

José Guadalupe Posada;



La muerte y La cultura popular mexicana.

Mariano Gallego.

Agradecimientos::

A Mario Margulis por aceptar ser mi tutor y por sus correcciones.

A La embajada de México en Argentina, a Carlos Aguado por su ayuda en los aportes bibliográficos.

A Daniel Stern, Fernando González Ojeda y Sebastián Benítez por sus aportes en la discusión de las hipótesis.

Índice general

Algunos datos biográficos	5
José Guadalupe Posada; la muerte y la cultura popular mexicana.....	8
Objetivos e introducción general: una Cultura a través del Grabado.....	8
Capítulo uno: Contexto histórico de México y la aparición del pueblo	13
México	14
Dos fracciones	18
La tierra y el surgimiento de un capitalismo incipiente	19
La invasión extranjera y la aparición de Porfirio Díaz	21
Desarrollo de una nueva “estética”	24
El grabado como un oficio	31
¿Quién es el Otro?	40
Posada y el cambio.....	44
Capítulo dos: Guadalupe Posada y la cultura popular	47
Hidalgo, Posada; una comparación anacrónica.....	49
Modos de circulación.....	59
Posada y los corridos	63
Posada y los retablos.....	67
Los medios y lo popular; una práctica de consumo.....	70
¿Qué cosa es el Pueblo?	78
“Lecturas” sobre lo popular.....	80
Identificación.....	85
En conclusión ¿dónde está lo popular?	90
Capítulo tres; La muerte y la cultura popular mexicana.	95
Posada y la muerte.....	96
La muerte y las culturas populares.....	103
La reconstrucción de la cultura popular	108
“Tradiciones-rebeldes”	111
La muerte como práctica simbólica	114
Identidad popular	120
¿Qué cosa es la muerte?.....	122
Conclusión General	124
Bibliografía consultada.....	128
ISBN y catalogación en fuente.....	135

Algunos datos biográficos

José Guadalupe Posada nació en 1852 en la ciudad de Aguascalientes en el estado que lleva el mismo nombre. A los dieciocho años entró en la academia de dibujo, a cargo de Antonio Varela, éste será el único paso por una institución de enseñanza “formal”. Casi al mismo tiempo entró como aprendiz en el taller de Trinidad Pedroza, desde el cual se editaba el periódico “El Jicote” en el que Posada prontamente comenzó a colaborar, y ésta es su primera intervención política como ilustrador. Al poco tiempo, a causa de algunos problemas políticos, ambos se autoexiliaron en la ciudad de León en el estado de Guanajuato, donde instalaron un taller de litografía. Pedroza no tardó en volver a Aguascalientes y en 1874 Posada se hizo cargo del taller quedándose con la totalidad de la sociedad. En 1884 comenzó a dar clases en la escuela de dibujo de la ciudad de León en la que nunca fue nombrado profesor. En 1888 a causa de una gran inundación emigró nuevamente a la ciudad de Aguascalientes y a los pocos meses partió hacia la ciudad de México. se puede decir que es a partir de este momento que Posada definió un estilo propio, considerado por muchos críticos y artistas, entre los que se encuentran José Clemente Orozco, Diego Rivera; Carlos Pellicer y Jean Charlot como el creador de un estilo puramente mexicano. En 1892 comenzó a colaborar en el taller de Vanegas Arroyo del que no se separará hasta su muerte, éste es otro de los hechos que lo ayudaron a demarcar su estilo. Vanegas Arroyo fue uno de los personajes más importantes en la historia de la prensa mexicana, ya que le dio a la misma un giro (por momentos muy populista y amarillista, en otros de denuncia), que la llevó a contar con una gran popularidad. Algunos lo nombran como el primer editor en definir un estilo que tuvo larga duración en México. Su influencia sobre Posada fue muy fuerte y formaron junto a Manuel Manilla una tríada que logró captar gran parte de la opinión pública de aquel período. Desde el taller de Pedroza se editó la mayor parte de la obra de Posada, sus ilustraciones aparecían en revistas de bajo costo (llamadas revistas de a centavo) tanto como en hojas

volantes (panfletos) que tuvieron gran desarrollo sobre finales de siglo y en las que podía encontrarse todo tipo de ilustraciones. Los corridos fueron uno de los géneros ilustrados por Posada con mayor importancia a causa de su gran circulación. Este tipo de ediciones se hizo posible gracias al desarrollo de la tecnología en el siglo xix que posibilitó un gran desarrollo de la prensa tanto oficialista como no oficialista. Para 1900 Posada colaboraba en varios periódicos de oposición al gobierno de Porfirio Díaz, como La Patria y El ahuízote, entre otros. Murió en 1913, a comienzos de la revolución...

*Los frailes mostraron estampas y grabados a los
artesanos indígenas, y ellos fueron convirtiendo en
formas cristianas sus gustos...
(Carlos Fuentes. La muerte de Artemio Cruz).*

José Guadalupe Posada; la muerte y la cultura popular mexicana

Objetivos e introducción general: una Cultura a través del Grabado

Este trabajo es un intento por lograr un acercamiento a la cultura popular mexicana de fines de siglo XIX y principios del XX a través de la mirada de uno de sus principales ilustradores; José Guadalupe Posada. Por supuesto que esto supone un desafío; poder salvar el abismo que se extiende entre las representaciones de un hecho y el hecho mismo. Pero ¿cómo se accede al “hecho mismo” sino es por medio de éstas o cualquier otro tipo de representaciones? “La realidad”, “lo objetivo”, son conceptos que nos hablan más del lugar desde dónde se mira o se habla, es decir, de una perspectiva, que de una “verdad”. Por lo tanto, a lo largo de este trabajo consideraremos que la única forma de obtener un mínimo de conocimiento es conceptualizando esta objetividad simplemente como lo creíble o como lo posible de ser pensado en un momento histórico determinado, aunque ello suponga ser menos pretenciosos. Robert Darnton al enfrentarse con este problema, cuando intentó reconstruir la cultura francesa a través del relato de un viejo impresor, concluye que

“no puede considerarse (este relato) una imagen fiel de lo que realmente sucedió. (Sino que debe interpretárselo) como la versión de Contat (el narrador) de un suceso, como su intento de narrar un cuento. Al igual que todos los narradores de cuentos, sitúa la acción en un marco de referencia, supone un conjunto de asociaciones y reacciones por parte de sus oyentes, y ofrece una elaboración importante de la materia prima de la experiencia. Pero ya que intentamos comprender en especial su significado, no debemos rechazarla por su carácter ficticio. Al contrario, al considerar esta narración una ficción o una invención significativa, podemos usarla para dar una *explication de texte* etnológica”¹.

¹ Darnton Robert. La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa. Pag. 84.

Y lo mismo sucede con Tzvetan Todorov² cuando intenta reconstruir una imagen de “la conquista de América”, lo que realmente le importa no es el conocimiento acabado de un hecho particular, es decir, no intenta dar una respuesta afirmativa o negativa a si realmente tuvo lugar o no un suceso determinado. Sino que prefiere tomar cuenta cómo ese relato pudo haber surgido, es decir que intenta crear las condiciones para el reconocimiento de lo “verosímil”, de lo que pudo o no haber sido imaginado. Y lo mismo nos ocurrirá en este trabajo con respecto a los grabados de Posada. No intentaremos buscar en éstos el “reflejo” de la cultura mexicana, pero sí algunos índices que nos permitan reconocer un contexto así como comprender las causas del surgimiento de algunos hechos o sus mismos grabados.

Hablar de cultura supone siempre un desafío ya que significa internarnos en categorías de análisis que no se encuentran del todo legitimadas y que en algunos casos dependen más del enfoque de algunas líneas de investigación que de una ciencia particular. Este trabajo será encarado siguiendo las interpretaciones de Clifford Geertz, para quien la cultura supone un conjunto de significaciones que obedecen a un contexto particular y que a la vez ayudan a crearlo, en el que los individuos se insertan y en base al cual actúan de manera tal que sus conductas resulten coherentes. Es decir que “la cultura de una sociedad (...) consiste en lo que uno debe conocer o creer a fin de obrar de una manera aceptable para sus miembros”³. Una cultura está compuesta por rasgos particulares que refieren costumbres tales que nos permiten diferenciarla de otra. Lejos de una interpretación materialista-economicista, en la que se intenta un reduccionismo de tipo base-superestructura, tomar la cultura como categoría de análisis supone, sino rechazar este tipo de posturas, elaborar un análisis a partir de creencias, costumbres, prácticas y representaciones en la que éstas categorías de análisis no

²Todorov, Tzvetan. La conquista de América: la cuestión del otro

³Geertz, Clifford. La interpretación de las culturas. Pag 25.

sean un mero reflejo superestructural de lo que ocurre en la base-económica, por más que mantengan con ésta una relación estrecha.

La intención de este trabajo no será reconstruir la biografía de José Guadalupe Posada, sino simplemente referirnos a su obra como un punto de partida a través del cuál poder obtener acceso a una cultura. En los casos en que sea necesario, sí se referirá algún acontecimiento particular de su vida, pero que nos sirva principalmente a los efectos de mostrar la influencia que éste puede haber tenido sobre su obra y de qué manera puede leerse en la misma. De todos modos el análisis, no se limitará exclusivamente al intento de “leer” su obra o leer una cultura a través de su obra. Según la mayoría de sus biógrafos Guadalupe Posada habría producido entre quince y veinte mil, que en la mayoría de los casos circularon en forma de panfletos que relataban acontecimientos con gran trascendencia política. Por lo tanto, nuestro intento estará centrado a la vez en analizar cómo esta obra pudo haber influenciado a los sectores destinados a consumirla y qué rol pudo tener como propaganda política o formador de opinión pública.

Como expresamos anteriormente, el tipo de análisis que se intenta abordar es la reconstrucción de estructuras de pensamiento y de acción a partir de indicios, que en primera instancia podrían resultarnos inexplicables, pero que contextualizados y debidamente investigados pueden llegar a develar rasgos ocultos que de otro modo no hubiese sido posible lograr. Y es por esto que en el último capítulo nos dedicaremos principalmente a estudiar las prácticas en relación a la muerte y a analizar cuál pudo haber sido su sentido en relación a la comunicación social dentro de los sectores populares. Los rituales siempre implican la relación con un Otro⁴, con el cual se discute o se lucha, pero que principalmente ayuda a una

⁴ Ver Baumann, Gerd. “Los rituales implican ‘otros’. Releyendo a Durkheim en una sociedad plural”.

comunidad a mirarse a sí misma y a construirse como tal; es decir a crear una identidad. Los comportamientos individuales siempre obedecen y se encuentran en relación a una conducta social, es decir, están en relación con un “Otro” que se sitúa continuamente, de manera real o simbólica, frente al sujeto y lo condiciona. En palabras de Stuart Hall decimos que “Sólo cuando hay otro puedes saber quién eres ..., no hay identidad... sin la relación dialogística con el Otro. El Otro no está fuera, sino dentro del Yo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad está escindida ... no es un punto fijo, sino un punto ambivalente. La identidad es también la relación del Otro con uno mismo”⁵. El pueblo no existe por sí mismo, como una entidad perdida en el tiempo y en el espacio, el pueblo siempre implica una referencia a algo que lo sitúa en acto. Sus costumbres mismas, su lucha, es la lucha contra Otro que intenta apropiarse de su trabajo. Y es por esto que la categoría de identidad (entendida ésta en un sentido relacional), atravesará todo el trabajo. De lo contrario podríamos caer en conceptualizaciones esencialistas y creer que la identidad preexiste a la misma cultura o que es puramente un producto o una consecuencia de un territorio geográfico. Es decir que la identidad, tal como hacemos uso de este concepto, sería una construcción simbólica “producto de la historia de los hombres”⁶.

E.P Thompson explica que una clase no se compone a partir de relaciones estructurales previas, sino que es a partir de la praxis que se llega a la constitución de una conciencia de clase. “La cultura plebeya (...en el siglo XVIII...) no se definía a sí misma ni era independiente de las influencias externas. Había cobrado fuerza defensivamente, en oposición a los constreñimientos y los controles de los gobernantes patricios”⁷. Y esto es lo que podremos observar en los grabados de Guadalupe Posada, cómo la cultura popular mexicana de fines de siglo XIX y

⁵ Hall, Stuart. Ethnicity; Identity and difference. Radical America 13. N4; 14-16

⁶ Ortiz, Renato. Otro territorio. Pág. 78.

⁷ E.P. Thompson. Costumbres en común. Pág. 19.

principios del XX se define a partir de la lucha con la clase hegemónica y cómo en sus prácticas, de alguna manera, existe siempre una referencia hacia ésta. Así, analizaremos cómo se manifiesta esta relación en su obra, cómo el pueblo es retratado, a partir de qué prácticas y en relación a qué contradicciones.

En el caso de la muerte se mezclan a la vez elementos como el humor y la risa. Estas prácticas, que pueden leerse a través de los grabados, parecerían poder reconocerse como pertenecientes a un universo diferente al de los sectores hegemónicos. Tal como muestra Mijail Bajtín⁸, ello parecería indicar que, a diferencia de lo que exponen las teorías verticalistas o reproductivistas, existen momentos (espacios de tiempo; rituales, carnavales, etc.) en los que se visualiza una concepción de la vida diferente y en la que los valores “dominantes” no sólo no se reconocen como propios sino que a la vez son fuertemente cuestionados.

Es a partir de estas nociones que intentaremos desarrollar este trabajo.

⁸ Bajtín, Mijail. La cultura popular en la edad media y en el renacimiento.

Capítulo uno: Contexto histórico de México y la aparición del pueblo

*¡Cuidado! Bárbara ama a la gente vulgar.
Y yo también. ¿Nunca se ha dado cuenta
de lo romántico de este amor?
(Bernard Shaw. La comandante Bárbara).*

*Lo que llamamos arte no es sólo lo que culmina en
grandes obras, sino un espacio donde la sociedad realiza
su producción visual. Es en este sentido amplio que el
trabajo artístico, su circulación y su consumo
configuran un lugar apropiado para comprender las
clasificaciones con que se organiza lo social.
(Néstor García Canclini⁹).*

En este capítulo se intentará hacer un abordaje histórico a la obra de José Guadalupe Posada. Aunque nuestro objetivo no estará centrado en lograr un conocimiento acabado sobre su obra, ni sobre su vida personal, sino que estos recorridos nos servirán para poder establecer una relación entre su obra y su vida personal, y un momento muy importante en la historia de México, en el que, podríamos mencionar que comienza a construirse una “identidad popular”. Si tuviésemos que resumir en una pregunta el objetivo de este capítulo podríamos formularla como ¿qué es lo que posibilita el surgimiento de una obra como la de Guadalupe Posada en la que nos encontramos continuamente con la aparición del pueblo mexicano y qué relación y/o diferencias encontramos con las producciones artísticas tanto anteriores a este período histórico, como contemporáneas producidas por los sectores dominantes? La respuesta a este interrogante estará dada en una investigación y una puesta en juego entre la historia “social” de México y sus producciones estéticas.

⁹ Culturas Híbridas. Pág. 228.

México

El siglo XIX es un período muy convulsionado en la historia de México. De todos modos no es un período extraordinario, ya que la historia de este país, en su mayor parte estuvo signada por momentos críticos y difíciles, y principalmente sometida a profundos cambios. Desde la llegada de los españoles (inclusive antes de la llegada de éstos las culturas indígenas convivían en continuas batallas e intentos de dominación de una cultura sobre la otra) se perfilaron dos culturas antagónicas, una dominante que intentó imponerse sobre los significados de la vida cotidiana y otra intentó resistirse a esta dominación (esta afirmación podría extenderse al resto del continente americano principalmente a las regiones en que hubo grandes civilizaciones precolombinas). Los agentes de esta confrontación pueden signarse como los “extranjeros” o “conquistadores” y los “indígenas” o “nativos”, aunque a lo largo de la historia de América Latina tomará diferentes formas, definidas principalmente en función de las relaciones de producción y las maneras en que éstas aparecen encubiertas. De todos modos, con esto no se pretende negar la existencia de confluencias entre ambas culturas que operaban en un ida y vuelta, produciendo cambios continuos que las afectaban recíprocamente y que en muchos casos constituyeron prácticas sincréticas que resultan inexplicables si no se tiene en cuenta esta relación multidireccional. Es decir, que los cambios en la cultura no pueden interpretarse como operados unidireccionalmente, desde los conquistadores hacia los conquistados, sino que las culturas mesoamericanas operaron a la vez sobre los intentos de dominación, y de ello resultó una mezcla de significados y prácticas en las que estaban representadas ambas influencias. Sin embargo, esto no supone creer que estas influencias operaron de manera simétrica, y que los cambios culturales así como la modificación de las prácticas pudieron subvertir las relaciones de explotación sobre las que se basó la conquista, ya que es evidente que ésta se llevó a cabo de apropiándose de la fuerza de producción de los indios y en muchos casos, para ello

se hizo necesario del uso de fuerza. De todos modos, esto no impide que podamos tener en cuenta los modos en que los dominados buscaron liberarse del yugo impuesto sobre sus culturas por medio de algunas prácticas que podrían mencionarse como simbólicas. En este sentido hay que explicitar que estos modos de resistencia no suponen una liberación en cuanto a las relaciones de producción, sino más bien la búsqueda de un espacio propio en el que las formas culturalmente determinadas de procesar el tiempo constituyen uno de los factores principales, pero que a su vez cristalizan esta dominación, así como las condiciones en que estaban insertas y las tensiones existentes.

Puede decirse que algunos de los significados que tenían las costumbres o prácticas de los conquistados, aunque no bajo sus significantes originarios, resistieron a los embates de las culturas dominantes, o sirvieron en su resignificación para gestar una resistencia que les otorgara cierto espacio propio de sentido. Es así que las prácticas impuestas por los conquistadores fueron alterando su sentido al ser dotadas por los nuevos significados que les otorgaban estas culturas mesoamericanas y que se encontraban en relación a sus creencias. Algunos de estos intentos de resistencia hoy pueden observarse en las construcciones de algunas iglesias católicas que fueron levantadas sobre los propios templos de estas culturas¹⁰. Asimismo hay algunos autores que explican la gran adoración del pueblo mexicano hacia la virgen de Guadalupe a causa de haberse producido una resignificación de uno de sus principales dioses; Quetzalcoatl (la serpiente emplumada)¹¹. Es importante tener estos hechos en cuenta para comprender que la cultura indígena nunca fue totalmente “colonizada” y que algunas de sus prácticas lejos de desaparecer fueron mantenidas en la clandestinidad (y reafirmadas) o recubiertas bajo el aspecto de

¹⁰ Luego de casi medio siglo se han descubierto signos pertenecientes a las culturas locales tallados entre los discos que constituían las columnas de las iglesias hechas por los propios indígenas que habían sido obligados a construirlas.

¹¹ Ver Paz, Octavio. Los laberintos de la soledad.

ritos occidentales, generando parte de lo que hoy son religiones sincréticas que no pueden nombrarse como tradiciones estáticas o inmutables, sino que arrastran residuos que a lo largo de la historia se han ido modificando. Y en ello radica la importancia atribuida a la obra de Guadalupe Posada, sobre la que (como primera hipótesis) se nos permite rastrear esos espacios de resistencia y sobre los cuales podemos leer parte de la cultura popular mexicana en relación a costumbres que parecen filtrarse entre éstas.

La importancia que tiene la segunda mitad de el siglo XIX, en el que nos encontramos con los primeros grabados de José Guadalupe Posada, se encuentra en que es un período en el que puede observarse cómo el pueblo mexicano comienza a construir una identidad, producto de la praxis o experiencia común en relación al lugar ocupado dentro de las relaciones de producción, así como las representaciones que construye de sí mismo y que lo llevarán a diferenciarse claramente de la cultura dominante; del Otro. Si a principios de siglo existió la revolución independentista, podría decirse que ésta no fue más que un comienzo de lo que terminaría de cristalizarse casi cien años más tarde con la “revolución mexicana”. La primera se encargó de diferenciar al “colonizador extranjero” del “mexicano”¹², y si ésta pudo haber tenido sus repercusiones en el “pueblo” (aunque sería difícil mencionarlo como para aquel período), como la mayor parte de las revoluciones independentistas en América latina parece haber afectado más a los sectores dominantes. La segunda revolución, la “Revolución mexicana” (como se la conoce) es mucho más fácil de ser abordada a través de un análisis de clases y principalmente en relación a la propiedad de la tierra. De todos modos, si bien es cierto que las relaciones con respecto a la tierra y a los medios de producción son más que importantes, este trabajo no pretende recaer en un análisis economicista que suponga buscar las relaciones entre éstos y las prácticas de los

¹² Entendiendo a estos conceptos no desde una concepción objetiva sino como los modos de representación subjetiva que construyen los dominados.

sectores populares, como si estas últimas fueran simplemente una determinación de las condiciones materiales objetivas. Más bien se intenta tener en cuenta las representaciones imaginarias que tienen estos sectores populares de sí mismos, que no siempre coinciden con estas diferenciaciones objetivas, y cuando lo hacen son más bien producto de la praxis respecto del lugar que ocupan en relación a los medios de producción, que de una clasificación en base a clases “teóricas” que algunos autores han denominado como “clases en el papel”¹³. Y al tomar como sujeto de análisis al “pueblo” justamente se pretende poder escapar a estas categorizaciones y poder incluir variables de tipo ideológico que no solamente encuentran una interpretación económica cayendo en una explicación del tipo de “falsa conciencia”. Al respecto es imprescindible la construcción-representación, de un Otro (que en este caso estaría constituido por la cultura dominante) para que el pueblo pueda encontrar los rasgos que lo lleven a una identificación. Pero esta construcción, si bien parece coincidir con el lugar ocupado en cuanto a las relaciones de clase, no tiene por qué coincidir la mayoría de las veces. La necesidad de un Otro es fundamental para la construcción de una identidad, pero este Otro se construye por encima de estas determinaciones, y en éste encajan tanto las condiciones objetivas, como culturales y representacionales, imposibles de definir término a término en relación al lugar ocupado en relación con los medios de producción. Y a lo largo de la historia de México el Otro será recubierto bajo diferentes significantes (como “conquistador”, “extranjero”, “explotador”, etc.) de acuerdo al momento histórico específico, aunque por momentos (como en el caso del período histórico estudiado) muchos de éstos puedan coincidir.

¹³ Este concepto es utilizado por Pierre Bourdieu en *Sociología y cultura*, Op. Cit. en el capítulo “Espacio social y génesis de las clases” como una crítica a interpretaciones que hacen de la clase una noción esencialista. Asimismo críticas semejantes pueden verse en E.P. Thompson en el prefacio a *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Op. Cit.

Dos fracciones

En 1846 se produjo la guerra con los Estados Unidos en la que México perdió casi la mitad de su territorio. Tras este episodio surgieron dos fuerzas antagónicas y cada una de éstas se esforzó por imponer su proyecto político. Estas dos fuerzas políticas pueden denominarse como, los liberales, por cuyo principal exponente hoy se conoce a Benito Juárez, y el partido Conservador, que se encontraba bajo el mando de Félix Zuloaga. La lucha entre estas dos facciones se extendió durante un largo período y hasta finales del siglo XIX recibieron el apoyo de distintos aliados. Los conservadores contaron principalmente “con la ayuda moral y financiera del Clero, de buena parte de los soldados de carrera, de los hacendados y de la inmensa mayoría de los ricos”, los liberales “se apoyaban en una minoría de hombres cultos, progresistas y amantes de su patria, y en muchos grupos representativos de la clase económicamente mas débil de la sociedad”¹⁴. Aunque estas definiciones se encuentran atravesadas por la subjetividad de Jesús Silva Hersog, es cierto que los liberales fueron apoyados por algunos círculos tanto de intelectuales como de “artistas” que intentaban contraponerse a las corrientes oficiales de aquella época, tanto estilísticas, como políticas. Tampoco faltó el apoyo de algunos sectores identificados con el romanticismo y esta influencia proveniente de Europa, hizo que en los sectores ligados a este movimiento se despertara el deseo de rescatar “la historia” del pueblo Mexicano. Y la importancia así como la paradoja de este hecho radica en que, el mismo proceso por medio del cual los románticos en Europa intentaban encontrar esencias para fundar los estados nación (para ello miraban hacia el pueblo considerado como lo “natural”, es decir, como la substancia primera o la idea), pareció comenzar a darse en México en esta capa de intelectuales quienes padecieron las mismas consecuencias que sus pares europeos; concebir las culturas populares desde una mirada aristocrática, es decir mirar la cultura popular desde su propia perspectiva y no lograr comprender el

¹⁴ Silva Hersog, Jesús. Breve historia de la revolución mexicana. Pág. 13.

sentido de sus prácticas, sino idealizarlas así como constituir las en “objeto” de culto y descontextualizarlas. A la vez, los sectores conservadores también miraban hacia Europa y trataban de trasplantar de manera directa los modelos europeos a la ciudad de México. De este modo, encontramos un panorama en el que los sectores que poseen los capitales tanto económicos como simbólicos, tenían sus ojos puestos en modelos ajenos al pueblo y a su historia.

Y si bien Guadalupe Posada estuvo bastante influenciado por estas corrientes, es indudable por lo que se observa en su obra, que su comprensión respecto de las prácticas del pueblo mexicano fue mucho más profunda y que no se contentó simplemente con una mirada idealizada que las enalteciera, sino que pareció penetrarlas desde un lugar diferente.

La tierra y el surgimiento de un capitalismo incipiente

Como mencionamos anteriormente el problema de la tierra -principal medio de producción en ese tiempo- atraviesa largamente la historia de México. Para mediados de siglo XIX la mayor parte de ésta se encontraba en manos de la Iglesia y permanecía improductiva. También existían algunas porciones constituidas en ejidos, éstas eran propiedades comunales que se encontraban al servicio de comunidades indígenas y eran utilizadas por las mismas para garantizarse los medios de subsistencia. A mediados de 1850, al producirse la coalición entre Benito Juárez, Lerdo de Tejada y Melchor Ocampo, los liberales asumen el poder, y se hace necesario, según lo que expresaban ellos mismos, el reparto de las tierras improductivas para promover el desarrollo de la nación. Para ello se sancionaron algunas leyes, como la “ley de amortizaciones” que tenía como finalidad su mejor utilización y prohibía a las corporaciones la tenencia de tierras que no fueran trabajadas. Si bien este tipo de leyes fueron sancionadas con la intención de incorporar a la actividad productiva moderna los grandes latifundios en posesión de la Iglesia y así lograr un mejor desarrollo económico que disminuyera las

diferencias, posteriormente terminarán afectando a las propiedades comunales (ejidos) que se encontraban en manos de los indígenas o grupos de pequeños campesinos, ya que como se mencionó anteriormente, no pertenecían a individuos particulares sino a comunidades y como tales quedaban presas de la misma legislación al ser consideradas como corporaciones. Estas leyes fueron ratificadas cuando se sancionó la constitución en 1857 con sus posteriores reformas (la constitución del '57 ha tenido no pocas consecuencias. Algunas de las leyes sancionadas en ésta, establecían el derecho universal del voto, la laicización del estado, la apertura del registro civil, el matrimonio como contrato civil, la libertad de culto, entre otras, que le quitaban mucho poder a la Iglesia). Pero el dictado de la ley de amortizaciones no obtuvo los resultados deseados, y en 1859 se sancionó otra ley mediante la cual directamente debían ser nacionalizados los bienes de la Iglesia, por lo que esas tierras pasarían directamente a manos de las oficinas recaudadoras del gobierno. Esto tuvo algunas consecuencias, por un lado, provocó una reacción de los sectores más conservadores, entre los que se encontraba la misma Iglesia (que desde la reforma venía siendo despojada de algunos privilegios que le eran esenciales para mantenerse como el principal grupo de poder) así como los mandos militares, y llevó a que las luchas se prolongaran y recrudecieran y que finalmente pidieran abiertamente la intervención europea que tuvo lugar en 1861. Otra de las consecuencias importantes que provocó indirectamente fue la manipulación de estas leyes durante el gobierno de Porfirio Díaz para repartirse las propiedades comunales entre los personajes más influyentes de la sociedad, mientras “miles de campesinos pobres perdían el usufructo de sus parcelas, a causa de que las leyes prohibían también que poseyeran tierras las corporaciones civiles; y al fraccionarse terrenos comunales y crearse minúsculas propiedades privadas, los nuevos propietarios, en su mayoría indígenas, las (vendían) a vil precio a los acaudalados vecinos”¹⁵. Esto provocó la intensificación de un sistema

¹⁵ Silva Hersog, Jesús. Op. Cit. Pág. 14.

de producción cuasi-feudal (o hacendismo, como se le llama comúnmente) en el que grandes propiedades territoriales quedaron en manos de unos pocos acaudalados para quienes las leyes de propiedad de la tierra no se cumplía. De más está decir que este hecho fue de gran trascendencia para la historia del pueblo mexicano de modo que puede mencionársela como una de las principales causas de la Revolución Mexicana, principalmente en relación a los sectores que se encontraban al mando de Emiliano Zapata.

Estos sucesos posibilitaron el surgimiento de un proceso de industrialización, ya que para que esto sucediera se hacía necesaria la existencia de mano de obra abundante y barata, liberada de sus vínculos con la tierra para el desarrollo de formas capitalistas. La condición de desterrados inevitablemente llevó a la venta de la propia fuerza de trabajo por unos pocos centavos a quienes se encontraban en aquella situación, lo que sólo les permitía su supervivencia (sin lo cual la mano de obra disminuiría y los mismos dueños de los medios de producción se hubiesen visto afectados). Y a medida que éstos aumentaban, mayor era la cantidad de mano de obra disponible y ello llevaba inevitablemente a la disminución de los salarios. Esto causó el surgimiento de un capitalismo incipiente basado en industrias poco desarrolladas que dependían de esta mano de obra barata ya que parte de los sectores que la desarrollaban eran los mismos que habían acumulado capital y poder con la compra de tierras a bajo precio y que no estaban dispuestos a hacer grandes inversiones.

La invasión extranjera y la aparición de Porfirio Díaz

Las fuerzas conservadoras necesitaban de la ayuda de potencias externas para poder llevar a cabo sus fines ya que por aquel entonces los liberales habían logrado permanecer en el poder. Estas encuentran la excusa para hacerlas intervenir cuando Benito Juárez decreta la suspensión del pago de la deuda que México había contraído con algunos países de Europa. Con este pretexto y aprovechando el

pedido de intervención por parte de los sectores conservadores mexicanos que ven perecer su proyecto, en Europa se agrupa un ejército con apoyo de Gran Bretaña, Francia, España y Austria y no dudan en invadir suelo mexicano en 1861, proclamando a Maximiliano, archiduque austriaco y hermano del emperador Francisco José, emperador de México casi un año más tarde, bajo el auspicio de Napoleón III. Paradójicamente, Maximiliano es portador de una visión liberal e intenta establecer algunas formas de gobierno afines a tal pensamiento. Esto molesta de tal modo a los sectores conservadores que le retiran su apoyo. Y si bien Maximiliano ya no contaba con los que habían sido sus principales aliados en México, sufre otro duro golpe cuando Napoleón III también le retira su auspicio dejándolo al borde del desastre. El archiduque se niega a escuchar los consejos de quienes le aconsejaban huir de aquel país, decide permanecer en México y su ejército, conformado principalmente por soldados franceses, es derrotado en la célebre batalla de Puebla y ya sin ningún apoyo, en 1867 es fusilado por orden de Benito Juárez.

Desde 1867 tiene lugar la presidencia de Benito Juárez, y cuando fallece en 1872 asume Lerdo de Tejada, quien se encarga de incorporar a la constitución las leyes de reforma que habían sido sancionadas anteriormente. En 1876 este último cae a causa de la rebelión encabezada por el General Porfirio Díaz, un soldado a las órdenes del liberalismo que gracias a su gran destreza y valor, primeramente en la lucha contra la dictadura de Santa-Anna (1853-1855) y luego en la lucha contra la intervención europea, adquiere gran popularidad. Paradójicamente en relación a lo que será su posterior gobierno, una de las causas por la que derroca a Lerdo de Tejada, era la violación de las leyes al intentar postularse para una reelección de su gobierno. La primera presidencia de Díaz tiene lugar hasta 1880, cuando termina su mandato y coloca al frente del gobierno a Manuel González quien respondía directamente a sus órdenes. En 1884 asume nuevamente la presidencia que no dejará hasta 1911. Durante su gobierno se lleva a cabo el proceso de

industrialización mencionado anteriormente en el que se privilegian los capitales extranjeros, principalmente “El capital norteamericano, (que) recibe mejor trato de Díaz que del propio gobierno de Washington”¹⁶. A la vez, dentro de los ámbitos de trabajo de estas mismas industrias también se privilegiaba a los empleados extranjeros (principalmente norteamericanos) sobre los propios mexicanos y esto traerá no pocas consecuencias. Un ejemplo de ello podemos observar “En las minas de Canánea (en la que) estaban empleados seis mil mineros mexicanos y unos seiscientos norteamericanos. Greene (el explotador de la mina) pagaba a los primeros exactamente la mitad que a los segundos...”¹⁷. Varias de las huelgas producidas en aquel período se vinculan con este hecho además del pésimo trato que recibían y de los bajos salarios.

Estos hechos ayudarán también a delinear al sujeto que encontramos retratado en la obra de Guadalupe Posada durante aquellos y el proceso de construcción de la Otridad. Si bien parte de la obra de José Guadalupe Posada fue producida en algunas ciudades del interior de México, la mayor parte y la que más nos interesa analizar en este trabajo es la producida al instalarse en la ciudad de México (principalmente la que produce cuando comienza a colaborar en el taller de Vanegas Arroyo), que ya se estaba conformando como una importante metrópoli, y en la que retrata a una clase obrera naciente producto, en la mayoría de los casos, del destierro y de la consecuente migración a las ciudades a emplearse como mano de obra barata. A lo largo de su obra es posible observar muchas de las prácticas llevadas a cabo por este sujeto (que en muchos casos acarrea desde sus comunidades originarias) que se introducen en la vida cotidiana de la ciudad de México. Así observamos cómo uno de los principales objetivos de este trabajo se completa al poder contemplar parte de la vida cotidiana y de las prácticas del pueblo a través de las ilustraciones de Posada, aunque esto será tratado con mayor

¹⁶ Kenneth Turner, *John México Bárbaro*. Pág. 90.

¹⁷ Kenneth Turner, *John*. Op. Cit. Pág. 143.

especificidad en el tercer capítulo cuando se analice detalladamente un tipo de práctica concreta que se encuentra en relación directa con los sectores populares como es el rito de la muerte y la relación que estos sectores construyen alrededor de la muerte misma.

Desarrollo de una nueva “estética”

Pasamos ahora a un segundo objetivo, que es el de analizar la obra de Guadalupe Posada en relación a la historia de las producciones estéticas que habían tenido, o tenían lugar en ese momento. Y en este sentido, teniendo en cuenta el carácter de su obra, surge el interrogante acerca de si, además de servirnos como objeto de lectura de la vida cotidiana y permitirnos un acercamiento a las prácticas del pueblo, no podría ser enmarcada dentro de lo que son consideradas como producciones populares. Para poder analizar la cultura popular en la obra de Guadalupe Posada es necesario observar el modo por el cual se hace posible la inclusión de ciertos motivos populares dentro de ésta. Es decir que el hecho de que puedan observarse ciertas prácticas de la cultura popular en sus obras, no puede interpretarse simplemente como una aparición fortuita, ya que no emerge gratuitamente sino que es producto de una historia particular, producto, como pudo verse anteriormente, de un proceso de cambios y de luchas muy intensas que vive México en los que algunas fuerzas se van desarrollando y con ello comienza a construirse una “identidad popular”.

En cuanto a la producción estética de México, como no podía haber sido de otro modo, estuvo signada por el desarrollo económico y social. En este sentido, caben mencionarse algunos aspectos de la historia del arte o por lo menos del grabado para así poder observar la manera en que se producen los primeros quiebres desde este punto de vista que posibilitan la inclusión de un sujeto social que hasta aquel entonces permanecía ajeno al desarrollo histórico tanto de las producciones artísticas como de la vida política. Y el esbozo de este desarrollo histórico, nos

servirá a la vez para analizar si es posible clasificar la obra de Posada como producto de una manifestación popular, como puro “reflejo” de las condiciones sociales, o si es posible de otro tipo de clasificación, como por ejemplo la de nexo entre dos culturas producto de una “hibridación” entre ambas o cómo herramienta que otorga voz a las clases marginadas.

El grabado es introducido en México desde Europa (aunque se han encontrado técnicas de impresión anteriores a la conquista que dan cuenta de métodos similares trabajados por las culturas mesoamericanas) y a lo largo de cientos de años se ha ido desarrollando principalmente por medio de la ilustración de motivos religiosos. Desde la conquista estuvo siempre muy ligado a la reproducción de los paradigmas estéticos europeos y es evidente la influencia que éste ejerce en sus comienzos sobre la cultura mexicana. En el mismo Guadalupe Posada se hace imposible no percibir la presencia de la cultura europea; la obra del grabador podría ser diferenciada en dos momentos¹⁸. Uno, que podríamos denominarlo como un primer Posada (aunque la clasificación de su obra no siempre obedece a parámetros estrictamente temporales ya que en algunos casos no se tiene siquiera la fecha de producción de sus obras), el de los primeros trabajos, el que recibe la influencia académica, el que realiza los estudios en la Academia de dibujo dirigida por Antonio Varela en 1867, y sobre todo el que recibe la herencia del arte europeo. El otro Posada es el que madura en la vida cotidiana al llegar a la ciudad de México en 1888, y sobre todo unos años más tarde al instalarse en el taller de Antonio Vanegas Arroyo en el que poco a poco se define el inicio de lo que mucho tiempo después algunos de los artistas más importantes de México llamaron como el principio de un verdadero arte mexicano. Diego Rivera dice respecto de Posada; “...fue tan grande, que quizás un día se olvide su nombre, y esté tan integrado al alma de México que tal vez se vuelva enteramente

¹⁸ Muchos autores la dividen tres períodos.

abstracto. Pero hoy su vida y su obra trascienden (sin que ninguno de ellos lo sepa) a las venas de los artistas jóvenes mexicanos cuyas obras brotan como flores después de 1923. La producción de Posada tiene un acento mexicano puro. Analizando su obra puede conocerse la vida social de México...”¹⁹.

Para entender el caso del primer Posada es importante tener en cuenta, como mencionamos anteriormente, que todas las manifestaciones artísticas mexicanas desde la conquista hasta la mitad del siglo XIX estuvieron, en su mayor parte, dominadas por la influencia del arte europeo así como por la iglesia. Una de las primeras imágenes de las que se tiene registro en América fue la de la Virgen del Rosario, que data del año 1571 y fue encontrada entre el material documental del Archivo de la Inquisición. En México, la primera escuela de grabadores fue creada en 1778 por Antonio Jerónimo Gil, y los primeros grabados no hacían más que ilustrar motivos religiosos y monárquicos. Ya desde esta época observamos cómo el grabado sirve a los intereses de un grupo (dominante) para establecer valores culturales que ayudaran a su legitimación. En este sentido se hace necesario aclarar que lo que llamamos manifestaciones artísticas, en la mayoría de los casos, no fueron más que intentos de sustentar un tipo de dominación sobre bases culturales mediante la producción de imágenes que permitieran el reconocimiento y la adoración de la cultura europea. Así circularon gran cantidad de artistas provenientes de Europa que dejaron su huella y contribuyeron a la tarea de sentar “las reglas del arte” y a legitimar la cultura dominante. Pero es necesario destacar que no todos ellos fueron tan funcionales a los intereses de los sectores hegemónicos ya que encontramos algunos casos aislados en los que las temáticas religiosas se dejaron de lado y se introdujo un costumbrismo que luego fue retomado por varios artistas que intentaron recrear un arte mexicano propio. Tal es el caso del italiano Claudio Linati de Prevost, quien en 1826 introdujo la litografía

¹⁹ Diego Rivera, en “Catalogación de la obra de José Guadalupe Posada”. Pág. 17.

en México, “La importancia de Claudio Linati reside en haber reunido por primera vez un conjunto de estampas que reflejaron los usos y costumbres de México a través de las figuras del aguador, el hacendado, la china poblana, el carnicero, el fraile, los mendigos, entre otras, así como el haber publicado un periódico donde la litografía adquiere connotaciones políticas ...”²⁰. Entre estos artistas observamos cómo las temáticas comenzaron a desviarse del trato habitual hasta aquel momento, y también que ese desvío no obedece a cuestiones puramente estéticas, ya que comienzan a estampar sus ilustraciones en publicaciones que luego serán fundamentales para la emancipación del pueblo. Pero, de todos modos, en el grabado de algunos de ellos puede observarse que, si bien desde el punto de vista temático el pueblo, retratado en sus prácticas, comienza a aparecer en sus obras, los trazos y el modo en que se ilustran las figuras, están por demás influenciadas por una estética (un modo de apreciación) puramente europea y dominante. Y si bien la temática que se introduce es nueva, el pueblo aparece en la mayoría de los casos como una mirada hacia lo exótico y lo primitivo, algo que de alguna manera ayudaba a consolidar la visión que se había construido desde los sectores hegemónicos. En 1847 la academia abre sus puertas nuevamente ya que algunas décadas antes debió cerrar, a causa de las guerras de la independencia. Ese año se reanudan las clases oficialmente, pero las temáticas que habían sido, aunque débilmente, introducidas por estos grupos aislados de artistas europeos en las que comenzaban a percibirse costumbres ajenas a las altas capas de la sociedad, quedaron relegadas totalmente, ya que se produjo un vuelco decidido hacia el arte europeo en el que Italia, Inglaterra, Francia y España fueron los principales polos de atracción. Así, se contrataron maestros de esas nacionalidades para que impartieran clases y se becó a alumnos mexicanos para que viajaran a estudiar a esos países. El “buen arte” quedó relegado a un grupo minúsculo de artistas y

²⁰ Collazo, Alberto. H. Revista “El arte”. Guadalupe Posada. Pág. 37.

críticos en su mayoría provenientes de Europa y las estampas religiosas fueron de distribución masiva entre el pueblo.

Es partir de esta herencia, una herencia en que el grabado se utilizaba principalmente con fines propagandísticos y para distribuir figuras religiosas funcionales a la cultura dominante, que Guadalupe Posada parece romper con aquel tipo de obras y marcar el paso hacia otras formas de realización. Posada parecería superar la herencia del academicismo europeo, mezcla de una moral dominante europea proveniente de grupos religiosos y realistas. Como se mencionó anteriormente, a mediados de siglo XIX el liberalismo comienza a hacerse fuerte. Este funda sus bases en el racionalismo, adopta el positivismo como sistema filosófico e intenta que algunas de sus ideas penetren la vida cotidiana del pueblo impartíéndolas en diferentes ámbitos. Y es importante tener estos cambios presentes, porque son estos mismos los que posibilitarán el surgimiento de una obra tal como la de Guadalupe Posada, en la que se encuentran tanto restos de un régimen en decadencia, una presencia religiosa muy fuerte y muchas de las influencias de las temáticas que absorben a las clases influidas por el pensamiento europeo.

A fines de los cincuenta se produce un hecho que parece abrir una nueva perspectiva para la emancipación de la cultura mexicana pero cuya ilusión no dura demasiado; la reforma. Esta es sancionada con el triunfo de los liberales y parecería sentar las bases para producir un cambio importante desde el punto de vista cultural y económico. Este es un hecho de gran trascendencia, a causa de su significación y de la importancia que tiene el triunfo sobre los conservadores además de los cambios que permitieron la sanción de algunas leyes ya mencionadas anteriormente. Pero la importancia de este hecho radica principalmente en que a partir de la reforma, la iglesia comienza a perder el monopolio de la "interpretación" de la vida cotidiana. Si bien la vida religiosa es

inseparable del pueblo (entendiendo lo religioso como el espíritu de un pueblo, sus prácticas y los modos en se le otorgan sentido a los hechos que parecen explicables), esta vida religiosa ya no será direccionada estrictamente por la iglesia católica (aunque su influencia siga siendo muy importante) y dará lugar a que ciertas prácticas que hasta ese momento habían permanecido a la sombra, se hagan más visibles. La reforma, a la vez, tendrá fuerte influencia sobre un grupo de artistas ligados en gran medida al liberalismo que desde hacía ya muchos años buscaban una emancipación tanto de la iglesia como del “arte oficial”. Fue sobre este grupo particular que el romanticismo tuvo una gran influencia ya que “magnificó el nacionalismo, estimulo lo típico y ponderó la espontaneidad y el sentimiento (...) encarnó la rebelión contra la sujeción cultural a España que después de la independencia mantenían las clases altas, empeñados en reproducir las formas del siglo de oro, caducas y vacías de la pasión de sus fundadores”²¹. La iglesia se había aliado con las clases dominantes que, para intentar preservar sus intereses, recurren a la intervención europea que los representantes del romanticismo en México se dedican a combatir. Existió una muy estrecha relación entre los románticos y la reforma, sobre la que tuvieron mucha influencia. Por ejemplo Ignacio Ramírez (el nigromante), Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto y Juan Valle, entre otros románticos, fueron algunos de sus ideólogos.

Suena lógico que la invasión europea haya acrecentado la influencia romántica, ya que ésta descansaba, o por lo menos parecía descansar, sobre “ideales nacionalistas” e independentistas y la presencia tan cercana del Otro generó un rumbo bien diferente dentro de las expresiones artísticas. Sin embargo nunca se transformaron en expresiones populares y realmente para lo único que sirvieron fue para que lo español extranjero se transformara en francés. Es decir que las influencias románticas y su mirada idealista sobre lo mexicano no pudo escapar a

²¹ José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida cotidiana. Pág. 33.

sus propias concepciones, tanto sobre el arte y sus modos de apreciarlo, como sobre los modos de interpretar la vida cotidiana de un pueblo al que idealizaban pero que nunca llegaron a comprender. Y este mismo fue el espíritu de la reforma, que a despecho de sus ideólogos, formó parte de la conceptualización de este Otro contra el que el pueblo se confrontó simbólicamente.

Es así como las ideas provenientes de Europa penetraron tanto por el lado de los conservadores como de los liberales. Y es por esto que la reforma y la relación con las ideas importadas de Europa, abrió el camino a quienes más adelante se aprovecharon de ésta (aunque deformando algunos de sus ideales) para ejercer el dominio sobre el pueblo. En este sentido, las principales críticas que se le pueden hacer a la reforma es el no haber sido pensada teniendo en cuenta la historia del pueblo mexicano, es decir, sus costumbres tanto como su cultura y su historia, y principalmente el modo en que se distribuía la tierra, sino más bien en vistas al logro de un futuro ideal liberal europeo en pos de un capitalismo industrial desarrollado, cosa que nunca sucedió. En la reforma se permeaban los ideales del positivismo, que en México tuvieron mucho arraigo posteriormente en figuras ligadas al porfirismo, quienes desfiguraron estas ideas en beneficio propio. Y si la sanción de la reforma fue un logro desde un punto de vista, como ya se mencionó anteriormente, en el caso de la limitación de algunos poderes a la iglesia (los matrimonios civiles, la confiscación de las tierras, etc.), por otro lado le sirvió al porfirismo para llevar a cabo un proceso de neo-feudalismo con ideas de “progreso” que le costó muy caro al pueblo mexicano al encontrarse frente a la pérdida de sus tierras, el endeudamiento con los hacendados y el empleo de su fuerza de trabajo a muy bajo precio ya que, “la incipiente burguesía mexicana ... trató de demostrar *positivamente* el orden científico de sus privilegios...”²². Vemos

²² Weimberg, Gregorio. La ciencia y la idea de progreso en América latina, 1860-1930. Pág. 58. Para mayor información ver; Zea, Leopoldo. El positivismo y la circunstancia mexicana. F.C.E. México. 1997. Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. F.C.E. México. 2000.

así, cómo en este momento en los sectores dominantes podemos encontrar una cultura y un arte muy influenciados por el tipo de manifestaciones tanto culturales como artísticas²³ provenientes de Europa. Tanto los conservadores, en los que la influencia europea parecía más bien la de una Europa pasada, que sintetizaba una historia de símbolos religiosos, así como el carácter de concentración feudal de la tierra, como los liberales, que intentaban sentar en territorio mexicano los “adelantos” de una Europa capitalista, su filosofía, etc., parecían perder de vista tanto la historia como la cultura del pueblo al que intentaban gobernar.

El grabado como un oficio

Es importante señalar que en aquel momento era muy extraño que quienes tenían la legitimidad para nombrar lo que era “arte” incluyeran al grabado dentro de estos cánones, más bien era considerado como un oficio. Y si existieron algunos grabadores capaces de romper ese cerco que separaba el terreno de lo artístico y lo artesanal fue principalmente a causa de que eran funcionales al modo de legitimación de los gustos de la cultura dominante y ayudaban a la reproducción de sus valores. El carácter de “artista” nunca le fue dado a Guadalupe Posada en vida sino que tuvo que esperar varios años después de su muerte para ser reivindicado como el “gran artista mexicano”.

Dentro de algunas perspectivas analíticas²⁴, este quiebre con respecto a “lo oficial” y que permite la introducción del pueblo en sus obras, como, a la vez, este carácter de artesano en relación al grabado, podría ser suficiente para clasificar sus obras dentro de las manifestaciones de la cultura popular. Hoy nadie duda cuando se refiere a Posada, hacerlo con el carácter de artista, pero ello es producto de una interpretación histórica posterior y a la vez, de haber sido reconocido

²³ Tomamos al arte como una de las expresiones de una cultura dentro de la que se inserta y al que le damos relevancia por lo que podemos leer a través de éste, no como un fenómeno paralelo a la cultura o que pueda confundirse con la misma como en algunos casos sucede.

²⁴ Estas se trabajarán con mayor detenimiento en el segundo capítulo.

posteriormente por quienes detentaban el capital suficiente para nominarlo así. Es decir que existió una comunidad de críticos reconocidos como tales que se encargó de incluirlo dentro de los cánones del arte “oficiales”, incluyendo tanto a Diego Rivera como a José Clemente Orozco, pero este hecho se produjo algún tiempo después de la muerte del grabador y fue posible gracias a que existió un cambio que afectó a las relaciones socioeconómicas de la vida mexicana. Como hemos mencionado, José Guadalupe Posada nunca logró en vida la distinción que lo hiciera ser reconocido como perteneciente al campo del arte, ya que quienes dominaban dicha institución en aquel período no consideraban que su producción estuviese dentro de los marcos del capital específico para ser nominado como tal. Posada “... fue un oscuro artesano que nunca fue considerado por sus contemporáneos como un verdadero artista. Si se hubiese preguntado a los críticos de aquellos años el nombre del mejor grabador, habrían contestado sin vacilar: Julio Ruelas –un artista de innegable distinción, pero que no fue más allá de sus maestros europeos”²⁵, es innegable que, así el grabado no hubiera sido considerado un arte, de todos modos encontramos lo europeo como lo significativo en relación a las producciones estéticas, por lo que un artesano que se dedicó a ilustrar al pueblo en todas sus dimensiones no podía ser reivindicado ni tenido demasiado en cuenta por parte de las clases dominantes.

De todos modos, el hecho de que nunca haya sido considerado un artista, no significa que haya permanecido en el anonimato. Su obra llegó a tener mucha circulación entre el pueblo, fue bastante conocida por muchos de sus contemporáneos e incluso entre algunos sectores de las clases dominantes, y una de las causas de que ello se hiciera posible fue gracias al desarrollo de los medios de comunicación que se produce en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XIX. Y esta es una de las razones que nos hacen dudar a la hora de situar a la

²⁵ Paz, Octavio. México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista III. Pág. 182.

obra de Posada como producto de la cultura popular, si tomásemos lo popular estrictamente como producciones específicas elaboradas por comunidades cerradas ajenas al intercambio cultural. Por supuesto que nos interesa más considerar la importancia del grabador como parte de un proceso de construcción de la identidad del pueblo mexicano así como la posibilidad que le otorga a ese pueblo de dar a escuchar su voz.

Guadalupe Posada fue uno de estos artistas que comenzaron a independizarse de las temáticas recurrentes de tipo europeo. Este cambio en relación a su obra podría ser explicado por diferentes motivos. Uno de ellos es el lugar que ocupa el grabado en relación a las producciones artísticas mencionado anteriormente. Otro podría estar dado por las influencias que recibe de las personas para las cuáles trabaja, que en su mayoría se encontraban en estrecha relación con proyectos políticos de resistencia y con los sectores influenciados por el romanticismo (entre ellos Trinidad Pedroza, Ireneo Paz, Vanegas Arroyo, etc.). Pero, consideramos que el factor que mayor influencia tuvo, debe analizarse en relación a las condiciones que atravesaban los estratos populares en aquel período y con los cuáles Posada mantenía una relación muy estrecha.

En cuanto a su obra, es importante destacar que en casi ningún momento sobreviene presuntuosa o intenta copiar los estilos del arte “oficiales”; si bien es evidente la influencia del estilo europeo en su trabajo, no se advierte una preocupación extrema por imitarlo y más bien se llega a la conclusión de que existe una búsqueda por independizarse de éste. No se advierte el deseo de trascendencia que se observa en la mayoría de los artistas de su época. Puede advertirse el humor al que dedica gran parte de su trabajo, tanto como los hechos insólitos y los “fenómenos”, hechos atípicos como por ejemplo el nacimiento de un bebé deforme. Ya desde su obra más temprana pueden observarse todo tipo de escenas en las que interviene el pueblo o en las que se cristalizan prácticas populares. Uno no debe ser

demasiado observador para notarlo, pues si bien fue un productor prolífico (lo testifican casi 20.000 grabados) en su mayoría puede encontrarse algún atisbo, algún personaje, o alguna de las prácticas en que pueden leerse actividades cotidianas populares, que van desde simples tareas habituales, hasta personajes que son colgados por faltar a los hacendados, hombres que son reclutados para servir al ejército nacional, crímenes pasionales, fiestas cívicas y religiosas, etc. Y es en estos espacios en donde hay que buscar la importancia, tanto de Posada como actor social dentro de un marco histórico determinado, como de la influencia y el carácter que comienza a adquirir el pueblo y sus manifestaciones dentro de ese mismo contexto. Es decir, nadie va a retratar aquello que no existe, y la existencia de un hecho, sabemos que no está dado por su condición de “realidad” o “de verdad”, sino por aquello que es posible de pensarse producto de un efecto de verosimilitud en un momento determinado. Es decir que “en cada etapa evolutiva de la sociedad existe un específico y limitado círculo de temas expuestos a la atención de la sociedad y en los que esta atención suele depositar un acento valorativo. Sólo este grupo de temas puede manifestarse en signo, llegando a ser tema de la comunicación semiótica”²⁶, y este grupo de temas, según Voloshinov, no podría estar desvinculado de las condiciones sociales de existencia.

De todos modos, en cuanto a la vida del artista, hay que observar que no siempre mantiene una misma postura, ni una misma actitud en cuanto a lo que retrata. Sus figuras varían de acuerdo a los períodos políticos y a las posiciones políticas a que su pasión lo vaya llevando. Hay que hacer notar que Guadalupe Posada no tuvo una actitud política demasiado clara a lo largo de sus años como ilustrador. Sus grabados siempre iban acompañados por algún texto escrito por algún redactor y esto puede confundir a la hora de clasificarlo dentro de alguna corriente política, ya que se corre el riesgo de dejarse llevar más por el interés de

²⁶ Voloshinov, Valentin N. El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Pág. 46.

quien hubiera escrito el texto, que por su obra en sí. Sus ilustraciones muchas veces eran compradas por algo de dinero y usadas para ilustrar cualquier tipo de textos. De todos modos es innegable, según algunos de sus biógrafos, que existieron algunos cambios respecto de sus posiciones políticas que fueron desde el porfirismo a mediados de la segunda mitad del S. XIX, hasta el maderismo y el apoyo a la revolución. Pero ello no resulta tan extraño si consideramos a la vez que el pueblo no es una entidad ideal con una finalidad lógico-política definida a priori, como podían imaginar los románticos, sino que éste sufre modificaciones constantes que lo orientan hacia diferentes situaciones y prácticas políticas producto de la praxis y que muchas veces a quienes observan al pueblo como una entidad abstracta no les son de mucho agrado. Sin embargo hay que hacer una salvedad en cuanto a Porfirio Díaz y volver a insistir que su actitud no siempre fue la de el dictador como se lo conoce habitualmente producto del segundo período de gobierno. En sus comienzos, tuvo un papel destacable en la lucha contra la invasión europea y se presentaba como la expresión de la “democracia”, y estos hechos le otorgaron mucha popularidad. El derrocamiento que encabeza y que lo lleva al poder se produce a causa de su oposición a la reelección presidencial, y es por estas causas que, a pesar de su transformación, este vuelco no llegó a ser asimilado por algunos de sus antiguos seguidores quienes permanecieron a su lado hasta su caída en los comienzos de la revolución, y algunos otros que tardaron en darse cuenta abandonando sus filas demasiado tarde. No puede decirse que Posada hubiera estado entre estos últimos, pero sí que su cambio de perspectiva política operó con algún retraso (a mediados de los '90) y que ello se refleja en su obra, posiblemente cuando adquiere su mayor claridad en estilo y sus caricaturas son más sustanciosas e interpretativas en cuanto a la cultura que retrata. En esta época es cuando más convive el pueblo en sus obras, sus actitudes cotidianas y sus ritos se hacen más evidentes, y a la vez coincide con el momento en que el pueblo comienza a rebelarse contra el régimen de Díaz así como a adquirir una identidad propia.

Pero más allá de la actitud política que queramos darle a Posada, la importancia de su papel radica en un punto principal, que es el haber elegido al pueblo y a sus prácticas para retratar, y la ruptura con respecto a la cultura dominante que esto implicaba. Es decir que Posada significó una posición de resistencia expresada con un lenguaje simbólico emanado del mundo popular, “Por esto es necesario recuperarle su posición propiamente ideológica de ruptura en signos y con el discurso de su propia vida, frente a la ideología dominante...”²⁷. Y más allá de una elección política particular, es en estas prácticas donde gracias a Posada podemos hacer una lectura de la resistencia y del surgimiento del pueblo como sujeto histórico. Y la pregunta al respecto que debemos hacernos es ¿qué es lo que posibilitó su elección y porqué?

Como mencionamos anteriormente, con el ascenso de Porfirio Díaz al poder, las fuerzas ligadas a éste intentaron sentar los cánones que reprodujeran tanto el arte como las costumbres europeas. Así, todos los esfuerzos en cuanto a producciones estéticas, tanto en los espacios públicos como privados se direccionaron en este sentido. Si bien siempre (a partir de la conquista) el estilo europeo había sido dominante tanto en la valoración de las obras de arte, como las costumbres de la vida cotidiana de los sectores hegemónicos, durante el período de Porfirio Díaz al frente del gobierno, esta actitud se acrecentó. Ello se hace evidente al observar el tipo de trazos que utilizaban los artistas en la producción de sus obras, en las que se advierte una carga puramente europea. De todos modos no es el arte particularmente, ni las producciones estéticas lo que nos interesa en este trabajo. Lo que ocurre en México durante el Porfiriato con respecto al arte, si bien es pertinente, no lo es porque se trate de analizar cuáles eran los tipos de trazos, ni cuál era la estética particular de un período histórico, sino porque se toma como un

²⁷ Híjar Serrano, Alberto. Posada; por una significación nacional y popular. En José Guadalupe Posada Aguilar. Pág. 19.

síntoma particular paradigmático de un proceso general en el que se intentó el borramiento del “pasado mexicano” y el intento de crear en su lugar un estilo de vida (una Historia) europeo, que solamente representaba a los sectores hegemónicos. Por supuesto que estos intentos no son exclusivos del período porfirista (aunque sí se hacen más intensos en éste), ya que comenzaron algunas décadas atrás con la reapertura de la academia de artes (aunque podríamos mencionar que comenzó con la conquista misma) y puede decirse que tuvieron lugar siempre que un sector o una clase quiso imponerse por sobre otra.

Según José Bernardo Conta²⁸ “la muerte de la pintura en México es coetánea del establecimiento de la academia”, en tanto que para Manuel Rivera Cambas, “los artistas mexicanos en que abundó el siglo XVIII concluyeron precisamente al establecerse nuestra academia de Bellas Artes (... ya que ...) La academia ha sido dirigida por profesores extranjeros que han forzado las inclinaciones del artista mexicano, lo cual puede haber entorpecido el vuelo natural de la inspiración... (A partir de ésta) se tiende a imitar, se dan lecciones para seguir unas huellas por un camino señalado y los artistas tienden a debilitarse cuando se los obliga a ceñir su gusto y sus inspiraciones a bellezas determinadas por reglas tenaces que arrollan y ahogan la libertad del genio, que es México...”²⁹. Por aquellos años se importaron artistas europeos para que delinearán un movimiento artístico acorde a los gustos de la cultura dominante y que fuese funcional a la misma. Entre ellos encontramos a Pelegrim Clavé a quien el gobierno mexicano contrató en 1847 para que enseñara pintura, a Manuel Villar, contratado para que se hiciera cargo del taller de escultura, a Santiago Bagolly para que enseñara grabado en hueco, a Eugenio Candesio, en 1855, para que enseñara pintura en paisaje y a Javier Cavallari, entre otros, contratado en 1856, para enseñar arquitectura³⁰. Como no podía ser de otra

²⁸ José Vernardo Conta – diálogo sobre la historia de la pintura en México. FCE. Méx. 1974. Pág. 109.

²⁹ Manuel Rivera Cambas en J.G. Posada; ilustrador de la vida mexicana. Pág. 61.

³⁰ José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida cotidiana. Op. Cit. Pág. 60.

manera, la influencia de estos artistas fue muy pobre. Pelegrim Clavé por ejemplo, se dedicó a reflotar el clasicismo ya en plena decadencia en Europa, así como el romanticismo alemán. Los temas eran bíblicos y se volvió al retrato que dio por resultado una pintura dulzona, y ante la protesta de la crítica Clavé concedió la producción de temas nacionales, cuyo resultado fue aun peor ya que uno de sus discípulos, José Obregón realizó una obra llamada “El descubrimiento del pulque” en la que se observaban indígenas convertidos en personajes griegos clásicos. El rival de Clavé fue el mexicano Juan Cordero (1824-1884) pintor académico formado en Roma, también inclinado por los temas bíblicos y el retrato. Después vinieron José Salomón Piña y Santiago Rebull que prolongaron la enseñanza clasicista y romántica. Muerto Rebull, fue sustituido por Antonio Fabrés, quien no mejoró las cosas.

De este modo, observamos los intentos de la cultura dominante por establecer unos gustos que no tenían mucho que ver con el sentimiento general del pueblo mexicano y mucho menos con sus prácticas cotidianas. Sin que estos intentos deban entenderse como un acto voluntario o intencional por parte de estos sectores, sí debe comprenderse como producto de una historia particular acorde a la existencia de las clases hegemónicas y que respondía a intereses que no eran los mismos que los del pueblo; sentar las bases para un desarrollo del capitalismo y la explotación en México. Así, puede observarse cómo hasta la propia historia indígena (en el caso de la obra titulada “El descubrimiento del Pulque”) es narrada desde una perspectiva europeísta ilustrando al indígena con rasgos europeos, una actitud que obedece a un modo de “distinción³¹” en el que tanto las disposiciones corporales como el color de la piel tienen connotaciones valorativas muy fuertes en

³¹ Este término está tomado de Pierre Bourdieu y sirve para dar cuenta como las distinciones (valoraciones) no obedecen a rasgos “naturales” sino que son disposiciones que se establecen a partir de un habitus determinado por el lugar social al que se pertenece. Para mayor información ver *La distinción*. Taurus. Madrid. 1979.

relación al lugar ocupado en el espacio social³². La fantasía de estos sectores era a la vez, la de un indígena ilustrado, o de un "buen salvaje", que no generara mayores conflictos, en oposición por ejemplo a lo que fue el caso de los indios Yaquis algunos años más tarde, quienes se resistieron al despojo de sus tierras³³.

Observamos anteriormente cómo paralelamente desde los sectores ligados al liberalismo, una serie de artistas influenciados por el romanticismo intentó mirar hacia el pueblo, pero buscando una serie de valores ideales, contruidos desde arriba hacia abajo. De este modo, no nos resulta extraño que llegados al período del porfirismo nos encontremos con que la salvación para México desde la mirada de algunos sectores, radicaba en dejar de ser indio. "El mejor indio es el indio muerto", era una frase que recorría los sectores hegemónicos en ese entonces y sintetiza esta condena al pasado así como los deseos de olvidar la historia de México y su cultura, para transformarla en la cultura europea. Se transforman los paisajes urbanos para que adquirieran las fisonomías de algunas de las ciudades europeas y así es como, por ejemplo, el paseo de La Alameda se rediseñó para que se pareciera a El Prado de Madrid. Algunos años antes, Maximiliano había aportado el actualmente llamado Paseo de la Reforma, que conducía a su residencia en el castillo de Chapultepec, siguiendo el estilo y el espíritu de las transformaciones urbanísticas implantadas por Haussmann en París. El modernismo, a la vez, que comenzó a tomar forma a fines del siglo XIX, intentó acabar con el romanticismo y revivir ciertas estructuras métricas francesas ya pasadas de moda.

³² El término "Racialización de las relaciones de clase", es un término interesante usado por Mario Margulis que sirve para analizar cómo estos modos de valoración "objetivos" se encuentran culturalmente determinados en base a las relaciones de clase.

³³ Estos indios fueron despojados brutalmente de sus tierras durante el porfirismo, ante lo que dieron una dura batalla que duró mucho tiempo. Para mayor información ver John Kenneth Turner. Op. Cit.

Con lo expuesto no se pretende concluir con que no hubieran existido muchos artistas o ilustradores en los que realmente pudiera encontrarse un espíritu mexicano. De hecho los había a montones, pero no eran éstos los que promovía la Academia de Bellas Artes y mucho menos el gobierno de Porfirio Díaz, y generalmente fueron artistas que no obtuvieron ese nombramiento en vida, sino que se los conocía más bien como artesanos. Entre estos podríamos nombrar a Hermenegildo Bustos quien "...vivió y murió aislado en un pueblo perdido del centro de México...³⁴", o a Gabriel Vicente Gaona, redescubierto recién en 1938 y que podría nombrarse como uno de los antecedentes de Posada por el tipo de grabados que produjo. Y entre éstos podríamos encontrar a muchos otros que permanecieron en el anonimato y que posiblemente nunca sean reconocidos. De todos modos, lo que se pretende no es hacer una genealogía del arte en México, sino mostrar cómo el arte puede cristalizar los intentos de una clase por crear una historia que sirva a sus propios intereses y cómo esto puede leerse a través de las representaciones de algunos artistas que en algunos casos se transformaron en sus representantes. Y a la vez nos sirve para mostrar cómo existieron otros artistas o artesanos, como Guadalupe Posada, a través de los cuales podemos observar cómo el pueblo se manifestaba en sus resistencias a quienes intentaban imponerse sobre su cultura.

¿Quién es el Otro?

Podríamos decir que éste era el panorama estilístico que en ese momento hegemonizaba lo que podría denominarse como la vida artística en general en México. Por supuesto que las manifestaciones artísticas dominantes no pueden analizarse separadamente de las relaciones sociales en las cuales se encuentran insertas. Como intentó demostrarse, estas manifestaciones artísticas reconocidas

³⁴ Paz, Octavio. México en la obra de Octavio Páz: los privilegios de la vista. Pág. 147.

como tales, en general, obedecían al deseo de la cultura dominante y a sus intentos por imponerse, pero a la vez eran representativas de ésta.

A partir de Guadalupe Posada y de algunos otros grabadores, (por ejemplo Manuel Manilla quien trabajó con Posada en el taller de Vanegas Arroyo) es que puede hablarse de una revolución en la plástica mexicana, ya que éste como vimos introdujo varias modificaciones en la plástica. Y este cambio dentro de la estética obedecía a un momento histórico particular en el que el pueblo comenzaba a cobrar un papel fundamental. Es decir que esta inclusión del pueblo dentro de los grabados de Posada no es gratuita y mucho menos casual, sino que debe comprenderse como un momento de cambio que culminará con la revolución mexicana algún tiempo más adelante. La cultura dominante intentaba suprimir las manifestaciones y prácticas de la cultura popular, y es por medio de este hecho que la segunda cobra forma, cuando puede descubrir claramente un Otro sobre el que focalizar al principal oponente en el desarrollo de su trayectoria.

Este quiebre ejerce una gran influencia sobre la plástica y la modifica completamente, y hace que el grabado mismo comience a adquirir otro sentido y que tiempo más adelante pueda ser incluido dentro de los cánones del arte. La importancia de este hecho radica en que puede ser leído como un intento de las clases populares por la apropiación del arte, lo que simboliza nada más y nada menos que una lucha por el sentido, por la historia misma, y es a partir de ahí que podemos rastrear el surgimiento de un género como el muralismo algunos años más tarde, que de alguna manera viene a sustituir a las viejas instituciones. Es decir que las reglas del arte comienzan a cambiar y otros serán los agentes que reúnan el capital específico encargados de sentar sus pautas. De otro modo no podríamos estar comparando tan libremente la pintura mexicana con el grabado. Pero es a partir de este giro que se cristaliza en Posada, ya que también forma parte del mismo, que parece abrirse un período en que la lucha del pueblo con la cultura

dominante aparece más claramente. No podemos olvidar que esta lucha por la reapropiación del sentido y de la historia, no es más que una lucha por la supervivencia.

Podría definirse a la obra de Posada como la pintura popular mexicana por excelencia (algunos historiadores del arte mexicano lo postulan como el iniciador del muralismo ya que introduce los motivos que luego serán retomados por todo aquel movimiento³⁵). Y es posible hablar de una revolución en la plástica a causa de su oposición al paradigma que predominaba por aquel entonces en México. Como se mencionó anteriormente, lo que se observa en este sentido es que esta oposición no se encuentra simplemente a nivel de lo estético, sino que la advertimos principalmente en relación a la inclusión de un sujeto histórico que hasta ese momento permanecía segregado de la vida social; el pueblo. Y es a partir de esta ruptura que encontramos la verdadera importancia de Guadalupe Posada, y es por ello que deberíamos tratar de responder a la pregunta que nos venimos haciendo sobre cuál es el papel que tienen las condiciones materiales de producción en relación a la posibilidad de su nacimiento como artista, o mejor dicho, al nacimiento de su obra (tanto como el nacimiento del muralismo algunos años luego), y si, a la vez, su influencia como sujeto o la influencia de su obra, pudo tener importancia sobre éstas.

Podríamos asegurar que el período que se vivía en México en aquel momento sentaba las condiciones para el surgimiento de una obra como la de Guadalupe Posada. El problema en relación a la tierra, así como la gestación del proceso industrial luego del despojo de miles de campesinos y la generación de una clase obrera en desarrollo, tienen gran importancia con respecto a ésta. No sería del todo

³⁵ Rafael Carrillo Azpeitia afirma "...con Posada, la plástica Mexicana renace y vibra nuevamente, tanto espiritualmente como contextualmente y estilísticamente. El trabajó solo en grabados y nunca pintó un mural, pero puede ser considerado, de acuerdo al sentimiento y a la fuerza de su trabajo, como un precursor y un auténtico profeta del muralismo mexicano". Mural painting of the mexican revolution. Op. Cit. Pág. 47.

errado afirmar que “Si algo plantea Posada es precisamente la diferencia entre mexicanos explotados y mexicanos explotadores”³⁶. Los dueños de las industrias más importantes de México así como de los ferrocarriles, minas y latifundios agroganaderos eran en su mayoría norteamericanos y como se explicitó anteriormente estaban fuertemente protegidos por el gobierno de Porfirio Díaz. Esto generó que, a la contradicción siempre presente en las relaciones de producción entre la fuerza de trabajo y los dueños de los medios, se le sumara el hecho de que estos últimos adquirieran además el carácter de extranjeros. Esto puede observarse muy bien en un fragmento de una carta que envía el comité de obreros participantes en la huelga de una fábrica textil de Tizapán a finales de la primera década del siglo XX a otros centros fabriles;

“...pedimos a nuestra querida patria un fragmento de tierra que cultivar, de manera que no continuemos enriqueciendo al extranjero, traficante y explotador, que amontona oro a costa del fiel esfuerzo del pobre o infortunado trabajador... seremos tratados como trabajadores y no como desdichados esclavos de un extranjero”³⁷.

Esta carta está fechada el 7 de marzo de 1909 y pueden observarse en ella un sistema de equivalencias interesante entre los diferentes significantes. Vemos cómo el Otro aparece mencionado como explotador y como traficante, pero principalmente se remarca este carácter de extranjero, de piel blanca podríamos agregar, lo que no pasa desapercibido si tomamos en cuenta la historia de México desde la conquista. A este significante, (además de encontrarse en la misma cadena de equivalencias con respecto al explotador), se le agrega una carga negativa importante cuando se lo asocia a su significado con respecto al pasado, ya que dentro del imaginario colectivo estaría representado por el conquistador que vino a robar el “oro” (es innegable la carga que reviste este significante “oro” que

³⁶ Híjar Serrano, Alberto. Op. Cit. Pág. 19.

³⁷ Citada en Kennet Thurner. Op. Cit. Pág. 142.

tampoco puede pasar desapercibido en ese mismo pasado), así como a explotar al indio. De este modo, no se puede descartar que estos significados que hacían a la construcción de este Otro eran producto de una relación “actual” que hacían a las relaciones de producción, pero que también arrastraban una historia que les otorgaba un sentido mucho más profundo. Estos significantes no serían más que una manera de nombrar al Otro, y esto estaría actuando como demarcación de una frontera, un límite, que permitía la creación de una identidad popular. El pueblo, de este modo se definía en contraposición a quien lo explotaba, pero ese explotador para que fuera tal, un sujeto negativo, debía ser enmarcado detrás de esta frontera. Podríamos mencionar que en su discurso este Otro aparece como el extranjero que vino a robar el oro, así como el yanqui que vino a invadir “nuestro” territorio, que no se parece a nosotros ya que no tiene “nuestros” valores, es el Otro que nos saca “nuestras” riquezas, así como “nuestro” trabajo y además nos quiere robar nuestra Historia .

Posada y el cambio

De este modo, al no tratarse este trabajo de una biografía de Posada, sino más bien de un intento por comprender un período histórico en relación a la cultura popular, el objetivo que se plantea es poder responder cuáles fueron las causas que hicieron posible este giro que se manifestó en la plástica en aquel momento. De no hacernos esta pregunta nos quedaríamos analizando cómo un simple sujeto hizo la historia de un pueblo, o invocando la grandeza de un artista. Y aunque sin negarla, pues sabemos que realmente la tuvo, este trabajo intenta ir por un lado más bien opuesto: analizar qué es lo que posibilita la producción de una obra con tanta importancia desde el punto de vista social y estético como la de José Guadalupe Posada, sin por ello dejar de tener en cuenta la circulación que ésta obtiene y los cambios que produce. Es decir que lo que se pretende analizar son las condiciones de producción de un discurso. Así, lo que debemos comprender, es cómo una nueva estética nace en y con Posada y cómo esta misma sirve para definir una

identidad popular que será retomada una y otra vez a lo largo de las escuelas artísticas populares. ¿Podría argüirse que esta estética encuentra un punto de encuentro entre la vieja escuela europea y algunos murales o dibujos indígenas? No sería demasiado preciso formularlo de este modo pero podrían encontrarse en sus grabados alguna influencia de los estilos de las viejas culturas mexicanas que le ayudan a conseguir una personalidad relativamente nueva y a la vez crear un espacio de “negociación” en donde el pueblo mexicano encuentra un lugar en el que puede mirarse. Este estilo, por lo tanto, es otra de las razones por las cuales su obra adquiere una personalidad que la aleja de la cultura dominante. Estos trazos, nuevos para la época, encuentran este mismo acogimiento (sumado a lo anteriormente tratado) en el pueblo, que lo invita a distinguirse una vez más de sus opresores por medio de su inclusión en la propia obra. Es decir que en esos mismos trazos puede leerse un antagonismo y una resistencia. Tras la obra de Guadalupe Posada existe un pueblo retratado y es través de estas representaciones que podemos lograr un acceso a éste y a sus costumbres.

Entonces decimos que podemos observar parte de la cultura popular y también mirar en sus obras algunas de las prácticas de aquel pueblo, pero ¿podríamos postular definitivamente a la obra de Guadalupe Posada como parte de la misma cultura popular? Creo que la respuesta a esta pregunta estaría dada si pudiésemos conocer las causas por las cuales el pueblo se apropia de la obra de Posada. Estas causas serán analizadas con mayor detenimiento en el próximo capítulo, pero es por esta misma razón que en este capítulo intentamos examinar las posibles vinculaciones, tanto estéticas como temáticas, que acercaron su obra al pueblo diferenciándola de la de otros ilustradores que han dedicado varias de sus obras a retratarlo pero sin nunca llegar a ser apropiados por éste. Como mencionamos anteriormente, no puede dejar de tenerse en cuenta el hecho de que la obra de Guadalupe Posada, por aquella época, no era la obra de un artista, sino la de un artesano que trabajaba con las técnicas de ilustración disponibles y que atravesó

varias capas de la sociedad. Y tampoco podemos olvidar el hecho de que al incluir al pueblo en sus obras, estaba incluyendo ciertas temáticas que hasta ese momento habían sido relegadas del “buen arte” y estaba quebrando los cánones oficiales. Es decir que la mayor importancia de aquella ruptura con el arte oficial, recae en que le otorga una “voz” a quienes hasta entonces no la tenían. Por lo tanto, si bien para analizar realmente la obra de Posada en relación a la cultura popular no pueden dejar de tenerse en cuenta las condiciones de producción, tampoco se pueden perder de vista las condiciones de reconocimiento, que no siempre son las mismas.

Capítulo dos: Guadalupe Posada y la cultura popular

*Yo canto para un auditorio compuesto de recatadas
señoritas y de empolvados viejitos positivistas. A ellos
la atroz especie no llega;
están bien lejos del mundanal ruido.
(Juan José Arreola. Cuentos fantásticos).*

*El sentido de los gestos no viene dado, sino
comprendido, o sea recogido, por un acto del
espectador. La dificultad estriba en concebir bien este
acto y no confundirlo con una operación de
conocimiento. La comunicación o la comprensión de los
gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y
de los gestos del otro. Todo ocurre como si la intención
del otro habitara mi cuerpo, o como si mis intenciones
habitaran el suyo.
M. Merleau-Ponty³⁸.*

Uno de los propósitos de este capítulo será el de analizar cómo ciertos relatos construyen una historia común, una historia homogénea que permite la identificación entre los sujetos de un grupo, o entre diferentes grupos, permitiendo la construcción de una identidad, o más específicamente de una “identidad popular”. Es decir que para que la identidad pueda construirse, es necesario que exista algo que identifique a cierto número de personas como la creación de un modelo o valores que determinada comunidad esté dispuesta a resaltar por sobre otros. Sigmund Freud, afirma, “... la identificación aspira a conformar el propio yo análogamente al otro tomado como modelo”³⁹. Y más adelante dice que otra de las causas por las cuales se hace posible la identificación puede ser la aparición de un

³⁸ Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción. Pág. 202.

³⁹ Freud, Sigmund. Psicología de las masas. Pág. 43.

síntoma que permita o cree “la aptitud o la voluntad de colocarse en una misma situación”⁴⁰ a dos o más personas. Si trasladamos estas definiciones al plano de la comunicación social o de la sociología podríamos afirmar que las cualidades de este otro tomado como modelo que en el psicoanálisis pueden estar en lugar tanto del padre o de la madre, se transforman en un “ideal” o “valor por encima del resto” que la comunidad o grupo elige para resaltar, y es a partir de éste que se genera un proceso de identificación entre ellos. Es decir que en el caso de una identidad grupal, se fija un “modelo” y este es al cuál el grupo aspira y a partir del que se genera la identificación. Y a la vez existe un síntoma que en nuestro caso como ya observamos en el capítulo anterior, pudo producirse a causa de la crisis provocada por el intento de extinción de la cultura popular por parte de la cultura dominante. Esto hace que una comunidad unificada por experiencias comunes que las reúne, se identifique con un modelo que construyen a través de algunas prácticas y rituales que contienen lo que consideran como valores propios y que, en alguna medida, apuntan a constituir una falta..

Este capítulo, además, estará atravesado por la pregunta acerca de “lo popular”, y a pesar de que este interrogante aún hoy permanece abierto y todavía no se ha encontrado una respuesta definitiva, sí existen diversos modos de interpretar lo popular que nos servirán para el análisis. Si bien aquí no se intentará esbozar una respuesta a este interrogante ni se elegirá una perspectiva particular al respecto, se plantearán algunas hipótesis dentro de las cuáles se considera que para que pueda existir la cultura popular se hace imprescindible la existencia de una cultura dominante que opere sobre una subalterna. Y esta hipótesis, que a primera vista parece demasiado obvia, no nos está hablando de una presencia “real” u objetiva de esta cultura dominante (que sabemos siempre existe), sino de la posibilidad de la construcción de ésta (como un Otro) por parte de la misma

⁴⁰ Freud, Sigmund. Op. Cit.. Pág. 44.

subalterna, del pueblo. Es decir, que la cultura dominante no sería, por lo menos desde el punto de vista que adoptamos, una realidad objetiva sino una construcción que hace la propia cultura popular producto de sus representaciones. Y para que este Otro pueda existir ⁴¹, se hace necesaria la confluencia de varios factores (algunos de los cuales fueron tratados en el primer capítulo) que pongan en relación o permitan la creación de una historia común a estos sectores, así como la visualización concreta del momento histórico vivido, teniendo en cuenta las relaciones sociales de producción. Así, una de las preguntas a responder sería, si es posible por medio de estos relatos mencionados, construir una “identidad popular” en que se pueda diferenciar claramente la existencia de este Otro.

Para poder dar alguna respuesta, o por lo menos plantear algunas analogías que nos sirvan como respuesta, se establecerán comparaciones con diferentes tipos de géneros que puedan aprovecharse para comprender sus efectos, así como su relación con las culturas populares. Gran parte de este capítulo estará dedicado a analizar la relación (mediante estas contraposiciones) entre la obra de Posada y la construcción de una identidad popular. Y lo que se pondrá en juego será un modo de ver (y creo que este punto tiene mucha importancia) su obra, ya no como algo estrictamente “pasivo” (consecuencia involuntaria de determinadas condiciones materiales) sino como un elemento que parecería formar parte “activa” (intencional y no meramente reflejo) en la construcción de un imaginario social y de una “identidad popular”.

Hidalgo, Posada; una comparación anacrónica

Primeramente intentaremos analizar la obra de Posada en relación al nacimiento de la poesía gauchesca en el Río de la Plata y la manera en que ambos géneros pueden enmarcarse dentro de los intentos por crear un imaginario social o

⁴¹ Con esto no quiere afirmarse que haya un momento en que el Otro no exista, sino que este Otro puede ser construido de diversas maneras.

actuar como “ficciones orientadoras” como las llama Nicolás Shumway. Esta comparación únicamente tiene sentido considerada como un ejemplo en el que la obra de un artista puede comenzar a formar parte (intencional) en la construcción de una identidad.

A principios del siglo XIX se producen las luchas por la independencia de España de las provincias unidas del Río de la Plata, esto dio lugar a fuertes batallas y al fraccionamiento de diferentes grupos internos que, en algunos casos se oponían al proyecto independentista mismo, y en otros pretendían llevarlo a cabo de diferentes maneras. El territorio del Río de la Plata se había ido conformando por diferentes comunidades que, o bien permanecían en estas tierras desde antes de la conquista, como es el caso de algunas comunidades indígenas, o se habían ido asentando durante el proceso que duró la misma. Asimismo, los grupos que se establecieron luego del “descubrimiento” del territorio por parte de los españoles, habían devenido muy diversos e incluso ya para el siglo XIX se habían producido muchas mezclas entre éstos y los mismos grupos indígenas. A la vez muchas de éstas comunidades indígenas, así como muchos “gauchos”, habían sido despojados de sus tierras y obviamente no eran tenidos en cuenta, ni tenían una fuerte presencia para hacer valer sus voluntades. Al producirse la independencia, estas diferencias entre los diferentes grupos quedaron muy al descubierto.

Es en este contexto que surge el género de la Poesía Gauchesca y su nacimiento está ligado a los intentos de José Artigas por sostener un proyecto de independencia respecto de España en el que todo el territorio de América del Sur permaneciese unido. Artigas intentaba sumar a su proyecto político a los sectores marginados de las Provincias Unidas y esto lo diferenciaba claramente de las clases dominantes. ¿Podríamos mencionar entonces, que la inauguración de este género (la Gauchesca), está relacionada con un proceso de inclusión de un sujeto social que hasta ese momento se mantenía ajeno a la vida política del Río de la Plata? Se

podría decir que el género ideado por Hidalgo, es el primer relato social que le otorga “voz” al gaucho que hasta ese momento permanecía ignorado y ajeno a la vida social y política. Una de las diferencias más importantes que pueden encontrarse entre la poesía gauchesca y la poesía hasta ese momento existente es que, a diferencia de la segunda, siempre (o en la mayoría de los casos) narrada desde la alta cultura, desde quien se encontraba legítimamente autorizado a utilizar la palabra, el sujeto de la enunciación que se construye en la primera un personaje inventado en voz, pero existente en cuerpo, que hasta ese momento no tenía autorización para narrar la historia del Río de la Plata. Y decimos inventado, porque no es el gaucho “real” el que narra, sino el gaucho como personaje teatral, como personaje inventado por Hidalgo, pero un gaucho al que se le otorga voz, no para desautorizarlo sino para incluirlo dentro de un proyecto, un gaucho que desde ese lugar puede, como cualquier otro personaje de la vida política, dar cuenta de los episodios que tenían lugar en el territorio del Río de la Plata. Un personaje que tiene tanto derecho, ya que puso el cuerpo en cada una de las batallas llevadas a cabo (modo por el cual se adquirirían derechos políticos tanto tácitos como expresos en aquel entonces) a narrar la historia como el resto de los sujetos sociales.

Durante la segunda década del siglo XIX, en que tiene lugar la independencia de lo que era el Virreinato del Río de la Plata, se produce la derrota de los españoles. No puede decirse que ésta haya sido una lucha clara, en la que los grupos que participaban fueran homogéneos o estuvieran bien definidos, como tampoco ocurrió en ninguna otra lucha independentista en ningún lugar del planeta asediado por el colonialismo. Esta fue una lucha con tensiones y grupos internos heterogéneos que formaban continuas alianzas para apoderarse de un proyecto económico y político. Como resultado de estas luchas, se fracturó el territorio (tanto geográfico como político) y surgieron dos bandos antagónicos que más tarde fueron reconocidos como federales y unitarios; como ya se sabe, unos

bogaban por un poder centralizado que recayera en Buenos Aires y los otros por una constitución federalista que otorgase mayor autonomía a las provincias.

Es así que nace la poesía gauchesca (o la primera gauchesca, ya que a lo largo del siglo irá transformándose y tomando nuevos matices, muy diferentes de los que tiene la de Bartolomé Hidalgo) y es importante considerar que Hidalgo era un soldado a las órdenes de José Artigas. Este último era un caudillo federalista muy popular que gozaba de mucho prestigio, principalmente en la banda oriental, y su objetivo político era brindar autonomía a su provincia pero sin que se independizara del resto del territorio de las Provincias Unidas. Poseía una visión y era parte de un proyecto político diferentes a los de la clase dirigente de Buenos Aires, liderada en ese momento por Carlos de Alvear. Mientras el grupo de Buenos Aires miraba hacia Europa y se encontraba inspirado por las ideas (en su mayoría) francesas, Artigas intentaba mirar hacia adentro del territorio, tanto de las Provincias Unidas como del continente y perseguía un proyecto de unificación territorial y política de América. Dentro del proyecto Alvearista, ni el gaucho, ni los indios que habían habitado el territorio desde hacía cientos de años parecían tener lugar, y no solamente no encontraban sitio dentro del proyecto político que había ideado este sector, sino que significaban un obstáculo que había que hacer desaparecer. Y es por estas razones, entre otras, que existían grandes sectores de la población que esperaban un proyecto al que poder sumarse. A diferencia de los sectores dominantes, Artigas buscaba tanto la integración de los gauchos como de los indígenas, los zambos y los negros. Bregaba contra la colonización extranjera, pero no sólo como un tipo de sistema político, ya que por la época se temía una nueva invasión española para impedir la independencia del Río de la Plata e imponer un nuevo virrey, sino que buscaba que todo el territorio y su economía estuviesen plenamente controlados por americanos y “no veía con buenos ojos la

intromisión de comerciantes extranjeros en la economía interna”⁴². Tenía en mente un proyecto tanto económico como político que pudiera integrar a estos grupos, que bajo el rostro de la ilustración y de las ideas europeas comenzaban a imaginarse anacrónicas.

Tal es el contexto en el que surge la poesía gauchesca en el Río de la Plata. Un territorio con una mezcla importante de comunidades, lo que implicaba necesariamente una mezcla de ideas diferentes y en el que vemos cómo es a partir de la construcción de un Otro, un extranjero no deseado, que se intenta la construcción de la identidad del gaucho como “lo autóctono”. De este modo podemos observar la importancia que tiene el surgimiento de estas ficciones orientadoras (que vendrían a ser relatos de inclusión y de creación de imaginarios sociales) para la construcción de una identidad. Por supuesto que a partir de estas argumentaciones no se pretende afirmar que el surgimiento de un género pueda ser suficiente para la construcción de una identidad, sino que lo más importante en este sentido es ver que la identidad es un proceso de construcción cultural en el que se realzan valores elegidos por la misma cultura, una historia, un lugar (imaginario o no), etc. y cómo estos elementos de alguna manera pueden observarse en la gauchesca, sea éste un género creado intencionalmente o puramente un producto necesario de un contexto determinado. En su interpretación Shumway propone a Hidalgo, no sólo como el creador de este nuevo género, hecho más que interesante desde el punto de vista estético, sino que lo propone como “el primer escritor argentino de alguna importancia que haya enunciado ficciones orientadoras populistas que contrapesaran las doctrinas de exclusión que caracterizaron el pensamiento antifederalista”⁴³. Es decir que desde este punto de vista, Hidalgo construye un tipo de gaucho, un gaucho patriota (esto puede notarse en relación con el título del verso “Cielito patriótico”), y con esto un

⁴² Shumway, Nicolás. La invención de la Argentina. Pág. 75.

⁴³ Shumway, N. Op. Cit. Pág. 84.

ciudadano americano que tiene por fin unirse contra el enemigo común, el Otro; el español. Desde este punto de vista, Hidalgo tanto como un poeta, estaría actuando como un intelectual orgánico, o un sujeto con intenciones de articulación política, algo que no se le tiene demasiado en cuenta cuando se analiza el género solamente desde un punto de vista estético. La gauchesca sería entonces, o estaría operando como un intento de homogeneización, de creación de un sujeto con rasgos y valores comunes, nativo de un territorio común ligado a una historia particular, es decir que estaría “creando” un pasado en común, y para ello se hacía necesario una fuerte apelación a un Otro (y que este Otro estuviera en condiciones reales de hacerse visible) en contraposición a quien se define, un Otro como lo que no se es; un Otro como refuerzo de la propia identidad. En este caso, estas “ficciones orientadoras” serían el intento de crear un relato y la exaltación de ciertos valores por encima de otros y con ello generar un imaginario social común o “un modelo” al que se pueda apelar. Es involucrar al gaucho en un proyecto, ya que es el gaucho el que habla, es un lugar creado para un sujeto social que no lo tenía en el proyecto que intentaba llevar a cabo la élite desde Buenos Aires. Existe una necesidad de unión entre el gaucho y la causa de Artigas, siempre teniendo en cuenta las condiciones materiales de existencia, y es por eso que se puede decir que la gauchesca, si no es que nace para reunirlos, lo hace en su relato incluyendo al gaucho dentro de este proceso. Y en ésta también se incluye a los indios

Pero ¡bien ayga los indios!

Ni por el diablo aflojaron,
mueran todos los gallegos,
viva la Patria, gritaron.

Sin olvidar la causa; el ser patriota, el que defiende el mismo suelo

Godos como infierno, amigo,

en ese día murieron,
porque el patriota es temible
en gritando el entrevero.

Pero con una misma historia; la historia americana

Ya, españoles, se acabó
el tiempo de un tal Pizarro
ahora, como se descuiden,
les ha de apretar el carro.

Y nunca olvidando al Otro, al que en última instancia definirá la identidad propia. Pero el Otro no sólo se encuentra afuera. Como ya mencionamos, el proceso de expulsión española no fue un proceso homogéneo con grupos bien definidos, y Artigas lo sabía muy bien. El Otro entonces sería no solamente el español, ni siquiera el español artesano, labrador, sino el español de alto rango, tanto como el rioplatense aristocrático encabezados por Carlos de Alvear

Cielito, cielo que sí,
tan cierto como el miar
éstos son los alcaguetes
de don Carlitos Alviar.

En el México de finales del siglo XIX, encontramos algunas características que tienen mucho en común con las ya mencionadas en el Río de la Plata a principios de siglo XIX. Es cierto que, como se menciona en el título de este punto, la cantidad de años transcurridos entre este período y el que retrata Hidalgo hace que esas características respondan a circunstancias diferentes, tanto políticas como sociales. En el primer caso, se estaba saliendo de una revolución, en el segundo se estaba

entrando a una, obviamente de diferente tipo. Pero a lo que intentamos referirnos es a la situación en que se encuentra el pueblo mexicano en relación a un eje que podría denominarse exclusión-inclusión, tanto como en la relación en cuanto al Otro y las similitudes que guardan con el gaucho en el Río de la Plata de principios de siglo XIX principalmente con respecto al problema de la tierra ⁴⁴. Una de las ambiciones más importantes de Artigas era poder distribuir las tierras entre los indios, los mestizos y los gauchos.

Ya se explicitó en el capítulo anterior cómo se vivía en México esta diferencia entre la cultura dominante y la popular, principalmente en relación a la construcción del sentido del pasado. A principios del siglo XX, los ánimos comienzan a enervarse, el pueblo reclama su inclusión dentro de un proyecto común y es por aquellos años que nos encontramos con los grabados de José Guadalupe Posada. A diferencia de la cultura hegemónica, y de los artistas que los representaban, esforzados en identificarse con los modelos europeos, Posada comienza un camino adverso al incluir al pueblo en sus ilustraciones. En ellas se observan sus costumbres, sus mitos, su visión, una visión que en nada corresponde a la de la alta cultura y encuentra un espacio en donde construir su versión de los hechos. Sus personajes son satíricos, la risa se mezcla entre éstos y se identifican con el sufrimiento como la otra cara de una moneda. Esa visión mediada por la razón, común a los sectores dominantes, se desvanece, en sus ilustraciones no hay razón, hay juego, risa y muerte. La razón aparece bajo el aspecto de algunos ciudadanos ilustres vestidos con trajes a la europea que en algunos casos aparecen satirizados. Y es en este sentido que mencionamos a estos autores como “generadores”, como actores intencionales en un proceso de construcción de una identidad. Posada, al igual que Hidalgo, está generando un gran relato de

⁴⁴ Es importante hacer notar que el problema de la tierra, más adelante será uno de los principales reclamos del zapatismo y sus seguidores. Lo mismo sucede en el Río de la Plata. La tierra supone un título sobre el pasado, una identidad, los sin tierra, los que quieren volver a su tierra. Numerosos casos ilustran esta idea de la tierra como la vuelta al lugar ideal, sagrado, como por ejemplo el caso de los israelíes.

inclusión, una ficción orientadora en la que el pueblo puede verse retratado a la vez que puede verse incluido. Si la gauchesca “habla en primera persona”⁴⁵ del singular, los grabados de Posada lo hacen en primera del plural. Si la gauchesca es en cierto modo la manera de legitimar al gaucho del Río de la Plata, de hacerlo hablar, las ilustraciones de Posada hacen lo mismo con el pueblo mexicano. Su cercanía al pueblo, la mezcla que se percibe en sus trabajos y la llegada de sus obras a las capas populares hicieron que éstas generaran un mecanismo de inclusión a la vez que un fenómeno de identificación con la posterior causa revolucionaria. El hecho de retratar al pueblo, en varios casos bajo consignas revolucionarias, puede dar cuenta de la relación entre revolución y pueblo que Posada está cristalizando (de manera o no consciente) en sus grabados. No intentamos con esto, mostrar a Posada como un revolucionario, ni siquiera como un personaje con ideas políticas bien definidas ni coherentes, como hace en alguna medida Shumway con Bartolomé Hidalgo. Y de ninguna manera intento esbozar que la relación entre grabados y revolución fuera directa, o de causa-consecuencia, ni siquiera que haya existido tal relación. Pero sí poder observar a través sus obras la existencia de un sujeto excluido, sin lugar, un pueblo que andaba descarriado y sin identidad, que no es siempre coherente en sus trayectorias políticas ni llega a la revolución por medio de una dirección fijada con mucha antelación. Y también cómo la circulación de sus grabados y su aprehensión, nos cristaliza esta situación, este deseo de inclusión, este deseo de participación en una historia que el pueblo mismo pueda considerar como propia.

Posada se forma en un ambiente de inestabilidad y de cambios que su intuición no le permiten dejar ausentes y, lo haya querido o no, influye (aunque sea imposible determinar en que medida) en un momento importante de la historia mexicana, al igual que Hidalgo en el Río de la Plata. Shumway utiliza una frase

⁴⁵ Ibidem.

para caracterizar la narrativa de Hidalgo que creo, serviría para identificar también la obra de Guadalupe Posada; “el gaucho de Hidalgo hace más que representar a una clase social desposeída: también refleja el espíritu de una nación adolescente que desafía con arrogancia las pretensiones europeas y afirma una nueva identidad”⁴⁶. Creo que el aserto sirve para identificar al pueblo retratado por Posada, un pueblo a la búsqueda de una identidad propia, en oposición a un proyecto importado, que, aunque casi cien años después, tiene bastante en común con el del Río de la Plata.

Así, encontramos que la obra de Posada, al igual que la de Hidalgo, fue consumida por el pueblo, éste se hizo de ella y en alguna medida la hizo propia. Una de las interpretaciones que se hacen sobre la cultura popular la enmarca del lado del consumo, ya que es en el consumo según éstas teorías, en donde se abre un espacio de resistencia,

“...una manera de utilizar los sistemas impuestos constituye la resistencia a la ley histórica de un estado de hecho y a sus legitimaciones dogmáticas. Una práctica del orden constituido por otros redistribuye su espacio; hace, al menos, que dentro de éste haya juego, para maniobras entre fuerzas desiguales y para señales utópicas. Allí se manifestarían la opacidad de la cultura ‘popular’ la roca negra que se opone a la asimilación...”⁴⁷.

De este modo, hablar de resistencia significa que quienes consumen un discurso pueden adoptar sus propios modos, sus propios “sentidos”, diferentes de los que se proponían desde la producción, es decir, lo que algunos autores plantean como “lecturas oblicuas”⁴⁸. Pero siguiendo estas interpretaciones, con la obra de estos dos artistas tenemos un problema ya que en alguna medida podríamos decir que

⁴⁶ Shumway, N. Op. Cit. Pág. 93.

⁴⁷ De Certau, Michel. La invención de lo cotidiano. Pág. 22.

⁴⁸ Ver Néstor García Canclini. Op. Cit.

sus obras se encuentran cargadas de resistencia en sí mismas. De este modo nos surgiría el interrogante de, si una obra que se plantea en sí como resistencia podría encajar dentro de este punto de vista de la resistencia. La pregunta podría estar planteada entonces como ¿resistencia en el consumo o consumo de la resistencia? Se volverá sobre esta pregunta más adelante, pero quisiéramos dejar planteados estos cuestionamientos ya que para poder, sino responder, por lo menos comprenderlos un poco mejor, tendremos que establecer una relación profunda entre la obra del artista y los grupos sociales a los que pertenece o a los que va dirigida su obra.

Modos de circulación

Si queremos tener en cuenta a los receptores de la obra de Posada, no podemos dejar de analizar el modo de circulación de la misma, es decir, el modo en que era distribuida y la forma en que llegaba a la población. Sus grabados tuvieron la posibilidad de llegar a manos de gran cantidad de público y lo hicieron principalmente en forma de panfleto o a través de las revistas de a centavo. Y esto se debe en gran medida a que durante todo el siglo XIX existió un desarrollo técnico que permitió el surgimiento, tanto de nuevos medios de comunicación como la posibilidad para algunos ya existentes, libros, revistas, etc. de llegar a una mayor cantidad de público con menores costos de producción. Este desarrollo brindó mayores posibilidades de impresión, los talleres se hicieron menos costosos y más transportables y, a la vez, nuevas técnicas de ilustración hicieron que fuera más simple la impresión sobre papel permitiendo la confluencia de varios géneros.

Entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX Europa es el escenario privilegiado de una fecunda serie de cambios y progresos tecnológicos en el terreno de las llamadas 'artes gráficas', tan íntimamente vinculadas con el desarrollo de la prensa y la literatura. Relativamente estática, desde los viejos días de Gutemberg, la imprenta experimentó un vuelco significativo con las primeras prensas de hierro de Didot (1773), que fueron superadas a su vez por las impresoras de cilindros de

Köenig (1811), verdaderos prodigios para la época, que permitían una mayor velocidad de operación y consecuentemente un tiraje muy superior al alcanzado hasta entonces por las primitivas prensas de tórculo.

Durante la primera mitad del siglo XIX se sucederán sin pausa las transformaciones, alentadas por la configuración y el desarrollo, cada día más vigoroso, de un periodismo de características ya modernas, tanto por sus recetas técnicas como por el tipo de público al que está destinado...

En esos años de pasaje entre la Europa 'iluminista' y la Europa 'romántica', que son también los años del tránsito de la Revolución Industrial y de consolidación del poder político y económico de la nueva burguesía, asistimos a un doble proceso de desarrollo, que responde a las mismas causas de fondo. Por un lado, al desenvolvimiento progresivo de la tecnología gráfica, que suministra los medios materiales para la existencia de un periodismo masivo y de costo comparativamente reducido; capaz por lo mismo, de satisfacer las crecientes demandas populares de educación, información y entretenimiento...⁴⁹

En América latina, este desarrollo tuvo lugar principalmente entre mediados y fines del siglo XIX y puede observarse claramente en países como México donde se produjo el surgimiento de gran cantidad de revistas, diarios, y hojas volantes (principal medio de circulación de la obra de Posada) que posibilitaron la llegada a mayor cantidad de público así como nuevos modos de lucha contra los poderes hegemónicos. Es por estos medios que la obra de Posada se fue abriendo camino y encontró diversas maneras de llegar a manos del pueblo. Muchos de sus grabados aparecieron en diferentes revistas como las "revistas de a centavo", así llamadas porque eran publicaciones muy económicas, hechas posibles gracias a este desarrollo tecnológico que permitió la creación de un espacio de distribución que anteriormente no hubiera sido posible, ya que los costos eran demasiado altos para quienes pretendían auspiciar una prensa de oposición y no disponían de fondos para hacerlo, contrariamente a la prensa oficialista que era financiada por el propio gobierno. En este sentido, el desarrollo alcanzado por los medios de comunicación

⁴⁹ Rivera, Jorge. El escritor y la industria cultural. Págs. 5-6.

se abrió como una nueva posibilidad, a la vez que como un desafío. Y es en este sentido que cabría preguntarse por la obra de Posada y las posibilidades que brindó la circulación de su obra como portadora de rasgos que sirvieron para la construcción de una identidad popular, definida en contraposición a la cultura dominante, a la vez que por la posibilidad que tuvo de otorgar una voz a quienes hasta ese momento habían sido desplazados y no tenían lugar dentro del imaginario social o dentro de los medios de comunicación. De este modo volvemos a establecer una analogía con la gauchesca de Hidalgo, que circulaba a través de Guitarristas (trovadores) que se trasladaban de pueblo en pueblo llevando su poesía que servía para reunir en una obra a un sujeto que nunca hasta ese momento había sido incluido en ningún proyecto político. Y es en este sentido que, como mencionábamos anteriormente, debemos adoptar un punto de análisis que nos permita ya dejar de considerar estas obras como algo meramente pasivo, consecuencia de un proceso histórico material y comenzar a tenerlas en cuenta (sin dejar de reflexionar sobre las condiciones de producción que las hicieron posibles) como uno de los componentes que ayudaron al desarrollo del mismo acontecimiento histórico y principalmente a la construcción de identidades.

Lo que más nos interesa en Hidalgo, es la relación existente entre este género que es la gauchesca y la construcción de las “ficciones orientadoras”. De este modo estaríamos otorgándole al análisis una perspectiva menos estructuralista y en la que se introduce la posibilidad del cambio a través de una intencionalidad de estos mismos personajes como Hidalgo o Posada, a los que podríamos nombrar como intelectuales orgánicos, cosa que habíamos dejado un poco de lado en el capítulo anterior. En este caso debemos preguntarnos si es posible que un artista o artesano pueda crear o ayudar a crear un imaginario social o relatos comunes que ayuden a la construcción de una identidad. Desde la perspectiva en que lo analiza Shumway deberíamos responder afirmativamente ya que es justamente esto lo que en alguna medida está haciendo, según sus interpretaciones, Hidalgo con la gauchesca.

¿Podría decirse que sucede lo mismo con respecto a Posada y a su obra? ¿Pueden trazarse puntos en común (salvando las distancias históricas y tecnológicas), principalmente en relación a los modos de circulación de ambas obras y en cómo atravesaron y fueron apropiadas por los sectores populares llevando un relato de inclusión que hasta ese momento parecía inconcebible?

De todos modos, el hacer hincapié en la apropiación (consumo) de ambas obras no significa olvidarnos de las condiciones de producción que hicieron posible su surgimiento y no podemos dejar de situar a estos artistas que las produjeron dentro de un marco histórico que contemple las situaciones tanto económicas como sociales, como la posibilidad de encajarlas en un colectivo social. Así como vimos que el período que atraviesa México en ese período se encuentra enmarcado por condiciones sociales y económicas que posibilitaban el surgimiento de una obra como la de Posada, existían grandes similitudes en las Provincias Unidas del Río de la Plata que atravesaban un momento semejante en el que grandes colectivos sociales se encontraban excluidos tanto social como económicamente. A la vez de lo que sucedía con muchas comunidades de indígenas y pequeños campesinos en México, que habían sido despojados de sus tierras, lo mismo ocurría con algunas comunidades indígenas y campesinas en el Río de la Plata. Estas son algunas de las condiciones que permitieron el surgimiento del género de la gauchesca y su circulación entre estos grupos de indígenas y de gauchos entre los que se transmite a través de personajes que la trasladaban de un pueblo a otro por medio del canto. Y así como observamos este modo de circulación interpersonal en la obra de Hidalgo, vemos que con la obra de Guadalupe Posada ocurre algo semejante, especialmente al confluir con otro género como el corrido que tiene un desarrollo muy grande en aquel período de la historia mexicana y que se irá acrecentando hasta llegar a su máximo esplendor durante la revolución.

Posada y los corridos

La mayor parte de la obra de Posada y posiblemente la que más nos interesa analizar, circuló a través de panfletos y hojas volantes (la mayoría de ellos impresos en el taller de Vanegas Arroyo). Muchas de las publicaciones eran ilustraciones de corridos o de algunos sucesos que hubieran tenido lugar en la vida cotidiana (que en algunos casos eran lo mismo) y circulaban la mayoría de las veces, a través de los propios corridistas que las transportaban de un pueblo a otro.

El corrido “es un Género épico-lírico-narrativo que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes”⁵⁰, es decir que se tomaban algunos hechos que por alguna razón se habían tornado importantes para la población y eran narrados en forma de canciones o relatos. Luego éstos eran publicados en forma de hojas impresas y eran transmitidos por cancioneros populares distribuidos por los propios corridistas que recorrían el país de pueblo en pueblo. Como antecedente más remoto del corrido pueden mencionarse a “Las coplas al ‘tapado’ compuestas en 1745”⁵¹, pero su mayor desarrollo se produce durante las dos últimas décadas del siglo XIX y adquiere su carácter definitivo durante la revolución. El corrido “Se estructura en forma de cuartetos de rima variable, asonante o consonante en los versos pares. Deriva del romance castellano y conserva de él su carácter narrativo de hazañas y combates producidos y consumidos por el pueblo. Esta estructura sirve de apoyo a la forma musical, que a su vez deviene de la copla o del cantar (...)”⁵². Este género sufre modificaciones a lo largo de su historia y generalmente se lo divide en tres etapas. De éstas, la que consideramos más importante es la primera, cuando se produce su surgimiento en las últimas décadas del siglo XIX y en la que puede observarse más claramente como un género de resistencia, ya que trataba principalmente “sobre las hazañas

⁵⁰ Siller, David. El corrido mexicano. En revista CONACYT. Op. Cit. Pág. 54.

⁵¹ Ibidem

⁵² “Catalogación de la obra de Posada”. Pág. 29.

de algunos rebeldes al gobierno porfirista”⁵³. La segunda etapa no carece de importancia ya que abarcó gran parte de la revolución y aparece también como un género de oposición ya que trata sobre temas revolucionarios y “se nutre de grandes acontecimientos que van desde los motines de Río Blanco⁵⁴ hasta la caída de Porfirio Díaz”⁵⁵. La tercera ya no tiene tanta importancia porque es cuando pierde su carácter popular y de resistencia al ser apropiada por sectores dominantes o círculos de intelectuales.

Los productores y propagadores del corrido, por lo general, pertenecían a las clases populares, al igual que los protagonistas de las narraciones, “a través del análisis de los textos se pudo inferir que los creadores de los mismos, muchas veces eran testigos presenciales de los hechos o habían participado en ellos”⁵⁶. Y en algunos casos era el medio de vida de los mendigos que lograban algunos centavos gracias a su canto. Es importante destacar que este género funcionaba muchas veces como un modo de dar a conocer informaciones, paralelamente o complementariamente a la prensa, ya que “al conocer la noticia, los cancioneros y poetas, que a veces eran la misma persona, rápidamente iban al lugar del hecho a cerciorarse y a completar la información. Se puede afirmar que el cancionero era el intérprete del sentir popular con el cual se identificaba”⁵⁷. Los propagadores del corrido, se trasladaban de pueblo en pueblo con sus instrumentos. Aprovechaban los espacios públicos en donde la gente se reunía y allí “Comenzaban a pregonar los títulos, generalmente impactantes, que solían encabezar las hojas impresas. Luego declaraban la primera cuarteta, que era la síntesis del asunto, con lo cual

⁵³ Siller, David. Op Cit. Pág. 54.

⁵⁴ Con los motines de Río Blanco se está haciendo referencia a la huelga y a algunos episodios que tuvieron lugar en la ciudad que lleva ese mismo nombre en una fábrica de algodón a mediados de la primera década del siglo XX. Para reprimirla se mataron y se persiguieron gran cantidad de obreros como escarmiento. Generalmente se toma este hecho como uno de los antecedentes más importantes de la revolución Mexicana.

⁵⁵ Siller, David. Op. Cit

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ Ibidem

lograban que la multitud se reuniera a su alrededor y, a continuación, narraban el acontecimiento”⁵⁸.

Como vemos, los corridos cumplieron un papel muy importante en México a finales del siglo XIX. Su circulación no sólo era proveedora de información sobre hechos que hasta ese momento muchos desconocían, sino que podría nombrárselo como un importante formador de opinión, “Como muchos no sabían leer, las canciones se repetían y la gente escuchaba reiteradamente. Algunos compraban las hojas que luego eran difundidas por el barrio (y)... Las llevaban a sus hogares donde eran aprendidas en familia”⁵⁹. Al igual que la gauchesca de Hidalgo, el punto de vista, el lugar desde el que se narra el corrido no es el de la clase dominante sino el del propio pueblo. Los corridos eran reformulaciones de hechos verídicos así como otros simplemente inventados, y puede decirse que su popularidad se debía en gran parte a que el pueblo podía encontrarse en las historias narradas y sentirse identificado con éstas. En muchos casos los corridos “constituían la única fuente de información de la masa iletrada que, así, se enteraba de los sucesos más sobresalientes de aquél entonces”⁶⁰, y esto mismo puede mostrarnos el carácter activo que debieron tener a la hora de formar la opinión pública sobre algunos de los hechos políticos, teniendo en cuenta el lugar desde donde se ubica el sujeto de la enunciación. Sus personajes generalmente eran producto de injusticias que los llevaban a cometer algún delito o crímenes en carácter de venganzas. La mirada del corrido es la del perseguido por la justicia, una justicia que (como todos sabían) respondía a la clase dominante. “Los corridos ilustrados por el grabador (Posada) fueron lo que más éxito tuvieron, tanto entre analfabetos como entre una minoría letrada. Los corridos eran episodios (verídicos o no) llevados a cabo por bandoleros, guerreros, etc., en contra de alguna injusticia

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ “Catalogación de la obra de Posada”. Pág. 29.

⁶⁰ Siller, David. ibidem.

cometida en su contra. Sus destinos eran trágicos (...) ilustran los esfuerzos y sufrimientos de las masas, el ajusticiado, el ahorcado, el fusilado, el fugitivo, el obrero que enloquece en la miseria y se suicida después de matar a sus hijos. La huella profunda que los corridos dejaban en los auditorios de miles de lugares de la república, se entiende por que el pueblo se reconocía en el perseguido, en el deportado al valle nacional o en el bandido guerrero”⁶¹.

Es evidente que la lógica de este género se ubica en un plano diferente al de las clases altas, más ligadas a los estilos europeos, y que los episodios que narran éstos se encuentran en relación estrecha con el modo de existencia y conservación del propio pueblo. Muchas de estas historias son ilustradas por Guadalupe Posada y luego apropiadas por el pueblo que tiene la oportunidad de verse, no solamente retratado en una canción, sino la de verse ilustrado y de comprobar que su existencia tiene un lugar en la vida mexicana. Como se mencionó anteriormente, los corridos cobrarán aun mayor importancia durante la revolución ya que ilustrarán episodios de la misma. Lo que se pretende con este análisis del corrido en relación al grabado de Posada, es demostrar que existían en la historia de México de aquellos años condiciones materiales que reclamaban el surgimiento y el desarrollo de tales géneros, y así no nos resulta extraño que éste fuera acompañado por la obra de un artista que produjo un relato de inclusión y con el cuál el pueblo mismo acabó identificándose. Pero asimismo, se pretende mostrar cómo, de alguna manera la circulación, tanto del corrido como de la gauchesca y la obra de Posada, tuvieron un papel activo y permitieron reforzar la construcción de un imaginario social colectivo y una identidad. Es evidente que el corrido no obedece a la lógica del racionalismo que en ese momento se manifestaba abiertamente en la cultura dominante a través de la adopción del positivismo como sistema filosófico. El corrido, así como las representaciones de Posada, no

⁶¹ José Guadalupe Posada; ilustrador de la vida mexicana. Pág. 44.

responden a una lógica racional⁶² y de este modo podría analizárselos como relatos en los que el pueblo puede sentirse presente ya que responden a los intereses de su modo de existencia. En éstos se narran sus propias historias a partir de la diferenciación y la construcción constante de el Otro, causa del sufrimiento del que sale a cometer crímenes producto de la alienación, al igual que el gaucho a finales del siglo XIX en Argentina se convierte en un criminal producto de los abusos cometidos en su contra.

Posada y los retablos

Existen otros géneros⁶³, además de los anteriormente expuestos en los que puede observarse la aparición de diferentes modos de resistencia a la cultura dominante como por ejemplo las “Calaveras versificadas”. Estos reciben ese nombre porque se trataba de la inscripción de alguna persona (generalmente algún familiar que se elegía) en forma de calavera y de la composición de algunos versos satíricos en los que se bromeaba sobre la misma. Este género también tiene surgimiento a fines del siglo XIX y cobra gran importancia con la misma obra de Posada ya que sus grabados, en muchos casos, no eran más que ilustraciones de los mismos versos. Estas calaveras nos permiten observar parte del modo en que el pueblo mexicano se relacionaba con la muerte y cómo ésta se enmarcaba dentro de una concepción muy diferente a la de la cultura dominante y la religión oficiales.⁶⁴ Este es un género que se vuelve muy popular al desplazarse a diarios y revistas.

Otro de los géneros que nos es de gran utilidad a la hora de situar a Guadalupe Posada contextualmente y que surge en condiciones similares a las de sus

⁶² Esto se verá más detenidamente en el capítulo siguiente.

⁶³ El concepto de Género en este trabajo está tomado de Oscar Steimberg quien afirma que éstos “pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”. *Semiótica de los medios masivos*. Pág. 41.

⁶⁴ Sobre esta relación se tratará más específicamente en el próximo capítulo.

grabados, son los Retablos. Puede decirse de éstos que eran utilizados como una manera de describir sobre material impreso algún milagro que hubiese tenido lugar dentro del imaginario social o que fuera parte de una experiencia individual. Sobre una superficie sólida se pintaban las imágenes con acuarelas, óleo, lápices, o algún otro material y generalmente iban acompañadas por una “inscripción que (narraba) los pormenores del suceso”. Según Rafael Carrillo Azpeitia podría interpretárselos como una respuesta vaga y una expresión artística uniforme de aquellos años en los que se había “olvidado el gran lenguaje de las culturas indígenas ancestrales y su arte monumental”⁶⁵. Desde este punto de vista no nos resulta extraño que este tipo de manifestaciones populares hubieran tenido lugar al mismo tiempo que se desarrollaban los corridos y la obra de Posada comenzaba a circular masivamente, ya que éstos también surgieron como una manera de oponerse a las representaciones de la cultura dominante. Una comparación que puede dar cuenta del momento histórico y del lugar que ocupaba la cultura popular en relación a la cultura dominante es el hecho de que estos retablos, a la vez de lo que ocurrió con los grabados de Posada, nunca hayan sido considerados como un género artístico por parte de la cultura dominante y que para la iglesia debiera considerárselas como degeneraciones y desviaciones de la religión “oficial”. Según Jorge A. González los retablos deben ser interpretados como modos de comunicación que utilizaban las

“clases dominadas y subalternas; en (éstos) se materializan y dramatizan distintas formas de concebir y vivir el mundo, la fe y la vida de dichas clases, en ‘oposición’ a la cultura y religión de las clases dominantes... en (éstos) se recuerda la historia de quienes no tienen historia, y de lo que no tiene calibre para aparecer en la historia oficial. Es por así decirlo, la historia de los vencidos, contada por ellos mismos y a su manera. El testimonio expresado por medio de imágenes y objetos que fijan en el tiempo el momento resolutorio de la gracia, en sí mismo es un documento; no sólo

⁶⁵ Rafael Carrillo Azpeitia. Mural Painting of the mural revolution. Pág. 46.

narra el puro instante, sino una serie de elementos sociales, psicológicos, económicos y ambientales, que en cada exvoto y en su conjunto conforman una historia popular de lo que le pasa al pueblo”⁶⁶.

Teniendo en cuenta el sentido que González le otorga a los retablos, podemos trazar una analogía con la obra de Posada, sobre la que también podemos observar “los temores tanto como las penurias”⁶⁷ de las clases populares. Asimismo ocurre con los corridos, en los que se narra la historia y las carencias del pueblo. En definitiva lo que estos géneros tienen en común es la puesta en escena, es decir, la “narración-creación” de “la historia de quienes no tienen historia narrada por ellos mismos”. En estos se produce una “ética y una moral diferente y contrapuesta a la ética y moralidad (...) oficial”⁶⁸. Así, observamos, como lo hizo Bajtín en relación a La cultura popular europea en la edad media y el renacimiento, que la historia popular corre por carriles diferentes a los de la cultura oficial y que debe interpretársela desde un punto de vista alternativo. En las manifestaciones y representaciones de la cultura popular

“no se pide el paraíso, ni la gloria eterna: se demanda curar males corporales y solucionar problemas de la vida social cotidiana, que de hecho ninguna estructura civil o política puede ofrecer (...) se entierra lo divino en lo cotidiano, porque sólo ello garantiza la conservación”⁶⁹.

Este sentido de “conservación” es común apreciarlo en muchas prácticas populares traducidas en rituales, que en muchos casos se corre el riesgo de analizar simplemente como prácticas aisladas producto de tradiciones inmutables sin

⁶⁶ González, Jorge. A. Más Culturas. Ensayos sobre realidades plurales. Pág. 106.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem. Pág.118.

sentido⁷⁰, y no se toma en cuenta que éstos se encuentran situados dentro de condiciones materiales específicas. Si bien estas prácticas serán analizadas más detenidamente en el tercer capítulo, debemos tener en cuenta que el surgimiento de este tipo de géneros cobra un sentido importante si logramos situarlos, comprenderlos o articularlos como un producto de la relación de dominación bajo la que las culturas populares buscaban modos de resistencia.

Los medios y lo popular; una práctica de consumo

Como observamos anteriormente, analizar las formas en que circulaba la obra de Posada nos permite comprender los modos de apropiación, así como la relación entre ésta y el pueblo. Corridos, calaveras versificadas, retablos, y principalmente la relación con la muerte que veremos más adelante, son algunas de las formas en que se hacen visibles algunos modos en que la cultura popular buscaba resguardar sus propios intereses. Para lograr comprender mejor el lugar que ocupa la obra de Guadalupe Posada en relación a la cultura popular nos es imprescindible tener en cuenta las temáticas representadas en éstas, porque de este modo podremos, a la vez, comprender parte de la vida cotidiana y reconocer algunas costumbres y prácticas que se diferenciaban claramente de las de las clases dominantes. Posada ilustró canciones, corridos, nuevos eventos, historias, leyendas, juegos y cartas de amor, libros de escuela, juegos de cartas, cajas de fósforos y avisos comerciales. Caricaturizó a gente de todas las clases sociales incluyendo varios políticos; tanto Zapata, como Madero y Porfirio Díaz fueron retratados por éste. Pero no podemos simplemente argüir que entre esta enumeración de elementos se encuentre la cultura popular, ya que caeríamos en una interpretación “descriptivista” sobre la misma y eso es lo que pretendemos evitar. La obra de Posada debe analizarse como parte de una nueva relación que se establece entre cultura popular y medios de comunicación que fue hecha posible a partir del surgimiento de las nuevas

⁷⁰ Estos rituales muchas veces constituyen la resignificación de diversos hechos a los que se les otorgan causalidades diversas relacionadas con lo supranatural debido al sufrimiento que producen.

tecnologías anteriormente mencionadas y que le otorgaron mucha popularidad. Pero no sería acertado interpretar que, solamente por el hecho de que esta obra circuló a través de dispositivos que la cultura popular no controlaba y que en alguna medida le eran ajenos, ésta última fuera negada o puramente travestida por valores foráneos a la misma. No por lo menos desde la postura que se adopta en este trabajo, en la que no creemos en la existencia de la cultura popular como el último eslabón de una cadena en la que se trata de imitar las costumbres de quienes ocupan un lugar más alto, como de alguna manera propone Pierre Bourdieu en *La distinción*⁷¹. La obra de Posada contiene gran cantidad de temáticas que son específicas de un período histórico determinado y que en gran parte coinciden con la experiencia de los sectores populares y éstos sectores al apropiársela, parecerían resolver el círculo que la obra ha dejado abierto, encontrando su sentido un cierre acorde a sus propios intereses. Guadalupe Posada no sólo retrataba al pueblo, como hicieron muchos otros artistas a lo largo de la historia de la humanidad, en su mayoría pintores, sino que producía para éste y a su vez el pueblo se identificaba con sus ilustraciones a partir de su consumo. Es decir que no sólo ilustraba al pueblo en todas sus dimensiones, sino que además tuvo la posibilidad de devolverle al pueblo lo que era suyo; su propia imagen. Y lo logró a partir de la fusión con algunos géneros con gran arraigo popular (como eran los corridos, las calaveras versificadas, etc.) y desde el punto de vista propagandístico tuvo mucho éxito, ya que su obra pudo llegar a un público muy vasto que se apropió de ella.

Como ya hemos mencionado, muchas de sus ilustraciones se distribuían en forma de panfletos u hojas volantes que las personas, generalmente de escasos recursos, compraban a bajo precio. Es importante volver a destacar que en muchos casos los consumidores de esos panfletos o corridos ilustrados eran analfabetos o

⁷¹ Sobre las críticas a este modo de concebir la cultura popular ver Grignon y Passeron “Lo culto y lo popular”. Nueva visión. 1991.

semianalfabetos, y que esto les permitía a quienes no sabían leer tener un acercamiento a algunos hechos de la vida política y social mexicana de aquel período, a los que no hubiesen podido acceder por medio de la lectura. “La audiencia original de los trabajos de Posada, ... eran aquellos que escuchaban a los *corridistas* en los mercados: la gente pobre de los pueblos, quienes en su mayor parte no sabían leer y compraban los corridos por unos pocos centavos para mirar las ilustraciones”⁷² y esto pudo haber permitido que quienes no tenían acceso a las críticas políticas a través de los diarios y revistas que circulaban en diverso tipo de publicaciones, pudieran acercarse de algún modo a ellas por medio de estas ilustraciones que no estaban para nada exentas de contenido político. En este sentido podríamos decir que entre la obra del artista y el pueblo se establece una relación dialéctica de creación de sentido, los textos inducen (contienen intención) y el pueblo aporta lo que le es propio, también activamente (siempre en relación a sus condiciones materiales de existencia). Es decir que, como vimos en la comparación con la gauchesca de Hidalgo, sus ilustraciones pueden haber posibilitado una orientación en la lectura de algunos hechos políticos y sociales tanto como aportado a la “clarificación-creación” del Otro, pero de ninguna manera puede afirmarse que el sentido de los textos se encontraba cerrado sino que era constantemente construido.

Podemos decir que con el desarrollo de los medios de comunicación en México se nos presenta un problema que puede confundirnos al referirnos a la Cultura Popular. A partir de este cambio encontramos que comienza a gestarse una nueva relación entre cultura dominante y cultura popular a raíz de lo que posteriormente dio en llamarse la “industria cultural”. No sería bueno afirmar que este fenómeno (teniendo en cuenta el período) deba analizarse en relación a la “cultura de masas” (en caso de que adhiriéramos a este término) ya que para que éste proceso tuviera

⁷² Melody Mock. José Guadalupe Posada and corridos of the mexican revolution.

lugar, según quienes sostienen esta postura, debieron producirse una serie de cambios mucho mayores que tendrán su consecuencia luego de la segunda guerra mundial. Pero sí es importante destacar que esta relación otorgó nuevas posibilidades a la prensa dominante para que comenzara penetrar⁷³ en los estratos populares, y esto hace que debamos comenzar a mirar ciertos fenómenos de otro modo ya que las producciones culturales populares ingresaron en un proceso de cambio, que si bien anteriormente existía (ya que siempre están en movimiento al ser parte de la lucha de clases) se produjo un aceleramiento. En este sentido, un número mayor de obreros y campesinos tuvo un mayor contacto con la prensa en general y la prensa ligada a las clases dominantes intentó intervenir en los consumos del pueblo, utilizando imágenes con las que éste pudiera encontrarse familiarizado y con las que pudiera identificarse, logrando en muchos casos una gran adhesión. Y esto hace que podamos confundirnos cuando intentamos dar cuenta de lo que podemos considerar como “popular”. Es decir que, si nos situáramos solamente desde el lado de la producción y no hiciéramos caso a los modos en que eran utilizados o consumidos estos signos “familiares”, podríamos creer simplemente que lo popular comenzó a ser distribuido por la prensa dominante o a ser determinado por ésta, o tomando una postura contraria, pensar que en nada de lo que era producido por la prensa dominante podríamos encontrar lo popular.

Con respecto al caso de Guadalupe Posada, nos encontramos con algunas diferencias, ya que la prensa en la que circulaba su obra, era una prensa no oficialista de las que se habían gestado a finales de siglo XIX y que en muchos de los casos entraba en conflicto con la prensa perteneciente a la clase dominante y era

⁷³ Cuando me refiero a penetración pretendo dar cuenta de la posibilidad de esta prensa de ser consumida popularmente como a ser móvil de los propios intereses de estas clases dueñas de los medios de comunicación.

perseguida por las instituciones afines al gobierno⁷⁴. Y esto nos hace volver al interrogante abierto anteriormente sobre dónde ubicar la obra de Posada cuando hacemos un análisis desde el consumo. Y en este sentido deberíamos preguntarnos cuáles eran los modos de resignificación, si es que existía, en el consumo de su obra al no ser parte de la prensa oficial ni de los sectores dominantes. Puede mencionarse que la apropiación de la obra de este grabador, posiblemente no haya sido parte de una lucha simbólica radical por la apropiación del sentido de “lo mexicano”, como pudo ocurrir con producciones que provenían directamente desde los sectores dominantes y que estaban destinados a la dominación, ya que a su obra podía encontrársela justamente del otro lado. Pero entonces, ¿podríamos mencionar, a la vez, a esta obra misma como una posible “lectura” o resignificación, que se desplaza hacia estos sectores populares que, de alguna u otra manera, la asumen como propia? La afirmación hecha anteriormente sobre el carácter intencional de estos textos parecería inducirnos a una respuesta semejante, si no tuviéramos en cuenta que el sentido de un texto o una obra, ni siquiera en el momento de su reconocimiento o consumo, está totalmente cerrado.

Sin embargo, si no podemos responder por ahora a estos interrogantes, de todos modos nos sirve para analizar cómo una obra puede ser apropiada de diferentes formas y transformarse en parte de ese “espacio de lucha” en dónde los signos cobran significados diversos de acuerdo a las condiciones en que se los

⁷⁴ A mediados de siglo XIX comienza un período de exaltación nacionalista que se manifiesta en algunos sectores de la población mexicana, influenciados por el romanticismo europeo. Gran parte de los que participan en estos movimientos son ilustradores (grabadores, litógrafos, etc), escritores y periodistas, que comienzan a buscar sus temáticas en el pueblo y sus prácticas que habían sido relegadas hacía tiempo tanto del arte como de todo tipo de publicaciones. Con ellos también comienza el desarrollo de una prensa opositora que tendrá mucha importancia durante el porfirismo (pero que tiene ya una historia importante en relación a las diferentes invasiones que sufre este país) y ejercerá una gran resistencia, que le costará, en muchos casos, la vida a muchos de sus representantes. Durante la década de los noventa tiene lugar una opresión muy fuerte por parte de los periódicos de gran tirada, en su mayoría oficialistas, sobre la prensa no oficial. Comienza a operar la censura y la represión a la prensa crítica y rebelde y estos hechos llevaron al asesinato de algunos periodistas y editores, como Luis González, (ed. El Explorador) muerto en Morelia, Santa María, Emilio Ordóñez, entre otros.

interprete, a la vez que para entender que no debemos buscar “objetos puros” como parte de la cultura popular ya que “no hay ninguna ‘cultura popular’ autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación”⁷⁵. En este sentido volvemos a afirmar que desde la perspectiva adoptada, la cultura popular no es un conjunto de objetos a ser inventariados, sino el modo en que los mismos son interpretados desde los sectores subalternos. Es por eso que acordamos que los modos de recepción son fundamentales a la hora de analizar la cultura popular y que no pueden dejar de tenerse en cuenta en el análisis.

Esto mismo nos lleva a la conclusión de que no se puede afirmar que las producciones populares deban ser anónimas (algo que dejaría la obra de Posada definitivamente fuera de la cultura popular) ya que es necesario que alguien las materialice para que cobren vida. De este modo, podríamos mencionar que la cultura popular solamente puede encontrarse cuando alguien habla de ella. Pero a la vez, y de acuerdo a lo explicitado anteriormente, para que alguien hable de ella son necesarias ciertas condiciones materiales objetivas que posibiliten este surgimiento, este verosímil que debe estar asociado a la experiencia cotidiana a no ser que creamos que el pueblo puede apropiarse de cualquier tipo de producción. Como afirma Tzvetan Todorov

“El único remedio es no leer estos textos como enunciados transparentes, sino tratar de tener en cuenta al mismo tiempo el acto y las circunstancias de su enunciación. En cuanto a la justificación, podría expresarse en el lenguaje de los antiguos retóricos: los problemas que aquí se presentan remiten más a un conocimiento de lo verosímil que de lo verdadero. Me explico: un hecho pudo no haber ocurrido, contrariamente a lo que afirma un cronista determinado. Pero el que éste haya podido afirmarlo, que haya podido contar con que sería aceptado por el público contemporáneo, es algo por lo menos tan revelador como la simple ocurrencia de

⁷⁵ Hall, Stuart. Deconstrucción de “lo popular”. En Samuels, R. Historia popular y teoría socialista. Pág. 100.

un acontecimiento, la cual, después de todo, tiene que ver con la casualidad. La recepción de los enunciados es más reveladora para la historia de las ideologías, que su producción, y cuando un autor se equivoca o miente, su texto no es menos significativo que cuando dice la verdad: lo importante es que la recepción del texto sea posible para los contemporáneos, o que así lo haya creído su productor”⁷⁶.

Es por estas razones que no puede postularse un análisis situado puramente en el proceso de producción así consideráramos los grabados de José Guadalupe Posada como un producto popular puro, porque dejaríamos de observar los modos concretos de apropiación que en definitiva es lo que más puede ayudarnos a dar cuenta sobre una obra⁷⁷. Así, tampoco podríamos dejar de analizar el proceso que da cuenta de un tipo de producción determinada. Cuando los hermanos Grimm o Perrault transcriben los cuentos populares “folklóricos” les agregan su propia historia, y de ese modo parecerían dejar de “reflejar” la cultura popular para mezclar entre éstos parte de su propia experiencia. En este sentido nos encontramos con el problema de tener que analizar desde dónde es hablada la cultura popular y nos vemos envueltos en un embrollo del que se hace difícil salir. Cuando Posada retrata un momento de la historia popular, le agrega parte de su experiencia particular, que se encuentra a la vez atravesada por la cultura europea, como por ejemplo en sus primeras instrucciones⁷⁸. Es por esto que nunca podemos dejar de tener en cuenta lo que la cultura popular “toma” y lo que “deja”, y esto sólo es posible de observarse situándose del lado del consumo, por supuesto sin dejar de lado el proceso de producción ya que “La apropiación tal como la entendemos nosotros apunta a una historia social de usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen”⁷⁹.

⁷⁶ Tzvetan Todorov. *La conquista de América*. Pág. 60.

⁷⁷ Robert Escarpit, cuando analiza las producciones literarias afirma “saber qué es un libro, es conocer, en primer lugar, como ha sido leído”. Ver *Sociología de la literatura*. Pág. 152. Op. Cit.

⁷⁸ Ver el primer capítulo.

⁷⁹ Chartièr, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Pág. 53.

En casos como el de Posada se toma algo de la cultura popular y se lo devuelve, en el momento en que las clases populares se apropian de dichos objetos. En este transcurso tienen lugar operaciones de sentido que solamente pueden comprenderse si se advierte que "...las personas no absorben pasivamente los que les echan. (Y que) En vez de ello, lo desmontan y luego vuelven a montarlo del modo que mejor se ajuste a sus propios fines"⁸⁰. El que toma primeramente (en este caso el artista) los "valores populares" (experiencia), los articula con los suyos propios, con su propia experiencia (que también obedece a una práctica social) que puede o no, coincidir con la experiencia del pueblo que más tarde se vuelve a apropiarse de sus "valores" en la recepción de la obra ya terminada. Pero esta recepción de la obra o el texto, le otorga nuevos sentidos, ya que posiblemente los valores originarios hayan mutado desde el momento en que los tomó el artista, y esto podría dar lugar a un proceso de semiotización infinita si no tuviésemos en cuenta que el límite está dado por la relación entre sentido y condiciones materiales de existencia. Es por esto que el sentido de una práctica solamente puede encontrarse en su manifestación última, es decir, en su sentido fenomenológico, y en esta reapropiación es donde puede observarse este proceso de identificación del pueblo con la obra. Robert Escarpit con respecto a la literatura afirma que "...el libro de éxito es el libro que expresa lo que el grupo esperaba, que revela al grupo su forma de ser"⁸¹. ¿Podríamos afirmar, de este modo, que Posada al lograr este éxito, reflejado en el consumo de su obra, ha logrado la revelación de la propia forma de ser de este grupo al que expresamos como cultura popular mexicana?

⁸⁰ Ginzburg, Carlo. Tomado de Burke, Peter. El "descubrimiento" de la cultura popular. Pág. 90.

⁸¹ Escarpit, Robert. Op. Cit. Pág. 147.

¿Qué cosa es el Pueblo?

Si bien algunos autores no dudan en ubicar la obra de Posada entre las producciones populares (nosotros mismos en algún momento afirmamos que parte de la misma podría ser interpretada como una “lectura popular” de la experiencia cotidiana), la aparición de una cantidad importante de elementos que no pueden mencionarse como pertenecientes a estos sectores, o directamente pertenecientes a las clases dominantes, vuelve a dificultarnos el trabajo cuando queremos dar una respuesta a la pregunta por lo popular en relación a su obra. Pero en este sentido, cabría aclarar que esta mezcla de elementos que pueden encontrarse (que podrían ser mencionados como un proceso de “hibridación”), no deben complicarnos la comprensión ya que como afirmamos varias veces, la cultura popular no es concebible exenta de éstos, más que conceptualizándola de un modo ideal tal como hicieron los románticos.

Asimismo, ya es tiempo de hacer algunas menciones acerca de la categoría de análisis “pueblo” elegida en este trabajo y explicitar que no es demasiado operativa si no se la entiende como lo que puede enmarcarse dentro de la cultura subalterna y sus prácticas de resistencia, siempre situadas dentro de una historia en relación a los medios de producción y a la tierra, lo que en alguna medida nos acercaría al concepto de clase si no le diésemos tanta importancia a los modos de representación y a los imaginarios sociales que estos sectores mismos construyen acerca de sí mismos. “El término popular indica esta relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases (...). Alude a esa alianza de clases y fuerzas que constituyen las clases populares”⁸². Es decir que no existe una forma específica (término a término) de cultura que corresponda a una clase determinada o a una clase en el papel, sino que siempre existen desfases producto de una historia concreta y de una relación particular resultado de la praxis.

⁸² Hall, Stuart. Op. Cit. Pág.108.

Por lo tanto, cuando se habla de pueblo en este trabajo, se está aludiendo a los sectores obreros producto, en gran parte del destierro provocado por la manipulación en el uso de las leyes en relación a las tierras durante el porfirismo, así como a los campesinos endeudados con los hacendados que llegaban a las ciudades y llevaban a cabo prácticas culturales producto de su situación, y a partir de las cuales pueden suponerse modos de construcción identitaria y de resistencia a un Otro que intentaba dominarlos. Y estos modos de resistencia hacen que no pueda hablarse de una cultura popular pura y estática ya que, como afirma Peter Burke, “mucho antes de la revolución industrial... una cantidad considerable de cultura popular llegaba a las personas desde fuera en vez de ser un producto casero de la comunidad local”⁸³, sino de una mezcla continua de elementos que eran continuamente resignificados y adaptados de acuerdo a unas tradiciones en común y a una memoria colectiva, y al enfrentamiento que sufrían día a día con las clases que intentaban apropiarse de su mano de obra y de sus costumbres.

Podríamos decir entonces que la cultura popular posee un carácter dialéctico que hace que se encuentre siempre en continua formación y sólo halle sentido a partir de una relación de dominación, o en la relación misma. Y en este sentido la categoría “pueblo” se encontraría en relación con la de “identidad popular”, una construcción definida negativamente que se hace posible sólo a partir de la resistencia misma y de la visualización de un Otro. Y es por eso que, al observar que a través de la obra de Posada, tanto como en su apropiación, puede leerse la resistencia misma a la cultura dominante, nos preguntamos (una vez más) si es que ésta puede ser considerada como parte de la cultura popular.

⁸³ Burke, Peter. El “descubrimiento” de la cultura popular. Pág. 81.

“Lecturas” sobre lo popular

Cuando Roger Chartier analiza las características que hacen popular a la biblioteca azul, encuentra que no son los textos mismos, ya que éstos generalmente habían sido editados anteriormente para diferentes sectores (para la alta cultura en muchos casos), sino que existen diferentes factores (las adaptaciones de los mismos textos y sus soportes, tanto como los modos de apropiación de los mismos) lo que los tornan populares. Chartier propone una metodología de análisis en la que se deben tener en cuenta los modos en que los textos que circulaban entre la cultura popular eran interpretados y apropiados, pero sin dejar analizar cuáles eran los sectores que repartían estas ediciones así como los fines que perseguían quienes se encargaban de hacerlos circular. Sobre el modo en que era leída la Biblioteca Azul, Peter Burke menciona que “no está claro (qué) es lo que seleccionaban y de qué manera modificaban o ‘ajustaban’ estas ideas para hacerlas suyas (quienes la consumían. Pero) Es probable que el nuevo material impreso lo vieran a través de los cristales o estereotipos de sus tradiciones orales...”⁸⁴. De este modo nos estaríamos situando nuevamente del lado del consumo y nos preguntamos nuevamente si no es el pueblo mismo quien le otorga el carácter popular a un texto o a una obra en el momento de su apropiación, entendiendo, a la vez, esta apropiación como el sentido que construye el propio pueblo en cuanto al texto en función de sus propias necesidades, y no como el modo que el propio productor o quien lo hacía circular, esperaba que fuera consumido.

Podríamos así, hacer uso de un excelente término que utiliza Robert Escarpit y decir que existe una “traición creadora” en el momento en que el significado es construido, ya que el sentido de un texto no se define ontológicamente sino cuando es puesto en relación con una situación o un contexto histórico determinado⁸⁵. Es

⁸⁴ Burke Peter, op. cit. Pág. 85.

⁸⁵ En este sentido podríamos decir que “lo que hace que un texto cambie es que no cambia mientras en mundo cambia”, Bourdieu, P. Chartier, R. La lectura: una práctica cultural. Pág. 217.

decir, que no sería posible pensar el sentido de un texto a partir de un texto mismo, sino que éste se torna significativo en relación a unas condiciones específicas de apropiación y de lectura que, en muchos casos, no son las que lo produjeron. Decimos “Traición, porque introduce a la obra en un sistema de referencias para el que no fue concebida; creadora, porque da a la obra una nueva realidad al proporcionarle la posibilidad de un intercambio literario con un público más basto, y porque no la enriquece simplemente con una supervivencia, sino con una segunda existencia”⁸⁶. Es decir que esta “traición creadora” se produce en el pasaje desde las condiciones de producción a las condiciones de reconocimiento de un texto y el sentido es siempre último. De este modo, si realmente queremos tener acceso a lo popular no podemos dejar de tener en cuenta el “uso” que se hace de los textos ya que de lo contrario no haríamos más que hacer un análisis de nosotros mismos:

Desde hace mucho tiempo se ha estudiado, por ejemplo, cuál era el equívoco que minaba en el interior el ‘éxito’ de los colonizadores españoles sobre las etnias: sumisos y hasta aquiescentes, a menudo estos indios *hacían* de las acciones rituales, de las representaciones o de las leyes que les eran impuestas algo diferente de lo que el conquistador creía obtener con ellas; las subvertían no mediante el rechazo o el cambio, sino mediante su manera de utilizarlas con fines y en función de referencias ajenas al sistema del cual no podían huir. Eran otros, en el interior mismo de la colonización que los ‘asimilaba’ exteriormente; su uso del orden dominante engañaba ese poder, porque no contaban con los medios para rechazarlo; se le escapaban sin separarse de eso. La fuerza de su diferencia se mantenía en los procedimientos de ‘consumo’. En un menor grado, un equívoco semejante se insinúa en nuestras sociedades con el uso que los medios ‘populares’ hacen de las culturas difundidas e impuestas por las ‘élites’ productoras del lenguaje⁸⁷.

⁸⁶ Escarpit, Robert. Op. Cit. Pág. 150.

⁸⁷ DeCerteau, Michel. Op. Cit. Pág. 43.

Es un error muy frecuente situarse únicamente del lado de la producción cuando se analizan algunos textos, principalmente en relación a lo popular. Como afirmamos anteriormente, desde ese lugar de análisis nos sería muy difícil poder comprender dónde es que se encuentra lo popular, ya que en caso de que el producto analizado aprobara dicho análisis, es decir fuera realmente considerado popular, no tendríamos más que lo popular en un artefacto cultural (que puede o no haber circulado entre el pueblo y que nunca se sabe bien de dónde provino), y así sólo conseguiríamos obtener algunos rasgos de lo popular que posiblemente ya hubieran sido extinguidos o, simplemente la reproducción de algunas tradiciones que carecían ya de sentido en el contexto histórico analizado. Y si definitivamente no lo aprobara, nos quedaríamos sin ver realmente qué es lo que sucedía con quienes consumían estos textos y porqué lo hacían.

Sumado a esto, otro de los errores que comente comúnmente en la interpretación de las producciones populares es creer que los textos que no contienen un discurso estrictamente político o de articulación política son incapaces de promover cualquier tipo de resistencia o cuestionamiento al orden vigente. Y esto es lo que sucede, por ejemplo, en el trabajo de María Ester Díaz sobre la prensa satírica para obreros en México a principios del siglo XX. Existe una labor de análisis e investigación muy importante sobre la producción de ésta prensa, pero nunca intenta comprender cuáles son los contenidos de éstos, ni que sucedía con quienes la consumían ni porqué lo hacían. Y afirma por ejemplo que “Contrariamente al periodismo obrero tradicional, la pequeña prensa satírica para obreros se convirtió en un medio más accesible, más sencillo, más entretenido, en fin, literalmente *más popular* que la prensa seria laboral, que debió circular mayormente entre los cuadros más comprometidos, más ilustrados y quizá más

intelectuales, del movimiento obrero”⁸⁸. En otro pasaje dice que estas revistas nunca tuvieron un discurso de ruptura con el orden capitalista y que se trataba solamente de un discurso laboralista dentro “de la política cultural del liberalismo democrático”⁸⁹.

Vemos así cómo este *más popular* es usado simplemente para mencionar aquello que es *más accesible y más sencillo*, es decir, menos serio y comprometido y que no tiene la capacidad de cuestionar el orden que la otra prensa, la *seria laboral* sí tenía, así como para marcar una ruptura importante y dejar a lo popular a un costado de cualquier emprendimiento de cambio. Primeramente debemos considerar que es cierto, que realmente esta prensa popular era más entretenida y menos seria, comprendiendo la seriedad desde el mismo lugar que lo hacen los discursos provenientes desde la cultura dominante, pero ello no hace más que reproducir “valores” ajenos a la cultura popular. Lo que la autora parecería no comprender, es que esta “falta de seriedad” de lo popular era justamente el elemento de cambio mismo, es decir, lo que cuestionaba las bases sobre las que se sostenía el sistema de explotación en el que se encontraba inserto el obrero. Si pensásemos que la posibilidad de una ruptura puede darse únicamente por medio de alguna vanguardia con una visión política más clara que el resto, podríamos decir que ciertas de las afirmaciones anteriores no son injustificadas desde el punto de vista de la producción ya que esta prensa satírica era muy contradictoria y muchas veces no podía leerse claramente hacia donde apuntaba. Desde esta lógica podríamos preguntarnos si debemos entonces mencionar lo popular como lo que se encuentra dentro de estas publicaciones *más sencillas y más entretenidas*, o deberíamos buscarlo en otro sitio. En todo caso podríamos responder que no es justamente lo popular lo que se encuentra dentro de estas publicaciones que según esta autora, no tienen

⁸⁸ Díaz, María Ester. Cultura política y prensa popular en el México de principios de siglo: la prensa satírica para obreros. En Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias. Pág. 92.

⁸⁹ Ibidem

mayor o menor finalidad que justificar un orden liberal más democrático fundado en “la constitución (la de 1857) como una institución nacional que representaba la ley (por encima de todo gobierno arbitrario) y que garantizaba los derechos del ciudadano”⁹⁰, sino que lo popular debería buscarse del otro lado, en las formas en que el pueblo consumía esta prensa y lo que este “entretenimiento” podía significarle. Asimismo afirma la autora que, “Un símbolo concreto y cercano a la experiencia popular por medio del cual se transmitían algunas nociones liberales fue, por ejemplo, la figura del policía o de ‘el tequis’. Dicha figura se representó a menudo en esta prensa como la antítesis de la ley y el orden, la negación de la justicia y, en última instancia, como el triunfo de la arbitrariedad y la fuerza dirigidas particularmente contra el pueblo. El policía generalmente fue una figura que apareció representada como cómplice del régimen, y Posada en ocasiones incluso la dibujó con rasgos parecidos a los de Porfirio Díaz”. Nuevamente lo que tendríamos que preguntarnos es de qué manera el pueblo interpretaba estas figuras hechas por Posada dentro de un marco “satírico”. Debemos ir más allá del sentido literal y aparentemente más obvio de los mensajes transmitidos por Posada y tratar de penetrar en las formas de consumo, en las valoraciones que construía el pueblo con sus ilustraciones y dejar de intentar leer en clave de consignas políticas todas las manifestaciones de resistencia.

Sabemos, gracias a los análisis de Mijail Bajtín y tantos otros autores, que a través de la risa se pone en cuestión un orden establecido y se penetra en otras dimensiones: específicamente en la dimensión popular, en la que tiene lugar la “inversión”. La risa del pueblo es la puesta en juego y el cuestionamiento del orden de la cultura dominante (y esto lo veremos con mayor detenimiento en el tercer capítulo), y una vez más, no podemos dejar de tener en cuenta en el análisis sobre lo popular la situación que atraviesa México en aquel momento en relación al

⁹⁰ Ibidem. Pág. 96.

positivismo y a los modelos culturales que querían imponer las clases dominantes. Cuando Robert Darnton analiza el episodio ocurrido en Francia en la década de 1830 en el que un conjunto de obreros salió a decapitar gatos por la calle Saint-Séverin y la primera en caer fue la gata de la esposa de quien los explotaba, hecho en el que predomina la risa, no deja de interpretarlo como un antecedente simbólico de la revolución de 1789⁹¹. Pues de esta misma manera, no podríamos dejar de tener en cuenta la risa, esta risa rabelaisana, como un arrebató anterior a la revolución que comienza en México en 1911.

En otro de los pasajes, María Ester Díaz, analiza las tendencias de estas publicaciones, como por ejemplo *El diablito bromista* que “se distinguió (...) por sus posturas antinorteamericanas. Criticó la invasión y ocupación estadounidense del territorio mexicano; la apertura extrema y el servilismo del régimen hacia los yanquis, y logró vincular las posturas nacionalistas con la problemática laboral”⁹². Creo que es ahí en donde debemos buscar los modos de resistencia de lo popular, en las formas en que se construía al Otro, porque eso nos guiará a las formas y a las causas del consumo de los veinticinco mil ejemplares de la prensa satírica que circularon en México en 1908, así como a la reflexión sobre una “identidad popular”, y a no tomar lo popular simplemente como el conjunto de producciones *más entretenidas* que cumplían únicamente la función de hacer funcionales unos modos culturales al *liberalismo democrático*; ¿si el cambio no lo produce el pueblo, quién lo va a hacer?.

Identificación

Si bien es posible a lo largo de la historia encontrar textos en los que la modificación de sus condiciones de recepción cambiaron radicalmente su

⁹¹ Para más información, ver Darnton Robert. La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa. Pág. 102. Op. Cit.

⁹² Idem. Pág. 95.

significado inicial, en la mayoría de los casos, para que esta apropiación se produjera (teniendo en cuenta que un significado sólo puede tener sentido en un proceso de comunicación social), el texto debía cumplir algunas de las expectativas que se encontraban en relación a las condiciones materiales de existencia, y que en alguna medida hacían que el pueblo se identificase con éste. Es decir que para que el pueblo se apropie de un producto cultural deben existir ciertas razones que, de alguna manera, produzcan rasgos de identificación con el mismo. Y la situación histórica que vivían los sectores populares en México hacía necesario, es decir reclamaba el surgimiento de discursos que propiciaran la construcción de imaginarios sociales que no fueran los propuestos por la clase hegemónica y que en mayor o menor medida se opusieran a ella. Esto, en algunos casos, fue suplido por los medios de comunicación ya que como afirma Renato Ortiz, “en América Latina la heterogeneidad de la población (era) evidentemente mayor –grupos indígenas, comunidades negras, inmigración europea: portugueses, italianos, alemanes, etc- y las clases dominantes nunca tuvieron un proyecto realmente ‘republicano’ para la integración de segmentos de todas las clases sociales. (...). La educación formal, que en diversos lugares tuvo un papel clave en la constitución de una nacionalidad, siempre fue precaria, y algunas veces inexistente. En este contexto de dispersión cultural y geográfica, los medios de comunicación actúan como factores preponderantes: fusionan la diversidad en el seno de la unidad nacional”⁹³. Es así que podemos encontrar algunas de las razones por las cuales el pueblo se apropió de una obra como la de Posada, ya que le permitía realizar estas expectativas a la vez que sentirse identificado con los personajes que hoy parecieran sentir y vivir la historia de la opresión por parte de la clase dominante de aquel período.

⁹³ Ortiz, Renato. Otro territorio. Pág. 110.

Existen tendencias opuestas al analizar este tipo de fenómenos que insisten en el carácter puramente impositivo que tienen los medios de comunicación. Según estas teorías (en algunos casos se las conoce con el nombre de apocalípticos⁹⁴), el pueblo sería un receptor pasivo que asimila de la misma manera cualquier tipo de discurso, sin posibilidad de intercambio de sentido y mucho menos de apropiación del mismo. De esta manera podría interpretarse a la obra de Posada como el resultado de las innovaciones tecnológicas propuestas por una prensa que intentaba imponer sus propios significados, fuera ésta tanto la del sector político que obedecía al porfirismo, o siguiendo algunas diferenciaciones antes explicitadas, una prensa que creía en las propuestas de un capitalismo liberal que anclara en la reforma del '57. No creemos que sea un punto de vista acertado pensar a los medios de comunicación como conductores unidireccionales, más bien el problema debería estar dado en poder explicitar, o comprender, qué es lo que hace que podamos decir que ciertos productos disseminados por los medios de comunicación contienen parte de la cultura popular, sin caer en una perspectiva semejante. En este sentido Stuart Hall afirma que "Si las formas de cultura popular que nos proporcionan (los medios de comunicación) no son puramente manipulatorias, entonces es porque, junto con los atractivos falsos, los escorzos, la trivialización y los cortocircuitos, hay también elementos de reconocimiento e identificación, algo que se aproxima a la re-creación de experiencias y actitudes reconocibles, a las cuales responden las personas. (Y) El peligro surge, porque tendemos a pensar en las formas culturales como completas y coherentes: o bien totalmente corrompidas o totalmente auténticas. Cuando por el contrario, son profundamente contradictorias, se aprovechan de las contradicciones, especialmente cuando funcionan en el dominio de lo "popular"⁹⁵.

⁹⁴ Ver Eco Humberto. Apocalípticos e integrados.

⁹⁵ Hall Stuart. Op. Cit. Pág. 101.

Así, si un primer objetivo de éste trabajo era analizar las representaciones sobre las prácticas de la cultura popular mexicana en los grabados de Guadalupe Posada, nos encontramos nuevamente analizando si su obra misma puede considerarse parte o no de la cultura popular. Y esto resulta así porque no siempre puede ser separado lo que se representa de las representaciones mismas. Es decir que, suponer que lo popular puede ser leído gratuitamente a través de una obra que no contenga ningún rasgo o carácter afín a lo que representa, sería entender lo popular como aquello que puede ser encapsulado en representaciones producidas desde la cultura dominante, y caeríamos nuevamente en una interpretación acerca de lo popular como un inventario de elementos o en una teoría de la manipulación. Y esto podría ser un modo de afirmar que lo popular solamente puede cobrar existencia a partir de su representación por quienes están autorizados a hablar de ella así como destinados a destruirla, un punto de vista legítimo desde algunas teorías sobre lo popular (el mismo Michel De Certeau en algún momento se pregunta si es que ¿existe lo popular más que en el acto que la suprime?⁹⁶), pero no es ésta realmente la visión de lo popular que se adopta en este trabajo, sino que preferimos una que tenga mayormente en cuenta los modos de representación de los propios sujetos representados, aunque sin negar el tiempo y el espacio social en el que están inscriptos y el modo en que ello influye en la creación de los imaginarios, teniendo en cuenta las relaciones de poder y de dominación.

Como se mencionó en el primer capítulo, Guadalupe Posada fue redescubierto algún tiempo después de su muerte por Jean Charlot y Diego Rivera, entre otros artistas. “Se da por bueno un canon de arte, según el cual se reputan obras artísticas que tienen la dicha de gustar a ciertas clases sociales”, escribió León Tolstoi⁹⁷, y esto que llamamos redescubrir, ciertamente, no es más que un modo de nombrar por parte de quienes están autorizados a hacerlo. Es también un pasaje,

⁹⁶ De Certeau, Michel. La cultura plural. Pág. 69.

⁹⁷ L.Tolstoi. ¿Qué es el arte?. Pág 31.

un otorgar jerarquía, por parte de quienes poseen el suficiente capital simbólico para estipular lo que puede ser considerado “arte”, a quien no puede hacerlo por sí mismo. Posada no obtuvo en vida el capital suficiente para ser nombrado un artista y podríamos localizar como una de las causas el haber roto con los cánones dominantes de ese campo en ese período. ¿Este quiebre podría ser suficiente para situarlo en el plano de lo popular? ¿Cuáles son los rasgos que debe tener una obra, ya sea literaria, pictórica e incluso ensayística que nos permita leer en ella (o incluirla dentro de) lo popular? La distancia que toma Posada con respecto al arte oficial se debe, en gran parte, a la introducción de un sujeto que no tenía un espacio en las representaciones simbólicas hasta ese momento, pero ¿podríamos decir que es el otorgar la voz a quien no la tiene es uno de estos rasgos antes mencionados que hacen que una obra se transforme en popular? ¿Es en referencia al eje exclusión/inclusión que se podría definir este enigma? Otorgar voz a quien no la tiene, es decir, incluir un elemento ajeno muchas veces implica romper con las reglas establecidas por quienes dominan un campo y esto puede ser razón, en muchos casos, para quedar afuera del mismo (o en los mejores para reformular sus reglas en el caso de las vanguardias). Este quiebre (que sería vano mencionarlo como un fenómeno puramente estético, ya que como vimos las “buenas formas” están muchas veces ligadas al modo en que funcionan las relaciones de producción) genera una tensión que lo que hace es cristalizar un sistema de exclusión y en muchos de los casos, la lucha de clases. Esto podemos observarlo en muchos artistas que intentaron penetrar el campo del arte (en momentos en los que este campo representaba o estaba dominado por la misma clase dueña de los medios de producción que, como explica muy bien Pierre Bourdieu, no siempre ocurre de esta manera⁹⁸) y nunca lo lograron a causa de que en su obra introducían un sujeto que no podía ser aceptado por quienes lo dominaban.

⁹⁸ Una de las características de los campos conceptualizados por Bourdieu y que es importante destacar es que éstos gozan de cierta independencia y que sus capitales no son transferibles.

En cuanto a la obra misma de Posada, la importancia de determinar o no su carácter popular radica en el hecho de encontrar las razones por las cuáles su obra fue apropiada por el pueblo, tanto como las diferencias que marca con respecto a las obras de arte que circulaban hasta entonces. La respuesta a este interrogante la observamos cuando analizamos las principales causas por las cuales creemos que estos grabados fueron apropiados por una gran parte de los sectores populares. Pero nos quedaría dando vueltas, a la vez, una posible respuesta a la pregunta por lo popular que nos estaría diciendo que una obra al ser apropiada por el pueblo debe necesariamente ser considerada popular, y esta es una afirmación que no podríamos animarnos a sostener. Sí podríamos interpretar la apropiación de una obra por parte del pueblo como una condición necesaria para que pueda ser así nombrada, pero de ninguna manera como una condición suficiente.

En conclusión ¿dónde está lo popular?

Podría decirse que a lo largo de este capítulo surgieron dos fuertes interrogantes. A diferencia del primero, en el que se consideraba a la obra de Posada fundamentalmente como una consecuencia o una expresión de un momento histórico particular, en éste comenzamos estableciendo una comparación entre la gauchesca de Bartolomé Hidalgo y la obra del mismo Guadalupe Posada. Mediante esta analogía se apuntaba principalmente a plantear la posibilidad de que sus grabados pudieran haber sentado las bases para una construcción identitaria, lo que nos trasladaría desde una interpretación pasiva, en la que se encontraba al mismo Posada como una simple consecuencia de las condiciones materiales de producción, a una posición intencional o articularia por parte del mismo y a considerarlo como un intelectual orgánico. Desde este punto de vista, entonces, ya la obra de Posada no sería la pura consecuencia de las condiciones sociohistóricas a través de las cuales podría leerse esta "identidad popular" como la hemos llamado, sino que tendríamos una obra destinada a crear una identidad o a ayudar en la construcción de la misma. En este caso surgirían varios

interrogantes, como por ejemplo, cuáles fueron las razones por las que esta obra fue tan consumida por parte del pueblo, es decir qué razones existían para que el pueblo se identificase tan vigorosamente con una obra que no respondía o que no era una consecuencia necesaria de las condiciones materiales de existencia del mismo, y esto nos abriría el camino hacia otras consideraciones. De todos modos deberíamos explicitar que, cuando nos referimos a la obra de Posada como una consecuencia, intentamos poner en evidencia un proceso de producción en el que esta obra se produciría “sola”, es decir en el que no habría una intencionalidad definida por parte del artista de generar un proceso de cambio como interpreta Shumway a la obra de Hidalgo. Es por eso que hablamos de pasividad y es necesario explicitarlo ya que bien podría argüirse que cualquier práctica o intención es una consecuencia de un proceso histórico anterior.

En este mismo capítulo analizamos también las posibilidades que tenía el pueblo para “hacer sus propias lecturas” sobre la obra misma de Guadalupe Posada. Pero si hacemos uso de algunas de las teorías explicitadas con respecto a lo popular nos sumiríamos en más contradicciones ya que, si la obra de Posada fue interpretada o apropiada por el pueblo de acuerdo a su modo de existencia, a su propia praxis, entonces ya no tendríamos un intelectual orgánico (por más que éste lo hubiera intentado, ya que para que éste exista debe cumplir el papel histórico intencionado), sino simplemente una obra que circuló a través del pueblo a causa de un desarrollo tecnológico o cualquier otra causa y de la que el pueblo hizo su propio uso. De este modo, “la obra de Posada” nada tendría que ver con lo popular ya que el carácter de productor de la misma no lo situaría a Posada en este lugar ni tendría mucho sentido a causa de que lo popular lo encontraríamos siempre del otro lado, del lado del consumo. Esta interpretación podría ser válida, pero aun nos quedaría el interrogante anteriormente planteado, es decir cuáles fueron las causas de esta apropiación, si es que no quisiéramos quedarnos con la explicación

de que el desarrollo tecnológico era suficiente para que el pueblo se apropiara de cualquier cosa que se le pusiera al alcance, por cierto una respuesta bastante pobre.

Pensándolo desde el lado de la producción podríamos interpretar a la obra de Guadalupe Posada como una lectura o mirada particular del propio autor acerca del pueblo, a la vez que su “inclusión” puramente como una decisión del mismo o como un acto de dominación. En este caso existiría un sujeto autorizado para mencionar qué es lo popular así como para definirlo y modificar sus condiciones de existencia. De más está decir que esta postura nos acercaría demasiado a las posiciones apocalípticas que, como ya hemos mencionado, interpretan el fenómeno mediático simplemente como una imposición de los consumos por parte de una clase hacia otra por el hecho de poseer el dominio de los medios de comunicación.

Así tendríamos que elegir, de acuerdo a la perspectiva teórica que se adoptara alguna de las posturas expuestas. Es decir considerar a Guadalupe Posada como un intelectual orgánico, como alguien que produce intencionalmente un quiebre por sí mismo y que entrega su obra así al pueblo y le ayuda en la construcción de su “identidad”, o tomar lo popular como la lectura propia del pueblo y dejar de lado a Guadalupe Posada, es decir dejarlo fuera o en otro plano ya que no tendría demasiada importancia como productor de sentido. Y podríamos desde este punto de vista pensar la importancia de su obra como un producto con una relevancia azarosa, es decir, que ha sido apropiada simplemente porque existía una necesidad histórica de cubrir un faltante.

No creo que ninguna de estas perspectivas puedan tomarse separadamente en el intento, sino por responder, al menos por problematizar esto que no es más que una pregunta acerca de lo popular. De más está decir que el objetivo de este trabajo no está en dar ninguna respuesta, sino en dejar un interrogante planteado. De todos modos, la interpretación que correspondería hacer no debería situarse en

forma definitiva en ninguno de estos extremos, sino que podríamos adoptar una posición intermedia. Sabemos que “Un hombre no puede ser completamente original, en el mismo sentido en que un árbol no puede crecer del aire”⁹⁹, es decir que Guadalupe Posada indiscutiblemente fue un producto de su tiempo y es evidente que no podría haber escapado a éste, ya que estaba atravesado por el mismo. Y en su obra no pudo dejar de plasmarlo, ya que en alguna medida es, aunque sólo en parte, una consecuencia de la historia. Pero a esta historia a la vez se le agrega algo, personal o de grupo pero que no deja de lado lo anterior, lo que el pueblo está dispuesto a consumir, porque es lo que lo lleva a encontrar alguna identificación con la obra como con las representaciones que tiene de sí mismo en las que, en alguna medida se enmarca su propia historia, un modelo que responde a una necesidad histórica, a un síntoma, como mencionamos al comenzar el capítulo.

Los usos que se hicieron de esta obra, siempre han de haberse hecho en relación a un sector particular con una historia particular, que en este caso sería el de los dominados. Y posiblemente también haya contribuido a la creación de un imaginario social que representaba la propia historia de estos sectores, siempre enmarcada dentro del lugar ocupado en torno a la lucha de clases y en relación a la construcción del Otro que es, en alguna medida, lo que posibilitó esta identificación y este tipo de consumo. Por lo tanto, podríamos decir que Guadalupe Posada puede efectivamente nombrarse como un intelectual orgánico, lo cual no significa que hubiera acabado todas las posibilidades de lectura de su propia obra. La obra de Posada retoma parte de la cultura popular pero permanece abierta, la apropiación por parte del pueblo la completa, o por lo menos intenta cerrar su significado, al transformarla y hacerla definitivamente propia; popular.

⁹⁹ G. Bernard Shaw. Prólogo a *La comandante Bárbara*. Pág. 152.

Si Posada era o no un personaje con ideas políticas claras, es realmente una incógnita. Existen infinidad de investigadores que podrían afirmar esto tanto como lo contrario. Lo que sí parece evidente es que tuvo una intención de articulación política al respecto. Pero es muy difícil poder saber a qué apuntaban sus Grabados y si es que tenía una intención claramente visible. De todos modos su obra queda, sus hojas volantes “eran vendidas como pan caliente”¹⁰⁰ y esto posiblemente nos hable más acerca del pueblo que de él mismo. Sobre la construcción de una “identidad popular” nunca sabremos específicamente si es que tuvo algún aporte o si sus grabados simplemente fueron la expresión de la realidad de su tiempo. En este sentido no podemos más que mencionar que Posada “es el sinónimo perfecto del arte que el pueblo genera o auspicia como diversión y que retorna como identidad; el arte que, de varios modos, satisface una noción: el ‘alma popular’ de los seres anónimos, el vislumbramiento de la raíz del México Profundo”¹⁰¹.

¹⁰⁰ José Guadalupe Posada; Ilustrador de la vida Mexicana.

¹⁰¹ Monsiváis, Carlos. Op.Cit.

Capítulo tres; La muerte y la cultura popular mexicana.

*Pero si nosotros nos vamos,
¿Quién se llevará a nuestros muertos?
Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.
(Juan Rulfo. El llano en llamas).*

*Toda nuestra cultura no es más que un inmenso
esfuerzo para disociar la vida de la muerte, conjurar la
ambivalencia de la muerte en beneficio exclusivo de la
reproducción de la vida como valor, y del tiempo como
equivalente general
(Jean Baudrillard¹⁰²).*

En los capítulos anteriores se trabajó sobre las representaciones populares, y principalmente sobre la relación entre la obra de Guadalupe Posada y la cultura popular mexicana. Se ha intentado, sino responder, por lo menos abrir una discusión sobre la cultura popular y las formas en que puede ser representada. Nos preguntamos a la vez, si la obra misma de Guadalupe Posada podía ser considerada parte de la cultura popular, así como el rol que cumplía en relación a ésta.

En este capítulo se intentará ya trabajar sobre un objetivo específico, se dejará de lado la pregunta sobre la obra de Guadalupe Posada en sí y se tomará puramente como una ventana, como la representación de un momento histórico de una cultura, específicamente de la cultura popular mexicana a fines del siglo XIX y principios del XX. Se analizarán las prácticas en torno a las representaciones sobre

¹⁰² Baudrillard, Jean. La muerte y el intercambio simbólico.

la muerte y cómo estas prácticas que a simple vista podrían parecernos enteramente irracionales, producto de tradiciones arcaicas o simplemente azarosas o contingentes, encuentran explicación dentro de un contexto histórico-social específico, a la vez que nos dan cuenta de la construcción de una “identidad popular”.

Posada y la muerte

No es difícil, una vez que uno tiene cierta relación con los grabados de Posada encontrarse con la representación de la muerte. Es muy fácil rastrearla ya que ésta no aparece bajo signos indescifrables, sólo decodificables para quienes tienen un conocimiento acabado sobre los usos del artista o, en el mejor de los casos sobre los de la cultura estudiada; la muerte aparece en sus grabados de la manera más convencional, como una calavera o calaca (como le dicen los mexicanos). Cantidad de esqueletos se pasean en bicicleta, cantan, bailan, se emborrachan, le declaran su amor a alguna dama y se ríen de su condición.

La muerte ha sido representada muchas veces a lo largo de la historia de diferentes formas y en cada una de estas representaciones sobre la muerte podríamos decir que encontramos algo más que un simple hecho anecdótico, ya que la muerte ha sido uno de los temas de mayor importancia en cada una de las diferentes culturas. Pero lo que nos resulta más curioso en las representaciones de Posada es que sino en todas, en la mayoría de sus obras aparece representada en situaciones insólitas o poco comunes en relación a lo que nos tienen acostumbrado las representaciones generales sobre la misma. La diferencia más importante que encontramos con respecto a otras culturas, principalmente las que tienen mayor conexión o se encuentran mayormente influenciadas por los modos de representación occidentales, en las que su cercanía pareciera sentar siempre un malestar, es que en los grabados de Posada la muerte parecería casi convivir entre los mexicanos sin generar mayores sobresaltos. La muerte en este sentido, en

México, en aquella época (y a lo mejor en ésta también), parecía gozar de un privilegio único que le permitía rozar la cotidianeidad sin asustar a nadie.

Hoy sabemos que, por lo menos un día al año, la muerte en México se convierte en la invitada favorita; el dos de noviembre se celebra el “día de muertos” y sino todos los mexicanos, gran parte de ellos, aquel día acude a algún cementerio llevando diferentes ofrendas entre las que pueden encontrar bebidas alcohólicas, comida, cualquier tipo de comestibles u objetos que colocan junto a la tumba de sus familiares. También se depositan flores de cempealxóchitl, éstas son unas flores muy coloridas que transmiten parte de ese sentido festivo que tiene aquel día para el pueblo, en que se comen calaveras de azúcar con los propios nombres inscriptos sobre éstas, pan de muertos y se construyen altares en las propias casas a los familiares ya fallecidos. Este es uno de los ritos con mayor adhesión en México y en el que participa gran parte de la población, y de ninguna manera podría pensárselo como un rito nostálgico que sólo incita a llorar a los que ya se han ido. Por el contrario, todo transcurre en un ámbito de alegría en el que se mezclan las borracheras, la música y principalmente la risa. El consumo de alcohol es característico tanto para los vivos como para los muertos. Se supone que por la noche los muertos abandonan sus tumbas y toman tequila u otras bebidas junto con la comida que les hubieran dejado sus familiares. Es para ellos un día de fiesta ya que tienen acceso a placeres que habían abandonado hacía ya tiempo a causa de su condición de muertos. La música es fundamental para alegrarles su día. Existen varios relatos que refieren la importancia que estas prácticas tenían a principios de siglo. Josefina Pérez, por ejemplo, una empleada doméstica de cuarenta y tres años, nacida en la ciudad de México cuenta en una entrevista hecha en 1981¹⁰³ “mi abuelita nos decía que el padre les había dicho que eso de los muertos sí existía, y así pienso que empezó uno a creer”. Si se hace la cuenta de su edad más las edades

¹⁰³ Revista “Razones”, Núm 48/ 2-15 de noviembre de 1981, México. Entrevista hecha por Laura Herrero.

de su abuela y del padre de su abuela, nos encontramos en algún momento de la segunda mitad del siglo XIX o principios del XX. Ese día era muy importante para quienes adoptaban estas creencias, puesto que, de no llevar a cabo estos preparativos, su muerto no sólo quedaba privado de aquellos placeres y tenía que esperar un año más para gozarlos, sino que, en algunos casos, quien había olvidado a su muerto podía vérselo aparecer esa misma noche. Además del testimonio anterior, Josefina Pérez narra una leyenda que era muy común y que aparece en varios relatos en aquel momento, y refiere que existían casos en los que, a quienes habían olvidado depositar las ofrendas o que no lo habían hecho de manera abundante, la misma noche del dos de noviembre se les aparecía el familiar muerto y vengaba su descortesía llevándoselos a su mundo¹⁰⁴.

El origen de estas prácticas no está del todo precisado; si proviene directamente de las antiguas culturas precolombinas que habitaban el suelo mexicano o si es producto del sincretismo entre éstas y la cultura occidental es un misterio¹⁰⁵. Pero sí conocemos que las viejas culturas mesoamericanas tenían una relación muy estrecha con la muerte, González Crussi, médico patólogo y ensayista mexicano dedicado a investigar sobre estos temas, afirma que la concepción de la vida que tenían las diferentes culturas que habitaban este suelo era muy pesimista, que vivían a la espera de una catástrofe y que gran parte de sus ritos estaban orientados a aniquilar esta posibilidad. Es decir que podría suponerse que la vida no era vivida como algo alegre sino que ésta se soportaba como un sufrimiento inevitable. “Los antiguos aztecas (...) sentían la inminencia de la destrucción.

¹⁰⁴ Sobre día de muertos ver VVAA, “Los días de muertos, una costumbre mexicana”, México, G. U., 1995, Revista “Comunidad CONACYT”, México. Núm. 83, año III, nov. 1947.

¹⁰⁵ Existen costumbres similares en las viejas culturas europeas, por ejemplo según Philippe Ariés, existía en Roma “El día de los Feralia, día de muertos, los romanos sacrificaban, según Ovidio en Tacita, la diosa muda, un pez con la boca cocida, alusión al silencio que reina entre los Manes, locus ille silentis aptus (ese lugar consagrado al silencio). Era también el día de las ofrendas llevadas a las tumbas, porque los muertos, en ciertos momentos y en ciertos lugares, salían de su dormición como las imágenes inciertas de un sueño y podían perturbar a los vivos” (Ver Ariés, Philippe Op. Cit. pág. 28).

Jacques Soustelle sugiere que el gran desarrollo de la astronomía en las civilizaciones antiguas de Mesoamérica puede haber estado alentado por un deseo de predecir, mediante la observación de las estrellas, la ocurrencia de desastres futuros (...) Los Aztecas vivían con un sentimiento, que lo impregnaba todo de la futilidad de las aspiraciones humanas; su filosofía pesimista debe de haberles dado una enorme aceptación resignada respecto a la vulnerabilidad del hombre. (...) Los aztecas veían la vida como una prisión, cuyo principal mérito era su transitoriedad”¹⁰⁶¹⁰⁷. Esto puede haber inducido a que en el calendario Azteca existieran dos meses dedicados a la muerte, “novenos” o “fiesta de los muertecitos” y “décimo” “gran fiesta de los difuntos”, fecha en que se sacrificaba gran número de hombres”¹⁰⁸. Con esta descripción pretendo hacer notar que la muerte entre los aztecas se llevaba a cuestras, que era mucho más que una posibilidad cercana y previsible; con la muerte se convivía todo el tiempo. Y estas razones pudieron hacer que existiera un culto a la muerte que se manifestaba especialmente en algunos períodos de su calendario.

Durante los siglos posteriores, principalmente con la llegada de los españoles a América, las representaciones así como la relación con la muerte, mutaron. Durante el siglo XVI, se expandió en el territorio mexicano la idea del infierno hasta entonces desconocida, y con ésta se generalizó el temor hacia la muerte. Los cráneos, que anteriormente se habían usado para adornar algunos altares, comenzaron a desaparecer por influencia de la iglesia católica. La muerte comenzó a ser representada por medio de un esqueleto con una guadaña (ello puede observarse en la obra “El triunfo de la muerte” que permanece en el museo del virreinato, en la que aparece un personaje con una guadaña en una mano y una

¹⁰⁶ González Crussí, F., *Día de muertos y otras reflexiones sobre la muerte*, idem. pp. 43,46.

¹⁰⁷ Estas interpretaciones pueden variar en algunos grados. Ver Paul Westheim (1957) pero no encontramos mayores diferencias y la muerte aparece siempre como un elemento importante dentro de las culturas mesoamericanas.

¹⁰⁸ VVAA, “Los días de muertos, una costumbre mexicana”, México, G. U., 1995. pág. 17.

vela a punto de extinguirse en la otra; es evidente el simbolismo que esta obra adquiere). Durante el siglo XVIII, ya la muerte deja de ser representada como algo terrorífico y se transforma en una figura amable, pero todavía tendrá que pasar algún tiempo para llegar a adquirir el carácter notable que tiene en los siglos XIX y XX, cuando Guadalupe Posada se encarga de dejarnos indicios sobre ello.

A partir de este recorrido histórico, podemos observar que la relación entre los mexicanos y la muerte tiene una larga historia, pero no por ello podemos argumentar que la forma en que era representada por las culturas mesoamericanas, fuera la misma que tenían de hacerlo los sectores representados por Posada; los modos de representación mutaron y las vivencias que se tiene sobre ella a finales del siglo XIX y principios del XX son muy distintas. Pero ello no quita que hayan existido influencias importantes que permanecieron en el imaginario colectivo y que más tarde se hayan transformado y readaptado a otro tipo de contextos históricos, “La importancia de estas costumbres reafirma lo que todos sabemos: en México los muertos no se van del todo, y la muerte sigue siendo un personaje vivo, portador y presagio de sí mismo”¹⁰⁹.

Esta relación con la muerte, por lo tanto, parece ser un hecho que se acarrea desde las culturas ancestrales. Pero lo que más nos importa en este caso, es que este rito del “dos de noviembre”, si bien no se tiene acabada información al respecto, a partir de algunos hechos observables como los grabados de Posada y el surgimiento de determinados géneros entre los que se encuentran los “versos calavera”, parecería haber cobrado fuerza a partir de finales del siglo XIX¹¹⁰. Lo que puede observarse claramente en las ilustraciones de Posada es que la muerte en ese momento ocupaba un lugar importante en la vida mexicana. En sus obras, la

¹⁰⁹ Op. Cit. Pág. 50.

¹¹⁰ Con esto no se quiere decir que el rito del dos de noviembre haya nacido en esa época, pero sí que se popularidad creció, y esto es lo que nos interesa a los efectos de éste análisis.

muerte es un personaje corriente que llega para quedarse, que se establece como un amigo lejano que viene a visitarnos desde lejos y decide permanecer por un prolongado tiempo en nuestra casa. Es evidente que durante este período la muerte ocupa un lugar especial entre algunos sectores en México y uno de los hechos más destacables al respecto, es el giro humorístico que adquiere, que podemos observar no sólo en las ilustraciones de Posada sino en algunas otras representaciones o géneros como los “versos calavera” antes mencionados. Así, la muerte en este período, parece encontrarse en relación con lo insólito, con lo absurdo y principalmente con el humor y la risa. “No puede decirse que las ideas que expresa el folclor mexicano sean originales. Lo que parece peculiar es el tono, el sincero toque de humor festivo y diversión. La rica imaginería europea respecto de la muerte –los grabados de Durero, y los realizados por Holbein en madera de la *danse macabre*- tiene claramente el propósito de atemorizarnos al mismo tiempo que hacer que nos arrepintamos de nuestros pecados. La representación simbólica de la muerte, el esqueleto, parece decir: ‘recuerda que pronto estarás como yo. Reflexiona sobre la vanidad de tu vida en el mundo. Tu destrucción, tu putrefacción está muy cerca. Está justo aquí, ¡te está tocando!’. El esqueleto mexicano, en notable contraposición, no es una aparición. Es un policía, un *dandi* ciudadano, un peón o un camarero de bar. ‘No es más horrible ni más aterrador que cualquier hombre (...). Una calavera, con todo y que es un esqueleto, no supone una amenaza’¹¹¹. Las afirmaciones de González Crussí son muy ciertas desde el punto en que no existe ninguno de los grabados de Posada en que la muerte aparezca como algo lóbrego o trágico. La presencia de sus calaveras no genera tensión, ni aparecen como un elemento ajeno que merezca una explicación dentro del contexto en que se encuentran; la muerte no necesita invitación ni presentación, ya que inevitablemente, se quiera o no, estará. A la vez, podemos estar de acuerdo en que al observar algunas de las diferentes representaciones sobre la muerte

¹¹¹ González Crussí. Idem. Pág. 56.

Llevadas a cabo a lo largo de la historia de occidente por muchos artistas¹¹², ésta no aparece como quien viene a tomar tequila, sino que su presencia entremezcla la culpa con el temor y el miedo, y como observa muy bien González Crussí, en Holbein “el joven”, podemos observar una representación muy diferente al respecto. Pero lo que no podemos afirmar es que Holbein (así como Durero o Jans Balduin Grien, entre muchos otros artistas que se encargaron de representar de algún modo a la muerte) nos esté dando una visión del sentimiento general sobre la muerte en aquel período. Sino que deberíamos antes tener en cuenta para quienes ilustraban estos artistas, que relación tenían con la Iglesia (tanto la protestante como la católica entre las cuales en aquel momento existía una tensión muy marcada), y la presión que ésta misma podía ejercer sobre las representaciones de los éstos. Y si bien Holbein no parecía tener afinidad con ninguna de las iglesias, sabía que había cánones que debía respetar sino quería entrar en malas con estas instituciones ya que “Al empezar 1529, Holbein vería arder en las plazas y en los atrios de las iglesias de Basilea obras de arte guardadas durante siglos. La *Bildersturm*, la campaña de los iconoclastas, alcanzaba entonces su apogeo y la ciudad helvética asistía de pronto a un éxodo de personajes insignes”¹¹³. Es decir que, cuando intentamos establecer relaciones entre alguna representación y un período histórico no podemos dejar de analizar a quién (o a qué clase) representa ésta, dentro de qué sectores se encuentra inserto el productor, teniendo en cuenta los intereses de éstos y qué relación existe con respecto a los otros sectores o a quien va dirigida (si es que va dirigida a alguien), para no establecer generalizaciones erradas. De todos modos, si existe algo cierto y que no podemos dejar de tener en cuenta en las afirmaciones de González Crussí, es que el

¹¹² Con esto no debe entenderse que no hayan existido otros modos de representar la muerte en occidente. En esta afirmación debe tratar de comprenderse el lugar que ocupaban la mayoría (de los que eran considerados) artistas, en general muy cercanos a las cortes y los sectores dominantes. En las culturas populares los modos de representación eran otros y Bajtín se encarga de explicitarlo muy bien, pero en general los “artistas” representaban los modos que tenían de experimentar aquellos hechos las clases dominantes.

¹¹³ Bernat Vistarini Antonio. Hans Holbein; imágenes del antiguo testamento. Pág. 25.

sentimiento hacia la muerte, en ciertos sectores (que luego intentaremos diferenciar) operó de manera radical.

La muerte y las culturas populares

Este fenómeno que podemos observar a través de los grabados de Posada, en el que se mezclan los vivos con los muertos, la risa y lo grotesco, parece haber sido una característica de las culturas populares a lo largo de la historia. Según las interpretaciones que hace Mijail Bajtín¹¹⁴, la risa en la cultura popular parecía manifestarse como la concepción misma de la vida y como aquello que tiene el poder de invertir lo dado, aquello que nos cuenta de un mundo “no oficial”, construido desde un lugar diferente al de la cultura dominante. En este sentido pareciera que la risa opera como un demarcador, separando dos tipos de espacio (nunca en sentido geográfico) en cuanto a los metadisursos y a la manera en que a partir de éstos se construye un modo de inteligibilidad de las prácticas. De este modo, en las fiestas populares los contextos cotidianos parecen transformarse y adquirir un sentido nuevo, pero un sentido que se hace perfectamente comprensible para todos los participantes del ritual y que no necesita más que algunos elementos para cambiar el modo de actuar de toda una cultura sin demasiado esfuerzo, ya que los involucrados poseen las competencias necesarias para comprenderlo y poder adecuarse a éste. Así, uno de los principales factores a tener en cuenta que hacen a esta separación, parece ser el modo de concebir el tiempo y la existencia. En el imaginario popular, durante estas fechas y por el espacio que duran, el tiempo parece volver a adquirir el sentido circular que alguna vez tuvo pero que se ha perdido. Sabemos que las diferentes formas de concebir el tiempo han mutado a lo largo de la historia. Si en un primer momento el calendario, era medido por el tiempo “natural”, en relación a los quehaceres cotidianos, es decir, por un tiempo cósmico, poco a poco se transforma y comienza

¹¹⁴ Tenemos en cuenta que el contexto histórico que este autor analiza no es el mismo que el de este trabajo, pero no por eso dejamos de observar algunas analogías que nos pueden servir como elementos de análisis.

a medirse por el tiempo-reloj y por el tiempo de producción "...pues el reloj no es simplemente un medio para mantener la huella de las horas sino también para la sincronización de las acciones de los hombres"¹¹⁵. Sin embargo podríamos afirmar que durante el carnaval y, justamente, a partir de la "inversión" que este implica, se manifiesta un modo de hacer uso del tiempo solamente posible durante estos espacios en que se suspenden o se cuestionan los modos "racionales" de ponerlo en juego¹¹⁶. A través de la lectura hecha por Robert Darnton¹¹⁷ sobre la Europa del siglo XVIII también podemos encontrar en esta época restos de esta relación con la risa y la capacidad que ésta tiene de invertir los modos de apropiación del espacio y del tiempo, ya que "la gran matanza de gatos", podría leerse, según el mismo autor, como una gran bacanal. Pero a este punto volveremos luego.

Jean Baudrillard, preocupado por los intercambios simbólicos en el capitalismo nos muestra cómo han mutado los modos de interpretar la muerte a lo largo de la historia y cómo, a raíz de este cambio es que ésta es pasible de ser convertida en mercancía. Desde el punto de vista de este autor, ciertos sectores (la Iglesia en particular) han tratado de establecer una dominación con respecto al modo de existencia imaginaria sobre la muerte con el objeto de dominar al resto de la sociedad, y así han logrado establecer un doble juego de objetivación e inteligibilidad de la muerte en el que por un lado es negada, pero que por otro este mismo intento por hacerla desaparecer de la cotidianeidad no ha logrado más que transformarla en el signo de todos los intercambios.

"De las sociedades salvajes a las sociedades modernas, la evolución es irreversible: poco a poco los muertos dejan de existir. Son arrojados afuera de la circulación

¹¹⁵ Mumford, Lewis. "Preparación cultural". Pág.

¹¹⁶ Para mayor información sobre la relación entre tiempo y capitalismo, ver Thompson, E. P. "Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial" en Tradición, revuelta y conciencia de clase. Ed. Crítica. Barcelona. 1984.

¹¹⁷ Darnton, Robert. Op. Cit.

simbólica del grupo. No son seres protagonistas, compañeros dignos del intercambio, y se les hace verlos muy bien al proscribirlos cada vez más lejos del grupo de los vivos, de la intimidad doméstica al cementerio, primer reagrupamiento todavía en el corazón del pueblo o de la ciudad; luego, primer ghetto y prefiguración de todos los ghettos futuros, arrojados cada vez más lejos del centro a la periferia, y finalmente a ninguna parte, como en las ciudades nuevas o en las metrópolis contemporáneas, donde nada ha sido previsto para los muertos, ni en el espacio físico ni en el mental. Incluso los locos, los delincuentes, los anómalos pueden encontrar una estructura que los acoja en las ciudades nuevas, es decir, en la racionalidad de una sociedad moderna; sólo la función-muerte no puede ser programada allí, ni localizada. A decir verdad, no saben qué hacer con ella. Porque no es normal estar muerto hoy día, y esto es nuevo. Estar muerto es una anomalía impensable, las demás son inofensivas comparadas con ella. La muerte es una delincuencia, un extravío incurable, helos aquí arrojados a la utopía radical; ni siquiera amontonados: volatilizados. ... Si el cementerio ya no existe es porque las ciudades modernas asumen por entero su función: son ciudades muertas y ciudades de muerte. Y si la metrópoli operacional es la forma lograda de toda una cultura, entonces simplemente, la nuestra es una cultura de muerte¹¹⁸.

Baudrillard está haciendo referencia entonces a la cultura contemporánea, como una cultura que ha decidido acabar con la muerte, pero que en este intentar acabarla lo único que ha logrado es transformarla en un fenómeno inteligible¹¹⁹ y hacerla presente de manera continua, es decir, olvidarla-sumiéndose en ella. Este traerla al presente no ocurre del mismo modo que puede observarse en las sociedades primitivas en las que la muerte no se diferenciaba de la vida y en las que no existía la posibilidad de su negación. En el caso de las sociedades contemporáneas, según las interpretaciones del mismo autor, lo que parece

¹¹⁸ Baudrillard, Jean. Op. cit. Pág. 146.

¹¹⁹ Con respecto a este fenómeno de objetivación de la muerte podríamos encontrar cierta similitud con las interpretaciones de Michel Foucault sobre la sexualidad y el modo en que ésta se transforma en un hecho inteligible capaz de brindar un conocimiento objetivo y operar dentro de las relaciones de poder-saber-placer. (Foucault, Michel. Historia de la sexualidad; la voluntad de saber).

producirse en este intento de exclusión, es la transformación de la misma en el común denominador, es decir en el valor que rige todos los intercambios.

Este análisis es más que interesante y por demás muy explicativo. Pero el pasaje que expone Baudrillard, es un pasaje desde sociedades “salvajes” hacia sociedades “modernas”, en las que los cementerios parecen ser un primer paso hacia esta transformación, ya que se encargan de limitar la muerte a determinados ámbitos o espacios en la que puede ser aceptada. Pero ¿qué sucede entonces con la sociedad mexicana que nos describe Guadalupe Posada a través de sus grabados, una sociedad en la que gran parte de sus miembros conviven con la muerte, en la que las calaveras circulan corrientemente, una cultura del cementerio, en los que todos los años se reúnen los familiares en con sus muertos para festejarlos?

Comúnmente se analizan ciertas prácticas sociales como si sus significados fuesen los mismos para todos los sectores de la sociedad, estableciendo un verticalismo en relación a los “valores” (capitales culturales y simbólicos) de las clases dominantes que serían asumidos y adoptados de la misma manera por las clases subalternas o populares. En este sentido es que deberíamos dar un paso al costado y dejar de interpretar la totalidad de las prácticas y sus significados de este modo y así poder distinguir algunos indicios que nos permitan diferenciar entre cultura popular y cultura dominante, ya que no podemos sumir a ambas en el mismo universo de sentido. Tal como lo analizamos a lo largo de este trabajo¹²⁰ existen diferencias muy grandes, principalmente en relación al lugar ocupado dentro de la sociedad, que hacen que ciertas prácticas para algunos sectores conlleven valores destacables, y que otros las realicen o asuman a regañadientes sin siquiera comprenderlas y mucho menos asumirlas como propias. Si tomamos una perspectiva de análisis semejante, en la que se intente comprender los usos

¹²⁰ Ver el segundo capítulo.

que se hacen desde los sectores populares, vemos que el cementerio (estas diferencias luego se expresarán más detalladamente) ya no sería simplemente el lugar en que la sociedad en su conjunto se deshace de los muertos, sino que, por lo menos en lugares como México, parecería constituirse como el espacio geográfico dominante en el que las clases populares se apropian del tiempo y en los que no se intenta negar a la muerte sino que se la transforma en motivo de festejo. En el siglo V, la Iglesia Católica logró que los cementerios se construyeran al borde de las iglesias¹²¹ en un intento de monopolización de la muerte. En este sentido, la operación se vincula con la que se realiza en América luego de la conquista con la destrucción de los templos indígenas y la construcción de las iglesias sobre éstos apropiándose de los lugares ya constituidos como espacios simbólicos. Pero lo que esta operación no pudo prever fue el uso, la forma en que la cultura popular adoptaría las prácticas que se le intentaban imponer. En este mismo sentido, desde el momento en que la iglesia se apodera de los cementerios logra que se comience a llorar o a festejar a los muertos dentro de su espacio geográfico, pero el modo de apropiación, es decir los usos simbólicos que se le dieran a estos espacios (como podemos observar en México o en Colombia [ver el punto La muerte como práctica simbólica de este capítulo]) ya correrían por cuenta de las culturas populares y no podrían ser controlados.

Es innegable que el desarrollo del capitalismo y de las nuevas formas de producción es indispensable para analizar estos cambios, pero hay que dar cuenta que este desarrollo no tiene lugar de la misma forma en todas las sociedades y que existió un desarrollo cultural muy desigual principalmente en cuanto a los países centrales en relación con los periféricos. De este modo al examinar ahora esta relación con la muerte, que por un lado parece encontrarse en relación directa con los modos de representación de las viejas culturas americanas, y por otro aparece

¹²¹ Ariés, Philippe. Op. Cit. Pág. 38-43.

dotada de significados nuevos, cabría preguntarnos ¿cuáles pueden haber sido las posibles causas del resurgimiento de estas prácticas que parecían moverse en relación opuesta a las ideas dominantes de esa época (positivismo, racionalismo, negación de la muerte...etc)? Y del mismo modo habría que volver a preguntarnos sobre cuáles son las diferencias entre las representaciones que hacen los sectores subalternos o populares, de los sectores que conforman el bloque hegemónico.

La reconstrucción de la cultura popular

Es indudable que existen indicios suficientes en los grabados de Posada que nos permiten la reconstrucción de una cultura. O dicho de manera inversa, a través de los rasgos que encontramos en la lectura de los grabados de Posada tenemos suficientes elementos-índices que nos posibilitan la reconstrucción de ciertas particularidades y nos ayudan a comprender una cultura, es decir, nos permiten crear un “contexto dentro del cual pueden describirse (cierta cantidad de) fenómenos de manera inteligible”¹²². Y comprenderla, sino en su totalidad, con mayor profundidad, significa a la vez poder responder a las preguntas anteriormente planteadas y para ello se hace imprescindible ubicar estos grabados dentro de un contexto histórico que nos permita tomar alguna perspectiva para no caer en el error de pensar estas prácticas como resultado de tradiciones inalterables que se mantuvieron estables a lo largo del tiempo dotadas de un mismo significado. Como se vio a lo largo de este trabajo, interpretamos a la cultura popular como un proceso en continuo desarrollo como consecuencia del encuentro con otra dominante con la que se establece una lucha por la apropiación del mundo¹²³. Y en esta lucha, no puede olvidarse que la cultura popular (o subalterna) se encuentra en inferioridad de condiciones y que ello la lleva a la búsqueda de

¹²² Geertz, Clifford. Op. Cit. Pág. 27.

¹²³ Entendido éste como el conjunto de capitales en disputa, tanto simbólicos como materiales.

diferentes tácticas¹²⁴ con las que poder resistir a las estrategias de dominación propiciadas por la cultura hegemónica.

Como ya hemos hecho mención anteriormente¹²⁵, en México a finales del Siglo XIX se produce el surgimiento de un sistema de industrialización producto del despojo de grandes sectores campesinos e indígenas de sus tierras, el principal recurso que tenían para garantizarse las condiciones materiales de subsistencia. También se mencionó que al mismo tiempo que estos sectores hegemónicos, dueños del capital y ahora de la tierra, sentaban este desarrollo industrial basado en la explotación, intentaban reproducir algunos modos de comportamiento y costumbres europeas ya pasadas de moda, lo que dio surgimiento en la cultura dominante a la producción de unas formas estéticas y usos cotidianos, mezcla de rasgos tanto feudales como “modernos”. Mencionamos a la vez, y a riesgo de caer en un reduccionismo, que este desarrollo del hacendismo (nombre que se le dio a esta especie de capitalismo industrialista incipiente con el que se mezclaban tintes feudales) tuvo como correlato la creación de unas formas estéticas afines al modo de explotación, y que para ello se importaron artistas de Europa para sentarlos al mando de las principales academias de arte, generando un estilo de bajo vuelo semejante al de una Europa pasada, que resultaba extraño tanto para la época como para la mayor parte del pueblo mexicano.

Pero lo que más nos interesa respecto a estas manifestaciones a los efectos de este análisis, es la adopción del positivismo por parte de la clase dominante y su intención de reproducir este sistema de pensamiento en todo el territorio mexicano. La importancia de este hecho radica en la extrañeza que puede producirnos el surgimiento de prácticas como las analizadas en éste capítulo en

¹²⁴ Este concepto es tomado de M. DeCerteau. Op Cit., quien contrapone las “tácticas” generadas por los sectores en inferioridad de condiciones (quienes solamente pueden hacer uso del tiempo), a las “estrategias” promovidas por los sectores dominantes (quienes disponen para ello del espacio geográfico).

¹²⁵ Ver el primer capítulo.

relación con la muerte, en el mismo momento en que se intentaba sentar las bases para la adopción de un sistema filosófico con las características del positivismo. Pero, como mencionábamos anteriormente, las ideas que se asumen como generales al estudiar determinados períodos históricos, no son otras que las ideas de las clases dominantes y éstas en muchos casos, poco tienen que ver (o mucho depende de cómo se lo analice) con las ideas (o mentalidades) de los sectores subalternos. La adopción del positivismo en México, siguiendo las interpretaciones que hace Octavio Paz, no tenía “nada que ofrecer a los pobres; (ya que) su función consistía en justificar la conciencia de la burguesía europea”¹²⁶. En este sentido aquella doctrina no habría tenido mayor finalidad que la de ser un intento de naturalización de las desigualdades apelando ya no a Dios o a la sangre, sino a la ciencia. De este modo llegamos a comprender cómo la clase dominante (influida a la vez por los resabios de una constitución y reformas sancionadas por los liberales que, siempre con mejores intenciones que el porfirismo, no dejaron de mirar hacia Europa al redactarla perdiendo de vista la tradición y la historia mexicanas) intentó borrar el pasado eliminando dioses y tradiciones ancestrales. Como afirma Carlos Monsiváis los encargados de este proyecto fueron “un grupo de funcionarios, poetas, historiadores, narradores, gramáticos y ‘científicos’ (que se había puesto de acuerdo) para no (ceder) a la doble tentación de la piedad y la curiosidad, y (prescindir) de referencias y concesiones visuales a los semblantes, las vidas y los ambientes ‘de los de abajo’, con su fardo de productos deleznable, sin oportunidad alguna de que alguien los vea (con la mirada incluyente), ya no digamos que los tome en cuenta. Y para deshacerse del apretujamiento, el atraso y la ignorancia, (convierten) en dogma la selección de lo aceptado en el paisaje a la disposición. Con estrategia coral, el positivismo y la oratoria y la música italianizante y la poesía modernista y la atención a la moda parisina (se) distancian

¹²⁶ Paz, Octavio, *Laberinto de la soledad*, idem. pág. 144. Para más información sobre el positivismo en México ver Zea, Leopoldo, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, FCE, 1997, y Weimberg, Gregorio, *La ciencia y la idea de progreso en América Latina*, México, FCE, 1998.

de la realidad maloliente”¹²⁷. Y la consecuencia fue un vacío que hizo que las clases populares se encontraran sin historia y sin identidad y que “al cabo de cien años de luchas, el pueblo se (hallara) más sólo que nunca, empobrecida su vida religiosa, humillada su cultura popular”¹²⁸.

Observamos entonces claramente la existencia de algunas costumbres que nos permiten dar cuenta de dos bloques antagónicos. Uno dominante o hegemónico, que (según afirmaban) miraba hacia el futuro (un futuro que se encontraba en otro continente) y buscaba en éste la justificación de su papel histórico e intentaba imponerse sobre el subalterno, que se encontraba con la necesidad de construir sus propios proyectos y prácticas a partir de la oposición al primero en un intento de resistir a los intentos de dominación y a los modos de explotación. De este modo podemos afirmar que ambos luchaban por establecer los significados legítimos que fueran funcionales al modo de explotación en un caso, y a un modo de resistencia en el otro. Esta lucha que obviamente no nace a finales de siglo XIX sino muchísimo antes, se recrudece para este período y se observa en las diferentes huelgas, cada vez más violentas que, de alguna manera culminarán en la revolución que se inicia en la segunda década del siglo XX.

“Tradiciones-rebeldes”

Para que un modo de producción pueda desarrollarse completamente, es necesario de una cultura que sea acorde al mismo, o por lo menos que no dificulte su desarrollo¹²⁹, pero a la vez toda cultura se construye, por lo general (según las interpretaciones de E. P. Thompson) como un modo de resguardar los intereses de un colectivo con una conciencia análoga producto de una historia en común. En

¹²⁷ Monsiváis, Carlos. En este carnaval se admiten estos rostros. Bibliografía conseguida personalmente.

¹²⁸ Paz, Octavio. Idem. Pág. 145.

¹²⁹ Sobre la relación entre “desarrollo” y cultura resulta interesante el análisis que hace Mario Margulis Op. Cit., en el artículo titulado Cultura y Reproducción social ya que nos permite tener un acceso a la realidad mexicana que aunque varias décadas más tarde, guarda ciertas similitudes con el período trabajado en este trabajo.

México encontramos en aquel período, que un conjunto importante de costumbres que habían sido adoptadas por los sectores populares no eran funcionales al modo de producción impulsado por la clase dueña de los medios de producción. Y nos es importante tener en cuenta estos procesos para poder llegar a una interpretación acertada sobre estos rituales y prácticas llevadas a cabo por los sectores populares, y no tomarlos como simples hechos caprichosos que surgieron gracias al azar o producto de tradiciones entendidas como reliquias del pasado. La cultura, en este caso, vendría a actuar como un modo de resguardo, el lugar desde donde se lucha por los intereses propios que hacen a un pueblo o una comunidad, desde donde se resiste a los intentos de imposición de un estilo de vida funcional a un modo de producción desfavorable. Y este conjunto de prácticas que la componen se encontrarán siempre en un continuo proceso de resignificación que se hace imposible entender sin tener en cuenta el contexto en que se realizan, así como los actores que se encuentran en lucha. Por este motivo es que no pueden pasarse por alto estos procesos de construcción cultural a la hora de hacer una interpretación de este tipo de prácticas, para no caer en el error de analizarlas como simples tradiciones-reliquias, o como productos de museos que podrían encontrarse tanto en el año mil novecientos como en el mil doscientos. Al analizar la cultura europea de los siglos XVIII y XIX, E.P. Thompson, afirma, “la cultura plebeya es la propia del pueblo: es una defensa contra las intrusiones de la gentry o del clero; consolida las costumbres que sirven a los intereses del propio pueblo...”¹³⁰. Y, aunque estas costumbres de las que él habla están referidas a otro período histórico y a otra cultura, podríamos trazar una analogía con lo que ocurre en México en el momento estudiado, y afirmar que ciertas prácticas que muchas veces se nos aparecen bajo el aspecto de tradiciones-reliquias, no son solamente prácticas resultado de formaciones anteriores carentes de sentido actual, sino que deben ser interpretadas como un modo de resguardar sus propios intereses en detrimento de una clase que

¹³⁰ Thompson, Edward P., *Costumbres en común*. Pág. 25.

intenta dominar sus costumbres para hacerlas acorde al modo de producción vigente. Nos encontraríamos en este caso, con un conjunto de “tradiciones-rebeldes”, que no son más que una forma de resguardo ante los “avances” técnico-económicos (“desarrollo”) que se traducen en un modo de explotación de los sectores dominados.

Varios son los momentos a lo largo de la historia que podemos interpretar de esta manera ¿cómo podríamos analizar de otro modo las prácticas de los Ludditas ante el desarrollo de las industrias? Y respecto del fordismo, mucho más cercano a nuestro tiempo, ¿no podríamos interpretar acaso, esas borracheras que todavía eran comunes entre los modos de vida de los sectores populares, como un intento de oponerse a estos disciplinamientos que impone el desarrollo del modo de producción, y que intenta modificar Henry Ford con sus nuevas teorías empresariales para hacer que la conducta de estos sectores fueran funcionales a su industria?

Es en este sentido que se intenta mostrar cómo ciertas prácticas, que muchas veces son pasadas por alto o simplemente analizadas como prácticas en sentido tradicional (que lo único que hacen es reproducir costumbres más antiguas), podrían ser interpretadas como tácticas de resistencia con respecto a las estrategias de dominación por parte de la cultura hegemónica. Y en este caso, el modo de representación de la muerte, tanto como el “Día de muertos” que a la vez se encuentra relacionado con el consumo de alcohol y la risa en los modos de concebir la existencia, podría ser una forma de resistir a una cultura que intenta modificar su “estilo de vida” (con todo lo que esto significa). Y a esto deberíamos sumarle el surgimiento de géneros como los corridos y los retablos¹³¹, prácticas en las que puede notarse (o que nacen claramente como) los intentos de resistencia

¹³¹ Ver el segundo capítulo.

por parte de la cultura popular a la cultura que quiere imponerse. Con esto no se pretende afirmar que estas prácticas deban ser leídas simplemente como un producto directo de la oposición a las condiciones de producción que se quieren imponer a un pueblo, y mucho menos que sean prácticas concientes-racionales, es decir, planificadas con una finalidad lógica o de articulación política. Si se ha seguido mi planteo, justamente esta carencia de lógica política (siempre en primera instancia) es lo que caracteriza a estas prácticas. Estos ritos son en parte, producto de residuos históricos entre los que se mezclan diferentes concepciones del tiempo y de la vida, otro modo de concebir la existencia.

La muerte como práctica simbólica

Ya mencionamos anteriormente que el modo de pensar el tiempo por la mayoría de las culturas mesoamericanas precolombinas era circular (a diferencia del tiempo lineal mayormente relacionado con el modo de producción actual) y esto les otorgaba la posibilidad de la idealización de un tiempo mejor; un pasado ideal que retornaría, "Toda muerte es para la mentalidad mesoamericana el preludeo de una nueva vida. No hay ningún final: cada final es el principio de algo nuevo"¹³². Si se piensa en Platón, por ejemplo, vemos que los griegos tenían una concepción circular al respecto del tiempo, lo que les permitía pensar este proceso muerte-vida como las dos caras de una misma moneda (¿O hemos de reconocer que la muerte engendra su contrario?, afirma Platón cuando reflexiona en el Fedón sobre la circularidad entre la vida y la muerte). Como observamos anteriormente, a lo largo de la historia, el modo de concebir el tiempo, principalmente con el desarrollo de nuevos sistemas de producción, fue mutando. Pero podríamos pensar que, a diferencia de lo que opinan algunos historiadores, este modo circular de representar la existencia nunca desapareció definitivamente del imaginario popular colectivo, es decir que pareciera haber encontrado un lugar donde se

¹³² Westheim, Paul. Ideas fundamentales del arte prehispánico en México. Pág. 70.

mantuvo a resguardo a lo largo de la historia y sólo salió a flote en los carnavales, día de muertos u otras prácticas populares semejantes que podemos observar a lo largo de diversas culturas. Por este motivo es que podemos considerar que no es casual el uso de la muerte como práctica simbólica ya que no se puede olvidar el sentido social que tuvieron este tipo de prácticas en la antigüedad, antes de que “la vida fuera separada de la muerte” con la monopolización de la vida eterna por parte de la iglesia católica¹³³. Existen muchos ejemplos que demuestran que a medida que pasa el tiempo esta tendencia a negar la muerte, encarnada en los sectores más cercanos al pensamiento occidental “subjetivista-humanista-individualista-existencialista” (o como se quiera llamarlo) se hace más y más evidente. Esto podríamos notarlo a través de los esfuerzos continuos por parte de algunos sectores por alejarla de los lugares cotidianos. Volviendo al análisis de los cementerios, vemos que es en estos espacios en donde podemos leer un tipo de comunicación que caracteriza claramente a dos culturas diferentes.

Jesús Martín Barbero, nos revela que en Colombia los cementerios privados, en donde se encuentran enterradas personas pertenecientes a las clases dominantes, se hallan en la mayoría de los casos alejados de las ciudades. Solamente se asiste a éstos los días domingos, es decir los días en que no se trabaja, los días de descanso, ajenos a la cotidianeidad, es decir alejados de los lugares en donde se pone en práctica la reproducción de la vida material. Contrariamente a este hecho, los cementerios públicos, en los que se entierran a las personas pertenecientes a las clases populares, se encuentran en el corazón de las ciudades y se los visita los días de la semana, es decir, los días de trabajo. De este modo, según las interpretaciones que hace Barbero, “la muerte no es para ellas (las clases populares) un asunto de mero recuerdo, sino el referente cotidiano de la vida. (De este modo) La creencia está integrada al vivir, como el lunes de la semana de trabajo y el espacio del

¹³³ Ver Baudrillard, Jean. Op. Cit.

cementerio en el espacio profano de la ciudad”¹³⁴, a diferencia de las clases dominantes en que se intenta alejar a la muerte de los espacios físicos transitados habitualmente y en que se la deja para los días de descanso. Si bien es éste un trabajo relativamente reciente podemos encontrar algunas analogías que nos sirven para analizar el período estudiado y observar la relación que generalmente existió entre las clases populares y la muerte, principalmente en relación a la cotidianeidad y a la representación del tiempo, pero sobre todo como un lugar de encuentro, tanto con los vivos como con los muertos. A la vez nos sirve, retomando las interpretaciones hechas anteriormente, para mostrar cómo los significados respecto de la muerte y la significación que tienen los cementerios, encuentran diferencias en relación a un esquema de clases (o de acuerdo a los lugares ocupados dentro de una sociedad) y que no pueden analizarse ciertas concepciones de manera generalizada sin tener en cuenta estas diferencias.

Una vez más decimos que no se puede analizar éstas prácticas como meros hechos aislados o como producto de individualidades, sino que estos ritos deben tenerse en cuenta como parte de una búsqueda colectiva, es decir como un hecho social en el que se encuentran involucrados la mayor parte de los participantes de esa cultura. Y cuanto mayores son los intentos de dominación por parte de la cultura hegemónica pareciera que encontramos una mayor resistencia que necesita de una mayor cohesión y se traduce en la búsqueda de un imaginario común o en la construcción de una identidad, que podríamos definir como una “identidad popular”. ¿No podrían ser, entonces, estas representaciones acerca de la muerte, una búsqueda en la historia para ejercer una reafirmación de la propia cultura en el presente y reforzar así los lazos de solidaridad, a la vez que para invertir los valores propuestos por la clase dominante?

¹³⁴ Barbero, Jesús Martín, *Comunicación alternativa y cambio social*. Pág. 248.

Anteriormente mencionamos el valor social que tuvo la muerte a lo largo de la historia, la mayoría de las sociedades primitivas no conocían una palabra que significase “muerte” en sentido biológico ya que ésta no existía como proceso distinto de la vida por lo que vida-muerte era un proceso conjunto que se encontraba relacionado con la concepción del tiempo circular. En algunas sociedades la entrada a la comunidad del sujeto estaba representada por una muerte simbólica en la que el iniciado se integraba a la comunidad al “morir y volver a nacer”. El paso hacia civilizaciones más complejas llevó a un principio diferenciador en el que un líder o grupo hegemónico adquirió los derechos de la inmortalidad. En el caso de los egipcios, por ejemplo, dos mil años antes de Cristo se socializa la vida eterna, es decir que ésta pasa a ser un “derecho social” y no solamente de los faraones. Pero la inmortalidad como institución recién se institucionaliza definitivamente con el surgimiento de la iglesia católica como fuerza hegemónica. Hasta ese momento muerte y vida eran momentos encadenados que se repetían infinitamente.

De acuerdo a estas interpretaciones podríamos analizar esta práctica en torno a la muerte en el México de Posada como un rito de legitimación de los lazos sociales en una comunidad. Los ritos, siguiendo las interpretaciones que hace Roberto DaMatta¹³⁵, tienen la propiedad de hacer conscientes procesos que de otra manera pasarían desapercibidos. El ritual tiene la propiedad de investir un hecho de forma tal que se le otorgue la capacidad de identificar a un colectivo. Y por este motivo, para que existan los ritos, aunque sólo fuera por ese instante que duran, es necesario que exista la construcción de un sujeto social que tenga mayor importancia que el “sujeto individual”. Si volvemos a estas comunidades en que la muerte cumplía un rol tan significativo encontramos que la constitución de esa totalidad social era siempre más importante que las partes, y que el sujeto,

¹³⁵ DaMatta, Roberto. *Carnaval, malandros y herois*. Op. Cit.

entendido como lo entendemos hoy bajo la lógica cartesiana, sería imposible de concebir para aquellos. ¿No podrían ser éstos entonces, algunos de los significados residuales que pueden ocupar el imaginario social de un pueblo como el de México, con una herencia indígena en la que la muerte tenía un lugar privilegiado, en la que se sacrificaba “en beneficio social” a los sujetos individuales y en la que el universo necesitaba de sangre humana para circular? La mayoría de las civilizaciones mesoamericanas tampoco tenían una concepción del “sujeto individual” y esto es lo que hacía posibles los sacrificios humanos, “En la sociedad india de antaño, el individuo no representa en sí mismo una totalidad social sino que sólo era el elemento constitutivo de esa otra totalidad, la colectividad”¹³⁶.

Es interesante el análisis que al respecto hace Todorov en “La conquista de América” ya que nos muestra cómo a través de diferentes ilustraciones indígenas, en las que puede notarse la carencia de perspectiva, se trasluce claramente una “visión social” en la que no cabe una mirada personal, simplemente porque en aquellas culturas era imposible que mirara un solo individuo, sino que lo hacía un colectivo;

“Los personajes representados en los dibujos indios no están individualizados interiormente; si deben referirse a una persona en particular, aparece al lado de la imagen de un pictograma que la identifica. Toda idea de perspectiva lineal y, por lo tanto, de un punto de vista individual, está ausente; los objetos se representan en sí mismos, sin interacción posible entre ellos, y no como si alguien los estuviera viendo.... las esculturas aztecas están trabajadas en todas sus caras, incluyendo la base, aun si pesan varias toneladas, y es que el espectador del objeto es tan poco individual como su realizador; la representación nos entrega las esencias, y no se ocupa de las impresiones de un hombre. La perspectiva lineal europea no nació de la preocupación de valorizar un punto de vista único e individual, pero se vuelve el

¹³⁶ Todorov, Tzvetan. La conquista de América: la cuestión del otro. Pág. 73.

símbolo de este punto de vista y se añade a la individualidad de los objetos representados”¹³⁷.

Los aztecas no conocieron la perspectiva, y sabemos que para que el nacimiento de la perspectiva fuera posible debió surgir primero el sujeto moderno, el sujeto individual, cartesiano; el humanismo. Y es por este motivo que podríamos mencionar que dentro de las culturas mesoamericanas “...la muerte sólo es una catástrofe dentro de una perspectiva estrechamente individual, mientras que, desde el punto de vista social, el beneficio que rinde la sumisión a la regla del grupo pesa más que la pérdida de un individuo ...”¹³⁸. Como afirma Jean Baudrillard, las culturas occidentales lo que han hecho fue “desocializar la muerte al transferirla a las leyes bioantropológicas, al acordarle la inmunidad de la ciencia, al autonomizarla como fatalidad individual”¹³⁹.

El hecho de que el “día de muertos” cumpliera una función social es más que evidente, pero lo importante es, en este caso, poder analizar cuáles son los elementos que integran este rito y qué función cumplen. Mario Margulis dice con respecto a la risa; “es el gran instrumento de liberación, el humor, la burla, el insulto y la ridiculización de los poderosos, y ello es sólo posible en la fiesta, en el espacio y tiempo acotados en que es lícito invertir las condiciones habituales de existencia”¹⁴⁰. ¿Esta fiesta de la muerte, con la que se relacionan tanto la risa, como el ridículo que aparece representada por Posada, no podría ser entonces, una búsqueda de liberación, a la vez que, como mencionáramos antes, la construcción de un imaginario común, es decir, de una identidad propia que agrupe a los oprimidos bajo la protección de un manto de costumbres ancestrales rescatadas de un imaginario colectivo?

¹³⁷ Ibidem. Pág. 135.

¹³⁸ Ibidem. Pág. 74.

¹³⁹ Baudrillard, Jean. Op. Cit. Pág. 151.

¹⁴⁰ Margulis, Mario, *La cultura de la noche*. Pág. 16.

“La mayor parte de las fiestas tiene que ver con el calendario agrícola. Una excepción es el culto a los muertos, celebrado en todo el país como fecha importante, a comienzos de noviembre. Según De la Peña, el culto a los muertos es la expresión del compromiso con la comunidad local: ‘los antepasados viven en el cementerio y en el altar familiar, pero también en el ritual tradicional y en la sabiduría agraria. La unidad del pueblo no es un sentimiento pasajero que termina después de la fiesta y la corrida: persiste a través del tiempo; su profundidad trasciende el ciclo agrícola y se remonta al distante pasado, el pasado de la tumba, de los muertos de muchas generaciones y barrios unidos en un solo cementerio’.

En síntesis, en las fiestas se expresa la afiliación a la comunidad, aun de los emigrados que participan y contribuyen, y la continuidad histórica fuente de identidad y de pertenencia; todo ello a través de elementos ritualizados y relacionados con la religión, pero a la vez flexibles y con margen para la creatividad popular. También expresan las fiestas, y otros elementos de la producción simbólica, los cambios y tensiones generados por el ‘desarrollo’, la penetración del capital y sus efectos económicos e ideológicos, las nuevas relaciones de producción que se insertan y conjugan con las tradiciones de pertenencia igualitaria a la comunidad, la creciente apertura hacia el exterior y el temor que despierta la intrusión de elementos disolutorios”¹⁴¹.

Identidad popular

Siguiendo algunas de las interpretaciones corrientes que encontramos sobre identidad, habría algunos elementos que se nos aparecerían como fundamentales para construirla. Uno de estos elementos estaría dado por la aparición de un Otro, ya sea éste real o simbólico, respecto del cual poder diferenciarse, pero fundamentalmente que sirva a los efectos de marcar un límite. Otro de estos elementos y que se desprende del anterior sería el enaltecimiento de “valores” (...los grupos étnicos son categorías de adscripción e identificación que son

¹⁴¹ Margulis, Mario. Cultura y reproducción social. Pág. 40.

utilizadas por los actores mismos... ¹⁴²⁾ considerados propios a los que una cultura otorgue importancia como constitutivos de su “ser”; esto llevaría a la constitución de rasgos diacríticos. Y un tercer elemento podría estar dado por la construcción de una Historia que ayude a legitimar estos valores que se asumen como propios. Y a estos elementos mencionados podría agregársele un cuarto que estaría dado por la existencia de un proyecto que se asuma como posible, sea este “real” o “imaginario”.

Respecto al primer punto observamos claramente la construcción de un Otro que asume el lugar de la cultura dominante. Con respecto a ésta se marcan límites que se hacen evidentes en las prácticas llevadas a cabo por la cultura popular y que vinimos trabajando a lo largo de todo el trabajo. Con respecto al segundo punto, vemos que el ritual, como lo entiende Roberto DaMatta cumple la función (entre otras) de otorgarle una dimensión significativa a un hecho, a un dato, que se constituye como un valor esencial respecto de esa comunidad y al ritual, que tiene la posibilidad de otorgar una identificación general. La muerte en este caso estaría cumpliendo esa función social al reunir a toda una comunidad, reafirmar y, a la vez, reproducir la “cultura” en esta relación entre vivos y muertos. Respecto a la construcción de una Historia, vemos que este resurgimiento de la muerte no es casual y hay que entenderlo como una búsqueda por parte de los sectores populares de reservas que posibiliten reafirmar una memoria que defina su presente, es decir, encontrar en este bagaje imaginario de costumbres ancestrales, una práctica que les otorgue la posibilidad de descubrir un lugar al que aferrarse y desde donde comenzar, tanto como la posibilidad de reafirmar sus lazos. La búsqueda en la historia, por lo tanto, tiene sentido como operación, más que como una serie de sucesos “objetivos”. Renato Ortiz afirma que el pasado “es una construcción cultural e ideológica, una selección, un ordenamiento de

¹⁴² Barth, Fredrik. Los grupos étnicos y sus fronteras. Pág. 10.

determinados recuerdos, ...(y que) ... toda memoria es una lectura del pasado"¹⁴³, sabemos que la historia nunca es objetiva, sino que es el esfuerzo que una cultura hace por la construcción de su presente y en algunos casos por la reproducción del mismo.

¿Qué cosa es la muerte?

Solamente nos queda por decir que el hecho del surgimiento de determinado tipo de prácticas no debe ser leído simplemente como un acontecimiento arbitrario, tomado (o creado) por una cultura al azar y tampoco entendido como producto de una tradición inalterable que permaneciera intacta en su repetición a través del tiempo. La cultura cambia y se desarrolla y sufre modificaciones. Las prácticas que tuvieron surgimiento mucho tiempo atrás asumen significados nuevos en relación al contexto y son apropiadas de diferentes modos por sectores que las hacen propias en función de relaciones de poder situacionales. En este caso, la relación con la muerte, en la que se entrecruzan dualidades diversas, puede estar hablándonos de un momento de vacío, de falta de proyecto y de indefinición, en el que el pueblo necesita definir su identidad y la busca a través de lo que considera "su Historia", pero siempre en relación a otra historia que no es la suya y que se le trata de imponer. La identidad es un concepto que no puede definirse por sí mismo, necesita de "Otro" para cobrar significado, como afirma Lévi-Straus la identidad "es una especie de fondo virtual, al cual nos es indispensable referirnos para explicar cierto número de cosas, pero sin que tenga jamás una existencia real"¹⁴⁴. Es indispensable en este sentido la demarcación de un límite, que permita definirla y en el período analizado observamos la aparición de un Otro muy claramente que hace que el Nosotros pueda construirse fuertemente. No es entonces extraño, que surjan determinadas prácticas, en alguna medida "creaciones históricas" (no por inexistentes) que puedan servir, a la vez de refuerzo

¹⁴³ Ortiz, Renato, "Modernidad-mundo e identidad", en *Otro territorio*. Pág. 80.

¹⁴⁴ Lévi-Strauss, Claude. La identidad. Pág. 369.

de los lazos sociales, como de resistencia a unos valores ajenos en relación a los intentos de explotación. Este tipo de prácticas estarían así llenando un vacío (una falta) y creando una resistencia dentro del espacio mismo de la cultura dominante. La relación con la muerte no sería entonces una elección insólita que encuentra sus razones en un universo místico, sino que, como intentó demostrarse, deberíamos intentar comprenderla como un ritual que contiene una fuerte carga simbólica.

Conclusión General

Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, los pueblos que ... están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista.

(Roberto Arlt. Aguafuertes porteñas).

*Emancipate yourselves from mental slavery
none but ourselves can free our minds.
Have no fear for atomic energy
cause none of them can stop the time.
(Bob Marley, canción de redención).*

Podemos decir que a lo largo de este trabajo han surgido varios interrogantes, y más que pretender responderlos lo que intentamos fue plantearlos correctamente. De todos modos, podemos afirmar que hemos mostrado cómo una clase intenta apropiarse de la historia o del sentido de la historia de otra, a la vez que los modos en que esta última intenta resistirse a ello. Sabemos que quién sea capaz de orientar en su favor los modos en que la historia se represente, es decir, quien sea capaz de dominar el pasado, será capaz de dominar el presente, y con este objetivo se ponen en juego infinidad de mecanismos de dominio simbólico. Pero hablar de historia no siempre significa hablar del pasado, sino más bien de los modos en que el pasado es significado en el presente, el único momento pensable. Y si existe algo que a lo largo de este trabajo quiso discutirse, es justamente el presente a través de la ejemplificación con un caso particular del pasado. El caso de un pueblo que

buscó los modos de encontrar su lugar en la historia y que culminó con una revolución.

Por lo tanto, quisimos poder mostrar los modos en que los pueblos intentan construir su propia Historia. Es decir, mostrar las grietas de la historia que, habituados a pensarla desde una perspectiva materialista-economicista, muchas veces se nos escapan. Al interpretar la cultura como un fenómeno con cierta independencia, es decir, no como simple reflejo de una base, y al pensar la historia de los pueblos a partir de ésta, observamos que siempre existe la posibilidad de que éstos se den sus propios significados. Y a partir de este razonamiento podemos afirmar que la historia no está todavía escrita sino que se escribe a cada instante. No podemos, ni debemos olvidar la innegable importancia de los factores económicos, pero ello no significa creer que la historia de los pueblos se encuentra plenamente determinada por éstos. Mucho se ha escrito sobre los mecanismos de reproducción, pero que las clases dominantes busquen y consigan mantener sus privilegios y reproducir sus diversos capitales no implica que las clases populares sean impotentes para generar sus propios significados y espacios de resistencia o de creación en el plano cultural artístico o comunicacional. Quedarnos solamente en este razonamiento significaría no ver las posibilidades de ruptura y sabemos gracias a Gramsci que la hegemonía no es un fenómeno estático, sino que es un proceso que se construye y que se pone en juego en cada momento. No se es menos crítico por buscar las aperturas en los modos de apropiación de los textos por parte de los pueblos, siempre que no se desconozcan los mecanismos de dominación y las asimetrías que existen entre los dos polos. Si hay algo a lo que intentamos dar importancia y a riesgo de equivocarnos profundamente, fue a las diversas posibilidades respecto a los modos de "lectura", es decir a los posibles "usos" de un texto. No descartamos que los textos contienen prescripciones acerca de cómo deben leerse y que influyen sobremanera a la hora de hacerlo, pero a la vez intentamos mostrar que la creatividad no es solamente patrimonio de la clase

ociosa, que el pueblo puede hacer sus propias lecturas y con ello desarrollar sus prácticas en función de sus propias necesidades.

No debemos creer que en la política propiamente dicha sea el único lugar en que puede encontrarse la resistencia a un modo de dominación. Posiblemente sea el lugar desde donde parte un cambio definitivo, radical o como queramos llamarlo, pero no desde dónde nace. Mientras exista la posibilidad de resignificar los textos, existirá la posibilidad de una ruptura. Mientras los pueblos “encuentren nuevas palabras que sacar de todos los ángulos que indignen a los profesores”, estarán dadas las condiciones para el cambio. Son mucho más peligrosas en cambio, las lenguas muertas, porque es en éstas en donde se manifiesta el deseo de las clases dominantes de dar un cierre a los significados y de imponer sus propios modos de concebir la existencia, y es por eso que hay quienes siempre se han esforzado en reproducirlas, ya que aceptar el uso “impropio” de un vocablo, podría significar una futura pérdida de autoridad. Como explica Roberto Arlt “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula¹⁴⁵.”

Muy lejos de las vanguardias, llamadas a marcarles el camino, las culturas populares no se esfuerzan por encontrar mucho más que las formas de evitar el dolor. Pero es en ese viaje que van construyendo el camino de su independencia. Y no pretendo con esto dar a entender que la independencia o la libertad puedan encontrarse simplemente en este poder significar a manera fenoménica el yugo que las aplasta en su acontecer diario. Pero como ya mencionamos, es esta resignificación continua lo que mantiene el círculo abierto y no los discursos románticos de quienes no hacen otra cosa que llenar sus vacíos y descargar sus

¹⁴⁵ Roberto Arlt. Prólogo a Los lanzallamas. Pág. 386.

propias “verdades” sobre los sectores “obreros”. Las culturas populares están llenas de contradicciones. Son plenamente heterogéneas y muchas veces se encargan de legitimar acciones político-económicas que se muestran marcadamente en su contra. Pero son mucho más incomprensibles y contradictorias para quienes miden las acciones de acuerdo a un programa racional que en muchos casos no saben comprender una metáfora y que no tienen en cuenta que esta “racionalidad”, algunas veces no es más que la reproducción de estructuras de pensamiento funcionales a la cultura dominante. El cambio no se encuentra eliminando la religión, pensada solamente como el modo superestructural por el cual algunos sectores intentan imponerse a otros. Sino en poder comprender la historia de esa religión, los elementos que la componen, incluyendo las formas en que sus contenidos son recreados y transformados por los valores, emociones y significados de la cultura popular, así como sus causas, ya que es en ésta en donde muchas veces pueden vislumbrarse las posibilidades para un cambio. Sabemos que en la decodificación no se encuentra la libertad, pero también sabemos que sin resistencia no hay libertad ni cambio posible.

Bibliografía consultada

ARIES Philippe. *El hombre ante la muerte*. Ed. Taurus, Santa fé de Bogotá, 1999.

ARLT, Roberto. *Obras completas, Tomo uno*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1997.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Ed. Losada. Buenos Aires.

ARREOLA, Juan José. *Cuentos fantásticos*. Ed. Hispamérica. Buenos Aires. 1986.

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Ed. Alianza. Madrid, 1999.

BARTH, Fredik. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Fondo de cultura económica; México, 1976.

BARBERO, Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ed. Gili. Barcelona, 1987.

BARBERO. Jesús Martín. “Prácticas de comunicación en la cultura popular” en SIMPSON GRIMBERG, Máximo: *Comunicación alternativa y cambio social*. UNAM, México, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Ed. Monte Avila editores latinoamericana. Caracas, 1993.

BAUMANN, Gerd. “Los rituales implican Otros. Releyendo a Durkheim en una sociedad plural”. En de Coppet, Daniel (ed). *Understanding rituals*. Ed. Routledge. Londres, 1992.

BERNAT VISTARINI, Antonio. *Hans Holbein; imágenes del antiguo testamento*. Ed. Medio Maravedí. Barcelona, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Ed. Taurus. Madrid, 1979.

BOURDIEU, P. *Sociología y cultura*. Ed. Grijalbo. México, 1990.

BOURDIEU, P. *El sentido práctico*. Ed. Taurus. Madrid. 1991.

BOURDIEU, P. *Las reglas el arte*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995.

BURKE, Peter. “*El descubrimiento de la cultura popular*”, en Samuel, Raphael (ed): *Historia popular y teoría socialista*. Ed. Crítica. Barcelona, 1984.

Catalogación de la obra de José Guadalupe Posada. Museo Nacional del Grabado. Bahía Graf. Buenos Aires.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1992.

CHARTIER, R. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Ed. Gedisa. Barcelona. 1996.

COLLAZO, Alberto. H. Revista *El arte*. Nº. 17. *Guadalupe Posada*. Ed. Centro Editor América Latina. Buenos Aires, 1975.

CONTA, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Ed. FCE. México, 1974.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociología do dilema brasileiro*. Ed. Rocco. Río de Janeiro. 1997.

DARNTON, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Ed. Fondo de cultura económica. México, 1987.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Ed. Universidad Iberoamericana. México, 1996.

DE CERTEAU, M. *Las culturas plurales*. Ed. Nueva visión. Buenos Aires, 1999.

ESCARPIT, Robert. *Sociología de la literatura*. Ed. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1962.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires, 2002.

FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas*. Ed. Alianza. Buenos Aires, 1994.

FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Ed. Círculo de lectores. Barcelona, 1972.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. México, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. Ed. Grijalbo. México, 1995.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1987.

GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco. *Día de muertos y otras reflexiones sobre la muerte*. Ed. Verdehalago. U.A.M. México, 1997.

GRIGNON, C. Y PASSERON, J. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Ed. Nueva visión, 1991.

Guadalupe Posada: Calaveras y otros grabados. Ed. Brújula. Buenos Aires, 1969.

HALL, Stuart. “*Notas sobre la deconstrucción de lo popular*”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista.* Ed. Crítica. Barcelona, 1984.

HALL, S. y DU GAY, P. *Questions of cultural identity.* Ed. Sage. London, 1996.

José Guadalupe Posada Aguilar. *Commemorating the 75th anniversary of his death.* The Mexican fine arts center museum. Chicago, 1988.

José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida mexicana. Ed. Fondo editorial de la plástica mexicana. México, 2000.

KENNET TURNER, John. *México Bárbaro.* Ed. Hispamérica. Buenos Aires, 1985.

LACLAU Y MOUFFE. *Hegemonía y estrategia socialista.* Ed. Siglo XXI. México, 1987.

LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia.* Ed. Ariel. Barcelona, 1995.

LACLAU, Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo.* Ed. Nueva Visión, 1993.

LACLAU, Ernesto. *Misticismo, retórica y política.* Ed. F.C.E. Buenos Aires, 2002.

LEVIS-STRAUSS, Claude. *La identidad; seminario.* Ed. Petrel. Barcelona, 1981

Los días de muertos, una costumbre mexicana, VVAA. México, Ed. G. U., 1995

MARGULIS, Mario y otros. *La cultura de la noche.* Ed. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1994.

MARGULIS, M. y URRESTI, M. y otros. *La segregación negada*. Ed. Biblos. Buenos Aires, 1999.

MARGULIS, M. *Cultura y reproducción en las unidades domésticas*. INAH. México, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Ed. Península. Barcelona. 1975.

MOCK, Melody. *José Guadalupe Posada and the corridos of the mexican revolution*. Tesis publicada en Internet.

MONSIVAIS, Carlos. *En este carnaval se admiten estos rostros*. Bibliografía conseguida personalmente. Puede verse en Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias. Op. Cit.

ORTIZ, Renato. *Otro territorio*. Ed. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires, 1996.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ed. Fondo de cultura económica. C. P. México, 2000.

PAZ, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista III*. Ed. F.C.E. México, 1987.

PLATÓN. *Diálogos socráticos*. Ed. Jackson. Buenos Aires, 1948.

Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias. Varios Autores. Ed. Instituto nacional de bellas artes. México, 1996.

Revista *Comunidad CONACYT*, México. Núm. 83, año III, noviembre, 1947.

Revista *Razones*, Núm 48/ 2-15 de noviembre. México, 1981.

RIVERA, Jorge. *El escritor y la industria cultura*. Ed. Atuel. Buenos Aires, 1998.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*. Anagrama. Barcelona, 1993.

SILVA HERZOG, Jesús. *Breve historia de la revolución mexicana*. Ed. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 1966.

SHAW, George Bernard. *La comandante Bárbara*. Ed. Hyspamérica. Buenos Aires. 1985.

SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Ed. EMECÉ. Buenos Aires, 1995.

STEIMBERG, Oscar. *Semiótica de los medios masivos; el pasaje de los medios de los géneros populares*. Ed. Atuel. Buenos Aires, 1993.

THOMPSON. E.P. *Costumbres en común*. Ed. Crítica. Barcelona, 1990.

THOMPSON, E. P. *Tradición, revuelta y conciencia de clase*. Ed. Crítica. Barcelona, 1984.

THOMPSON. E. P. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Ed. Crítica. Barcelona,

TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: la cuestión del otro*. Ed. Siglo XXI, México, 1987.

TOLSTOI, León. *¿Qué es el arte?*. Ed. Alba. ;Adrid, 1998.

VOLOSINOV, Valentin Nikólaievich. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Ed. Nueva visión. Buenos Aires, 1976.

VOLPI, Jorge. *Antología del cuento mexicano*. Varios autores. Ed. Ave Fénix. México, 2001.

WEIMBERG, Gregorio. *La ciencia y la idea de progreso en América Latina*. Ed. Fondo de cultura económica. México, 1998.

WESTHEIM, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Ed. Era. México, 1991.

ZEA, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana*. ED. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.

Gallego, Mariano

José Guadalupe Posada : la muerte y la cultura popular mexicana - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 2007.

Internet.

ISBN 978-950-29-1033-8

1. Grabado. 2. Posada, Guadalupe-Obra Artística. I. Título

CDD

Fecha de catalogación: 29/11/2007

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Mariano Gallego (2007) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes. Para más información ver aquí:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>