantizaron la relevancia de sus impresos.⁶

Aparte del texto y el énfasis en los contenidos de una exposición, los catálogos ofrecen una aproximación a otros contenidos culturales. A partir de la diagramación y el espacio de libertad expresiva de los diseñadores editoriales se reconoce una interpretación diferente de la obra y el tema. En ocasiones estos destellos proporcionan elementos de análisis susceptibles de pasar inadvertidos. Al respecto Kracauer (2008: 51) afirma que las discretas expresiones superficiales, " causa de su naturaleza inconsciente, garantizan un acceso inmediato al contenido fundamental de que existe o es. Y, al revés, su interpretación está ligada a su conocimiento. El contenido fundamental de una época y sus impulsos inadvertidos se iluminan recíprocamente".

Me parece que el catálogo nos ofrece estos fragmentos que proceden de contenidos esenciales, los cuales aproximan a la percepción de Posada en Chicago. En la formación del catálogo aparecen elementos cuyo orden no se puede alterar, si bien la selección de viñetas para cierre de sección, transición, guardas y portada no se debe a los responsables de la exposi-

⁶ Me parece que, entre los diversos trabajos que circulan sobre Posada con enfoques que complejizan y enriquecen su labor, está el de Galí Boadella (2008: 45-62), quien analiza la larga tradición de que forma parte Posada, que lo une a las tradiciones del grabado popular europeo. Allí mismo López Casillas (2008) contribuye a la presentación de un ilustrador que diversificó su trabajo. Un cambio en el balance crítico de Porfirio Díaz lo ofrece Barajas (2009) con un estudio sobre las caricaturas políticas de Posada. Otro texto que complementa la biografía documentada con la obra y ha demostrada la solicitud pormenorizada de los contenidos de una caricatura es el de Bonilla Reyna (2012), además del trabajo de investigación que se mostró en las exposiciones curadas por Agustín Sánchez González.



ción –ni del lado estadounidense ni del mexicano–. Allí se observa un espacio de interpretación independiente. En otras palabras, la selección de las viñetas no acató el ímpetu nacionalista de Fernando Gamboa y ni siquiera optó por la pericia del detalle de los grabados, sino que el editor optó por la legibilidad de las escenas y la cercanía de los temas cotidianos.

La guarda de inicio es una caricatura política con una república mexicana como un gran canasto donde se representa el transporte (automóvil, ferrocarril, tranvía eléctrico y barcos), defensa militar (cañones), el trabajo mecanizado (fábricas con chimeneas humeantes y un tractor), además del gobierno (un edificio coronado con un escudo nacional). Sobre México se ubicó una “calaca” que extiende los brazos cubiertos por una túnica, la cual deja traslucir los huesos de los brazos y las manos. La “desdentada” lleva en la capucha que cubre su cráneo la identificación del mal que se acercaba: el hambre. Se trata pues de una selección que



muestra a un país vulnerable pese a los esfuerzos de modernización, una amenaza constante que no afectaba a la población, sino a los sectores productivos con una importante inversión de capital, que conllevaba la posibilidad de alcanzar al ámbito político.

La lectura de la caricatura, sin referentes sobre la situación específica que enfrentó Posada, ofrece una síntesis de un país que, no obstante sus empeños, es frágil ante la siniestra figura que lo cubrirá. La muerte allí elegida no es la figura festiva y satírica de la garbancera de la portada, sino una cruel imagen del futuro acre y doloroso. Su colocación en la apertura del volumen confronta al lector para remover el prejuicio del grabado gozoso, la sátira y el humor. El autor se mostraba así con una densidad en la percepción política, mas no ajena al pesimismo con que vislumbraba el futuro.

Después de remover con esta guarda la imagen de la “catrina garbancera”, el editor presenta al grabador: la portadilla está ornada con una calavera bajo la cual se cruzan dos buriles, con lo que parece condensarse la imagen de Posada: entre la representación popularizada de las calaveras como sello de autor y su identificación con el trabajo de grabado de manera más destacada que la del litógrafo que emplea lápices grasos.

Otro grabado, previo a los reconocimientos a la extensa lista de propietarios de la obra e instituciones depositarias, muestra a un niño con sombrero que ofrece viandas y bebidas sobre una mesa de mantel a un trío de hombres barbados, con sombrero y fusil. El acto de hospitalidad parece desarrollarse en una cocina doméstica con una alacena en cuyos entrepaños se colocan botellas u otras viandas, entre las que aparece un chorizo que se oreo de un extremo a otro. ¿Vicisitudes cotidianas ante la llegada de “levantados” durante la Revolución? Lo cierto es que la lectura en páginas contiguas permite al editor acentuar el reconocimiento de los colaboradores, quienes no eran hombres armados, aunque se les recibía como personajes ajenos al Art Institute.

Para acompañar el texto de Gamboa, titulado “José Guadalupe Posada. The Man. His Art. His Times”, el editor eligió una escena violenta aunque cotidiana.⁷ En el que podría considerarse un mercado, se encuentran y discuten con aspavientos una vendedora tras su puesto

⁷ Gamboa usó el título de nuevo, pero en español, en *50 grabados de José Guadalupe Posada* (1952), donde también subraya el nacionalismo mediante la valoración del grabador: “Ni la más ligera sombra de influencia europea, ni siquiera de los ilustradores coloniales de los últimos años del siglo xviii, se descubre en sus grabados después que abandonó León, Guanajuato. Por eso, el carácter de su obra básicamente popular es esencialmente mexicana. Su producción está libre de trasuntos ajenos al paisaje nacional”.

y un hombre con sombrero de copa. La mano derecha del “ensombrerado” se cierra en un puño amenazante, mientras que la mujer, peinada con una trenza, extiende la mano para sostener el intercambio de agravios. La revisión de Gamboa de un país en disputa por el poder político pareciera ejemplificarse con la violencia entre dos extremos en cuanto a género, posición e intereses: el “elegante” y la “verdulera”. La confrontación entre opuestos se ubica en un mercado urbano. Las referencias visuales de un México de extremos sociales no se encontraban en poblaciones rurales, sino en la convivencia urbana, donde el mercado era el espacio capaz de reunir expresiones distantes en un área reducida. Posada muestra en la caricatura la explosión agresiva entre el hombre en elegante atuendo de gala, el cual sigue los modelos de urbanidad europea, y la humilde verdulera, quien tal vez llega con los frutos de la producción agrícola chinampera hasta su puesto. El editor reconoció esta tajante diferencia, además de un punto común en la acción: la confrontación violenta que, pese a su gestualidad, evoca los sonidos de la disputa.

De este modo Posada interpretó el tiempo de manera puntual, pues los trabajos promovidos corresponden a los años en la ciudad de México, en tanto que se omitió su actividad en Aguascalientes y León. Si bien la época del artista ya era de confrontación, su deceso en 1913, semanas antes de la Decena Trágica, le impidió atestiguar la extensión de la violencia. Al final de la cronología el editor incluyó una viñeta en que dos mujeres con rebozo platican despreocupadas, mientras que tras ellas se dispersa un grupo de uniformados que al parecer persigue, tolete en mano, a unos contrincantes no incluidos en la escena. En la parte superior derecha esa violencia se acentúa en el personaje que sostiene el arma con ambas manos, como para asestar un golpe más fuerte.

La diagramación parece contemplada con la intención de dar un descanso a los lectores de una cronología, cargada de fechas y nombres de personajes que destacan por la confrontación política y armada, en realidad lejana a la comprensión de la muestra. Las mujeres son distantes de la violencia, al igual que los lectores del catálogo o los visitantes de la exposición.

El extenso listado de la obra posee una viñeta que sirve como pausa y división. En ese caso el editor eligió una escena mundana. Tres mujeres ataviadas en mallas y corsés llevan sombreros de copa rematados con una pluma, las cuales dan la espalda al lector y parecen en descanso, aunque atentas a la acción. Una cuarta dama aparece a su izquierda. Es la única ataviada con



un vestido abierto en el costado que revela una pierna. El escote es amplio, con un moño sujeto en el hombro, además de que se distingue por la ausencia de sombrero. La escena correspondería a una casa de citas o bien a la preparación para la salida a escena en alguna función de circo. Las dos mujeres del fondo no llevan zapatos de tacón, por lo que bien se podría tratar de acróbatas.

El espectáculo circense aprovechó las mallas teatrales que en el último cuarto del siglo XIX daban comodidad en los movimientos de actrices, bailarinas y acróbatas, a la vez que eran motivo de alarma moralista debido a la precisión con que delineaban los contornos femeninos. En Estados Unidos las compañías cigarreras explotaron la sensualidad ambigua en los movimientos acentuados por el atuendo, al obsequiar a los consumidores con tarjetas insertadas que reproducían fotografías de actrices en el atavío de su oficio.

