

La Catrina, de José Guadalupe Posada: analogía gráfica del símbolo mestizo y sincretismo mexicano

María Guadalupe Reyes García
Universidad Autónoma de Durango, campus Zacatecas

RESUMEN

En la actualidad, la imagen gráfica de *La Catrina* es uno de los símbolos mexicanos más conocidos en el plano internacional. En México su presencia se ha vuelto cada vez más común durante las festividades del Día de Muertos, y representa los rasgos de la mestizofilia y el sincretismo mexicano, habiendo en ella más historia de la que salta a primera vista. *La Catrina* es un ícono positivo y tiene la posibilidad de evolucionar hacia diferentes tipos de expresión gráfica. Su mutabilidad permite la creación de nuevas formas que expresan la riqueza de la cultura mexicana, de la misma manera como Diego Rivera transformó en *Catrina* a la “garbancera” de Posada.

Palabras clave: calavera, Posada, mestizaje, ícono, símbolo, mexicanidad.

ABSTRACT

Today the image of the *Catrina* (elegantly dressed female skeleton) is one of Mexico's most well-known symbols on an international level. In Mexico it has become increasingly common during Day of the Dead festivities and it represents the traits of mestizophilia and Mexican syncretism, for it embodies more history than might be apparent at first sight. The *Catrina* is a positive icon and possesses the possibility of evolving into different types of visual expression. Its mutability allows for the creation of new forms that express the richness of Mexican culture, just as Rivera transformed Posada's *garbancera* (an indigenous person embracing European styles) into a *Catrina*.

Keywords: skeleton, Posada, mestizaje, icon, symbol, Mexican identity.

María Guadalupe Reyes García

La patria no son las banderas ni los himnos, ni los discursos apodícticos sobre los héroes emblemáticos, sino un puñado de lugares y personas que pueblan nuestros recuerdos y los tiñen de melancolía, la sensación cálida de que, no importa donde estemos, existe un lugar al que podamos volver.

MARIO VARGAS LLOSA,

Discurso en la recepción del Premio Nobel de Literatura 2010

México es un país lleno de tradiciones, costumbres, sabores, colores e imágenes, una gran diversidad de manifestaciones artísticas han florecido dentro de esta riqueza histórica; sin embargo, formular un concepto que describa lo que significa *mexicanidad* ha implicado un largo proceso de autodefinition y construcción, pues diversos intelectuales han intentado encontrar el rasgo que distinga y caracterice al mexicano: para Octavio Paz era la soledad, para Samuel Ramos era el sentimiento de inferioridad, para Roger Bartra es la melancolía, etcétera.

La diversidad de culturas e identidades que participaron en el llamado choque de la Conquista, y la posterior fundación de la Nueva España, ha dificultado la tarea de establecer una particularidad distintiva y exclusiva de la *mexicanidad*, es por ello que una de las respuestas más viables parece ser la yuxtaposición de *mestizo* y *mexicanidad*, una solución simplista, pues, como explica Gruzinski (2000: 42): “el mestizaje biológico presupone la existencia de grupos humanos puros, físicamente distintos y separados por más fronteras que la mezcla de cuerpos, bajo el imperio del deseo y de la sexualidad”. Con ello se reduce el conflicto inicial de la mutua asimilación y aceptación, pero retomar la designación de *mestizofilia*, y deconstruirla para que englobe aquellas manifestaciones gráficas que abundan en el país, puede ser el principio de una renovación del significado de *mexicanidad*. Por ejemplo: el uso del símbolo iconográfico de la calavera ha estado presente a lo largo de la historia gráfica de México y se ha transformado de acuerdo con el momento histórico; su plasticidad ha permitido adaptarlo e interpretarlo de múltiples formas, y esto, de acuerdo con Volkow (2011), permite que un signo se convierta en un ícono, una imagen de rasgos positivos destinada a vincularse y vincular al emisor con el receptor:

En mi relación con el otro —en cualquiera de mis roles sociales— puedo funcionar o bien como un ícono o bien como un ídolo. Soy ícono cuando puedo ser lo suficientemente humilde para que el otro —a través de nuestro vínculo— puede encontrar su propia dimensión de libertad. Soy ícono cuando no impongo mis propios parámetros y expectativas sobre el otro, sino que respeto su naturaleza esencial.

A largo plazo, el objetivo de una revalorización de la *mestizofilia* —y de uno de sus símbolos iconográficos característicos de la mexicanidad, la calavera— sería la inclusión de la diversidad que abunda en México.

El mito del mestizo: orígenes ideológicos del nacionalismo mexicano y la mestizofilia

Después del choque inicial de la Conquista, el caos y las nuevas formas de convivencia derivaron en una asimilación mutua de las principales raíces etnográficas de las que surgió el mexicano: indígena, española y negra (hasta ahora la más olvidada de todas), y así fue como se inició el mestizaje biológico, tan diverso por la cantidad de variables etnográficas implicadas en la colonización, que hizo necesario para la nueva sociedad el surgimiento de un sistema de castas. Éste tenía como objetivo mantener una especie de control relativo, una forma precaria de orden y dominio en el caos inicial de la naciente sociedad; en este contexto, el mestizo era aquel ente nacido de la mezcla de indio y español, el resultado inesperado e indeseado del imperio del deseo y la sexualidad. En la gran mayoría de ocasiones la concepción del mestizo estuvo anticipada por la violencia, pues aquellos primeros conquistadores eran casi siempre hombres desarraigados de la patria y la mujer, y en las mujeres indígenas encontraron el receptáculo sometido y pasivo para sus deseos; por ello, para Octavio Paz el mexicano mestizo es ‘hijo de la chingada’, el producto de una violación y resultado de la violencia que imperó durante el caos inicial.

La historia de la Conquista se ha caracterizado por las lecturas dicotómicas y reduccionismos etnográficos, entre la visión de los vencidos y los vencedores. El concepto de mestizaje se ha desgastado y, según Gruzinski, los conceptos de mestizaje, cultura e identidad no alcanzan para definir y estudiar la complejidad de las formas sociales y culturales surgidas a partir de la Conquista; ésta, por sí sola, es motivo de caos y confusión: generalmente se ha estudiado desde un marco eurocentrista, si bien han surgido nuevos intentos por establecer una visión indigenista como la propuesta por León Portilla, por ejemplo, así sea con el riesgo de homogenizar identidades y culturas participantes en el mestizaje, lo cual puede terminar en cosificación y fetichización. Para Gruzinski (2000: 60), la única manera de evitar ambos riesgos sería mediante el uso de un “modelo de nube”, ya que trabajamos con “formas desesperadamente complejas, vagas, cambiantes, fluctuantes y siempre en movimiento”; además sugiere la elección de un marco histórico y geográfico determinados, y propone llamar mestizaje a las mezclas surgidas entre los cuatro continentes durante el siglo XVI, e hibridación para aquellos individuos resultantes de las mezclas de una misma civilización.

El tiempo en la Nueva España surgió como una alteración para los conquistadores y los conquistados; los primeros perdieron todo punto de referencia con el mundo que conocieron: las estaciones y su manera de medir el tiempo cambió, mientras para los segundos la realidad parece mucho peor: perdieron toda conexión con el pasado y sus orígenes, sus dioses fueron derrotados y destrozados, su cosmogonía perdió todo sentido a partir de la nueva idea de Cristo. ¿Cómo les explicarían los evangelizadores que el hombre crucificado escapó de la muerte como si ésta fuera un terrible castigo para los pecadores? Para los nuevos católicos el miedo a la muerte no tendría mucho sentido, ellos estaban habituados a reconocer la dicotomía dependiente entre vida y muerte, sacrificio y fertilidad. Su iconografía se caracterizó por la yuxtaposición de imágenes terribles para los evangelizadores: corazones extirpados, pechos desgarrados de los que brotaban fértiles serpientes destinadas a fecundar la tierra. De ahí que para aquellos primeros evangelizados, los Cristos se presentaban despojados de la agonía de la crucifixión; no fue hasta el periodo barroco de la Nueva España que aparecen en la iconografía religiosa estos Cristos chorreantes de sangre y agonizando, imágenes pensadas para despertar la culpa del feligrés al contemplar el inmenso sacrificio hecho por el Salvador para liberar a los católicos de las llamas eternas del infierno. Sin embargo, todo esto sólo fue posible hasta mucho tiempo después de superado el caos inicial de la conquista. Antes, “el México antiguo no temblaba ante Mictlantecuhtli, el dios de la muerte; temblaba ante esta incertidumbre que es la vida del hombre. La llamaban Tezcatlipoca” (Westheim, 1992: 12)

El desorden inicial llevó a la naciente Colonia a crear nuevas formas de convivencia, un espacio ingobernable para Motolinía: “¿dónde empieza el mundo indígena y dónde termina el de los conquistadores? Sus confines se encuentran hasta tal punto imbricados que ya son inseparables” (Gruzinski, 2000: 80). Realidades contrastantes surgen a lo largo y ancho de la Nueva España: desde la arquitectura y la urbanización en la nueva urbe —que rompió con la perfecta organización planificada por los aztecas de la alguna vez espléndida México-Tenochtitlan—, comenzó a brotar una monstruosidad urbana, ciudad que nacía para emular a las ciudades medievales-renacentistas (y moriscas) españolas, pero no del todo fieles al modelo copiado: se caracterizaba por su arquitectura mixta hecha con los vestigios de las antiguas construcciones. Los nuevos habitantes de Tenochtitlan construyeron a partir de lo que ya existía: edificios rehabilitados, otros abandonados, algunos contruidos usando los viejos templos como cimientos y con las mismas piedras dedicadas a adorar a las deidades prehispánicas, las vírgenes y santos católicos usurparon el lugar que alguna vez correspondió a los dioses de los indígenas, y este trastocamiento de la vieja religión fue otra forma de conquista.

En las manifestaciones artísticas y la arquitectura abundan los ejemplos de este sincretismo cultural, de la mutua asimilación entre conquistados y conquistadores, pues en las construcciones originadas en los usos y costumbres europeos debieron adaptarse las nuevas condiciones del Nuevo Mundo. Así es como surgen las iglesias destinadas para que los indios ejercieran el nuevo culto aprendido de los frailes: los nuevos atrios se construyeron como amplios espacios destinados a que los indígenas escucharan la misa, acostumbrados a los espacios de adoración abiertos en los que las clases sacerdotales prehispánicas oficiaban ritos y sacrificios destinados a los dioses.

La intervención de los amanuenses en la construcción de las iglesias y su decoración dejó vestigios de las técnicas y la maestría del arte prehispánico: las vírgenes de arte plumario, los retablos de las catedrales con influencias indigenistas, entre ellas la más importante, la Virgen de Guadalupe, representación ejemplar del sincretismo entre las culturas predominantes de la Nueva España. Para Bartra (2005: 195) es resultado de la mezcla entre la Virgen María y la diosa prehispánica Tonatzin, y añade que el mexicano, el mestizo, fue concebido como el hijo de dos mujeres violadas: “tanto traicionó la Malinche a su pueblo como la Virgen al suyo, pues las dos se entregaron y su originalidad resultó mancillada: la primera dio inicio a la stirpe de mestizos, mientras la segunda renació como Virgen india y morena”. Paradójicamente, de esta traición surgió el primero de los símbolos iconográficos bajo el que fue posible que México se agrupara, la Virgen de Guadalupe, primer tótem aceptado y asimilado por la población indígena y reconocido como propio por los criollos.

A pesar de esta complejidad social y del caos que imperó en la Nueva España, la mutua asimilación de cultura y tradición hizo posible la construcción de nuevos símbolos icónicos independientes de las culturas originarias, pero con rasgos reconocibles de sus fuentes originales. Según Lomnitz, tres fueron los tótems sobre los que se construyó la *mestizofilia* y que ayudaron a justificar e impulsar la mexicanidad: la Virgen de Guadalupe, Benito Juárez y la familiaridad con la muerte. Esta última, cuyo rasgo más reconocible es el de la calavera, ha estado presente a lo largo de la historia de México y de sus culturas fundadoras, está en la iconografía fúnebre traída por los conquistadores y en los libros de ‘bien morir’ de los evangelizadores; se caracteriza por la guadaña, el reloj de arena, el manto y la capucha, rasgos representativos de la Santa Muerte contemporánea. Ésta, muy a pesar de la insistencia de sus creyentes para justificar sus orígenes en la antigua muerte prehispánica, tiene más en común con la imaginería de las danzas de la muerte europeas que con el señor del Mictlán.

En el extremo opuesto están las representaciones del México prehispánico, donde abundaban las imágenes de cráneos y esqueletos, pero con un significado muy dis-

tinto al dado por los europeos; para las culturas prehispánicas existió una relación dicotómica entre vida y muerte, y en su iconografía los símbolos de fertilidad y muerte están íntimamente unidos. Conocían y respetaban los ciclos de las estaciones y la agricultura, sacrificio y fertilidad eran una sola cosa, esta dependencia está presente en las pocas representaciones artísticas que lograron sobrevivir a la destrucción de los ídolos prehispánicos por los conquistadores: las estatuas monolíticas de la Coatlicue, la Coyolxauhqui, la piedra del sol, las máscaras de Mictlantecuhtli, los *tzompantlis*, etc. La calavera es una imagen constante en el arte anterior a la conquista, representa la idea de inmortalidad, del eterno retorno de la vida, es la “indestructibilidad de la fuerza vital, que subsistía más allá de la muerte” (Westheim, 1992: 25). Es una idea contraria a la creencia del individuo católico y del alma única que había que salvar a toda costa del eterno castigo del infierno; las culturas anteriores a la Conquista creían en la transformación como un proceso para alcanzar la eternidad, porque en la cosmogonía prehispánica no había un lugar del castigo, pues el destino de las almas dependía de la forma de muerte: púnicamente los más bravos guerreros y las mujeres muertas en parto estaban destinados al gran honor de acompañar a Huitzilopochtli en su recorrido por el cielo. “Dime cómo mueres y te diré quién eres”, a decir de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.

Después del triunfo de la guerra de Independencia y de las revueltas constantes de las Guerras de Reforma, muchas de los ideales de la naciente patria, la patria mestiza, se fundaron sobre las bases establecidas por los criollos: el patriotismo criollo, el nacionalismo fomentado por los liberales compartía con el primero tres temas centrales: el glorioso pasado azteca, el guadalupanismo y el resentimiento hacia los españoles. Pero no fue hasta el posterior triunfo de la Revolución que la *mestizofilia* se convirtió en el concepto idóneo para ayudar a estabilizar las décadas de revuelta que había sufrido el país —además de los años de relativa paz construida por la dictadura de Díaz—, y si bien este concepto no está exento de conflictos, el mestizaje ha sido la fuente de parte de la riqueza cultural del mexicano y del llamado mito del mestizo¹ —equiparando los significados de mestizo y mestizaje con mexicanidad—. De manera paradójica, esta apropiación y exaltación del pasado indígena como algo heroico y glorioso tuvo como resultado la anulación del indio vivo, pues el nacionalismo necesitaba expropiar la gloria de México-Tenochtitlan que contemplaron los

¹ En el *Trabajo sobre el mito*, Blumenberg (2003) presenta una explicación acerca de la formación del mito como la irrupción de la palabra en el caos para clasificar lo desconocido; su función es la superación de la extrañeza del mundo, no responde preguntas sólo explica.

primeros conquistadores —y que tanto se esforzaron por desaparecer—. Con esta apropiación, el nacionalismo mexicano encontró una especie de reivindicación por la crueldad de los conquistadores; sin embargo, al yuxtaponer mexicanidad y *mestizofilia* buscaron desvincularse del pasado colonial y segregaron al indio vivo, el indio contemporáneo; reconocen que existe, claro, pero lo mantienen al margen e invisible: sigue ahí, sólo que vive aparte y en función de sus usos y costumbres. Después de todo, México le pertenece al mestizo; tan es así que hoy en día los pueblos indígenas que lograron sobrevivir a lo largo de los años están constituidos en el Congreso Nacional Indígena, entidad que busca representar y agrupar a todos los pueblos originarios en lo que ellos denominan: “un espacio donde los pueblos originarios encontramos el espacio de reflexión y solidaridad para fortalecer nuestras luchas de resistencia y rebeldía, con nuestras propias formas de organización, de representación y toma de decisiones”.

El símbolo de la calavera: antecedentes gráficos de la calavera garbancera de José Guadalupe Posada

El concepto de símbolo surgió en la lingüística a partir del *Curso de lingüística general*, texto en el que Ferdinand de Saussure explica las características del símbolo, el signo y el signo lingüístico, y si bien los tres comparten el rasgo de poseer un significado y un significante, el símbolo y el signo se encuentran presentes en la comunicación visual, y esto hace posible analizar la gráfica a través de las herramientas propias de la lingüística. Esto será conocido como semiótica o semiología, y con ella será posible lograr una aproximación al estudio de los significados y significantes que han estado presentes en la construcción del símbolo iconográfico de la calavera.

Antes de comenzar a trabajar en la interpretación y comparación entre las diversas imágenes de la calavera que han surgido en la cultura mexicana, es necesario aclarar las diferencias entre el símbolo y el signo, y cómo éstos pueden llegar a alcanzar el estatus iconográfico. Según Saussure, a grandes rasgos, es posible establecer las diferencias entre ambos para hacer una descripción escalonada de las características generales que comparten y aquellas particularidades que los distinguen.

La característica principal que ambos comparte es una estructura compuesta por el significado y el significante, mientras que su principal diferencia es la universalidad propia del signo, ya que es capaz de ser reconocible incluso por los animales —por ejemplo, los cambios climáticos—, en tanto, el símbolo se caracteriza por ser el resultado de una convención establecida que determina su significado; esto lo hace una creación humana que lo distingue del signo. Por la total dependencia del símbolo hacia la cultura del

hombre, hay una independencia del significado alcanzada a través de siglos de cultura; es decir, el símbolo fue creado por el hombre, pero le precede y le sobrevive.

El signo, el signo lingüístico, el símbolo y el ícono son conceptos relacionados y son objeto de estudio de diferentes disciplinas, entre ellas la semiótica, la hermenéutica, la lingüística y la sintaxis de la imagen. Una de las principales características del símbolo es su estrecha relación con la cultura y el hombre; gestado en el seno de la convención social, el símbolo es mutable e inmutable al mismo tiempo, se distingue por ocultar y mostrar a la vez: el significante es visible y superficial, pero conduce a un significado oculto, aunque latente.

Símbolos propios de la mexicanidad son la Virgen de Guadalupe, el águila devorando a la serpiente, los tres colores de la bandera, Benito Juárez y la calavera —que simplifica esa relación particular que el mexicano tiene con la muerte—; esta última imagen ha sido una presencia constante desde la época prehispánica hasta la más reciente creación de José Guadalupe Posada, cuya *calavera garbancera* fue el principio de una reinención del símbolo iconográfico de la calavera, y a partir de la relectura que realizara Diego Rivera de ella, se han deconstruido nuevos significantes que representan una constante en los significados.

A partir de la relectura que Verónica Volkow hace de la hermenéutica de Beuchot, se distingue que el símbolo se caracteriza por su movimiento pendular entre ícono o ídolo, y a partir de esto reconocemos que el símbolo es una imagen indispensable para la construcción de la nación, en tanto ha podido agrupar la gran diversidad cultural y social que existe en México. Gracias a estas imágenes sincréticas perdura el mito del mestizo, y es aquí donde la gráfica de la calavera adoptada por Posada logró convertirse en un elemento esencial para expresar los rasgos positivos de la *mestizofilia*.

El significado de la imagen actual de *La Catrina* se ha modificado a partir de la creación original de Posada: la *Calavera Garbancera* (figura 1) surgió como una burla sardónica y literal de las clases pobres, que renegando de su origen vestían sombreros de plumas ostentosas de estilo europeo, aunque no les alcanzara para cubrir sus huesos. Esta imagen, además de icónica, se caracteriza por la sutileza del humor y la crítica distintivos de Posada, y si bien carece de texto, el significante es efectivo: es una imagen de gran simpleza gráfica,² con un uso simbólico de elementos característicos y ras-

² Cuando hablamos de las cualidades del signo lingüístico, como inmutabilidad y mutabilidad, asumiremos de antemano que también corresponden al símbolo. Dondis (1992: 83) establece tres niveles de comunicación visual donde la comunicación simbólica es el nivel más avanzado: “el vasto universo de sistemas de símbolos codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado”.



Figura 1 José Guadalupe Posada, *Calavera garbancera*.

gos visuales que transmiten sutileza y elegancia. Representa la maestría alcanzada por Posada como grabador, pes en ella está presente la gran diversidad de trazos característicos de la mayoría de las imágenes de la calavera que le precedieron: es burlesca y divertida, como las de ilustraciones de *La portentosa vida de la muerte* de fray Joaquín de Bolaños (figura 2), pero conserva similitudes con los cráneos de la muerte prehispánica (figura 3), los *tzompantlis* (figura 4) y las calaveritas de azúcar del Día de Muertos; la pregunta que surge a partir de esto es: ¿cómo establecer una relación que explique las similitudes de las diferentes representaciones de la calavera?

Para esto, la semiótica parece ser la herramienta apropiada ya que permite establecer significados compartidos entre los símbolos iconográficos de las diferentes formas de la calavera creadas en México: las imágenes prehispánicas de huesos y cráneos presentes en los códices y en las monolíticas esculturas de sus dioses, las calaveras europeas —heredadas a la Nueva España— de las tradiciones de las danzas macabras, las primeras ilustraciones satíricas del texto de fray Joaquín de Bolaños, las calaveritas hechas por Manilla, hasta llegar a los grabados de Posada. Tal posibilidad de establecer significados similares en múltiples significantes surge a partir de una de las principales carac-

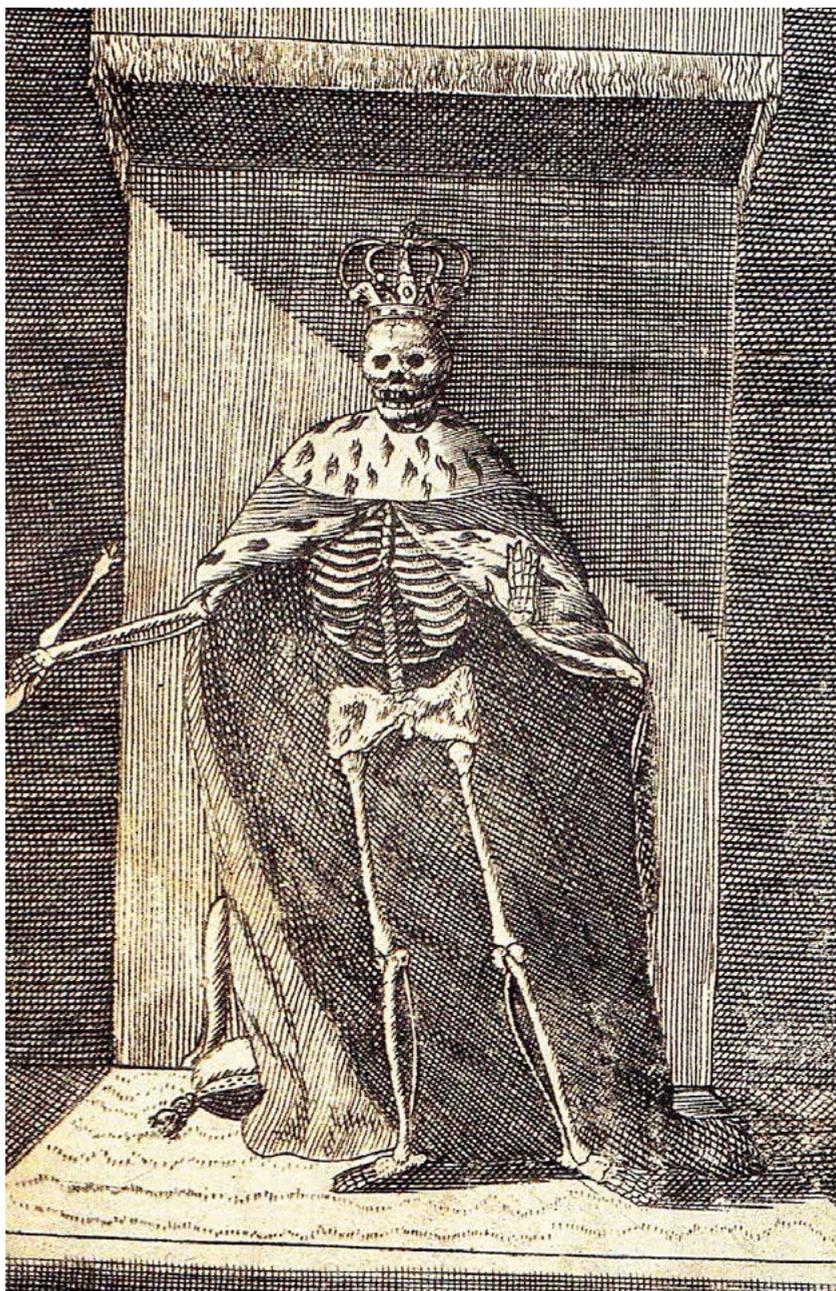


Figura 2 Francisco Agüera y Bustamante, *La portentosa vida de la muerte*.



Figura 3 Escultura de barro de Mictlantecuhtli.

terísticas del símbolo: su cualidad como una creación viva, construida por el hombre y gestada en la cultura, con capacidad para transformarse de manera coherente, por lo general a partir de las relaciones de analogía histórica, tal como lo describe Peirce (2012: 59): “un símbolo, una vez que es, se extiende entre los pueblos. Su significado se desarrolla con el uso y la experiencia”.

Uno de los problemas que pueden surgir a partir de la interpretación de los múltiples significados históricos atribuidos a un símbolo será el de establecer lecturas subjetivas o relativistas, con implicaciones unívocas y excluyentes; por ello, y para evitar



Figura 4 Alto relieve de *tzompantli*.

dichas interpretaciones, el receptor o lector debe tener capacidad para discernir a partir de significados jerarquizados a través de la analogía, tal como establece Beuchot (1997: 8) en *Perfiles esenciales de la hermenéutica*: “La analogía de proporcionalidad implica diversidad en el sentido, pero diversidad que se estructura siguiendo porciones coherentes, resultando de una interpretación respetuosa de la diversidad, pero que busca no perder la proporción, no caer en lo desproporcionado”.

Es de vital importancia reconocer que el símbolo con el que se va a trabajar, la calavera, es una construcción engendrada en la comunicación visual, y que ésta surgió de la misma manera y con los mismos esquemas básicos de la comunicación verbal: emisor, mensaje y receptor.

En este sentido, el símbolo de la calavera se ha extendido a través de los hombres y los pueblos de la misma forma que el lenguaje: se aprende dentro de la comunidad y se reproduce a través del tiempo. En el caso de esta imagen en particular, la intención del hombre parece ser la de acercarse a la muerte con la finalidad de entenderla, porque se reconoce incapaz de explicarse aquello que no ha podido entender del todo;

sólo en el símbolo los hombres han podido lograr la mediación con aquello que le es imposible conocer; a pesar de la mutabilidad de algunos significados entre las culturas, la historia y la gráfica, ha logrado conservar rasgos gráficos esenciales y las significaciones originales perduran a través del uso.

Ferdinand de Saussure atribuyó al signo lingüístico³ dos cualidades esenciales: el símbolo es inmutable y mutable. Es inmutable porque para cambiar tiene que enfrentarse con la dificultad histórica y la resistencia cultural que conlleva un cambio de significado,⁴ pero esto no impide la mutabilidad del símbolo, un rasgo característico explicable a partir de la relación del símbolo con el tiempo y los inevitables cambios históricos y culturales a los que está sometido.

La mutabilidad del significado del símbolo iconográfico de la calavera ha sido posible gracias a su persistencia dentro de la historia del hombre: la diversidad de culturas y la interacción de éstas con el tiempo han ido modificando su significado, pero no de una manera radical o contradictoria, sino a partir de un proceso progresivo en el que se le han adherido nuevos significados a partir del significado original, además de que no ha perdido del todo los rasgos distintivos del significante.⁵ Un ejemplo de ello son las diferencias en las distintas lecturas e interpretaciones que puede darse a la imagen de la calavera representada en la Danza de la Muerte y las calaveras de Posada: en la primera hay una connotación apocalíptica y moralizante, que se justifica en sus orígenes religiosos; sin embargo, el paso del tiempo, y los devenires históricos en la cultura, las ha ido dotando de un contenido satírico, rasgo que comparten con las calaveras de Posada.

La producción de calaveras realizada por José Guadalupe Posada es relativamente escasa en comparación con sus miles de grabados, además de que fueron tardías en su acervo gráfico, pues sólo hasta 1888, cuando llega a la Ciudad de México, tuvo el primer contacto con este particular estilo de ilustración; tenía 36 años y, según sus biógrafos, comenzó a trabajar como ilustrador a la edad de 19 años.

La historia reciente del símbolo iconográfico de la calavera surgió durante el último tercio del siglo XIX, durante las vísperas de la celebración del Día de Muertos con

³ Para el estudio del símbolo de la calavera se tomarán en cuenta las mismas características asignadas al signo lingüístico: es arbitrario, convencional, mutable, inmutable y se divide en significado y significante.

⁴ El significante será la imagen por sí sola, la ilustración, grabado o escultura, con la que se tiene el primer contacto; el significante es el primer contacto con el símbolo; el significado, por otro lado, será todo el bagaje cultural, histórico y social que interprete el observador.

⁵ Por supuesto que esto no es algo imposible; un claro ejemplo es el símbolo de la esvástica, que pasó de ser un ícono milenario y positivo para transformarse en un símbolo con una fuerte carga negativa, excluyente y estéril, relacionados con la violencia y el extremismo ideológico que representó el nazismo.



Figura 5 Manuel Manilla, *Calavera taurina*.

las *calaveritas* hechas por Manuel Manilla (figura 5), el desconocido padre de las calaveras y maestro de Posada en la gráfica de la muerte. Ellos se conocieron en el taller de Vanegas Arroyo, y lo introdujo en una nueva técnica de impresión y en el mundo burlón de los esqueletos danzando y las calaveras; para Fernando Gamboa (1952, s.n.p.), Manilla debe ser “considerado como el eslabón o elemento transitorio entre los grabadores en madera de estampas de la época de la Colonia, y Posada y los grabadores modernos que le siguieron”.

Las primeras calaveras de Manilla se caracterizan por la austeridad de significantes, son imágenes descarnadas y carentes de significados específicos; son genéricas, pero de gran utilidad para los impresores, ya que esta impersonalidad plasmada por Manilla fue lo que permitió venderlas a obreros, panaderos y trabajadores de clase baja en general, quienes la repartían entre sus clientes esperando recibir a cambio una pequeña gratificación económica: *una calaverita*.

No es hasta que llega al taller de grabado de Vanegas Arroyo que Manilla comenzó a realizar sus trabajos más elaborados y espectaculares; de su obra sobreviven pocos ejemplares, y muchas de las veces su trabajo es atribuido a Posada; sin embargo, las diferencias de estilo entre ambos son distinguibles para el ojo aguzado, su trabajo es más

hierático y contenido, carente de la libertad expresiva y crítica de Posada. Ciertamente Manilla es el precursor en la creación y uso de la imagen de la calavera, pero sus grabados están más cerca de las calaveras coloniales y de las ilustraciones festivas, aunque críticas, con las que Francisco Agüera Bustamante decoró el texto de fray Joaquín de Bolaños: *La portentosa vida de la muerte* (figura 6)

Esa obra destaca en la historia de la iconografía de la *mestizofilia* por ser el primer texto impreso en Nueva España cuyo personaje principal es la muerte, *emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy señora de la humana naturaleza*. Pieza extremadamente rara para la época, esta obra oscila entre el humor festivo y el juicio crítico, pretendió promover un pensamiento reflexivo que combatiera la percepción ilustrada de la sociedad de la Nueva España sobre la muerte: el hombre ilustrado luchó contra la angustia de la muerte con el olvido y buscó immortalizarse a través de la fastuosidad de los funerales barrocos; lejos había quedado el miedo medieval del hombre por la peste negra y sus danzas macabras, ya no existe la urgencia de aprender a bien morir, por ello la muerte burlona de Agüera y Bolaños le recuerda al hombre novohispano su fragilidad, pero haciendo uso de la cotidianidad de la vida y la sátira; este excepcional trabajo es el antecedente iconográfico de la *calavera garbancera* de Posada, comparte con éste rasgos de analogía tanto en su construcción visual como en los significados esenciales: la sátira y la crítica social, y advierte que todos somos huesos y calaveras, no importan los vestidos, los cargos, la riqueza, todos los hombres están condenados a danzar con la muerte.

El nacimiento de La Catrina y su función como ícono en la construcción de nuevos significados

La *calavera garbancera* trazada por Posada fue la base para la creación pictórica de Diego Rivera; la imagen de *La Catrina* tal cual la conocemos ahora apareció en su mural de 1947, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (figura 7), una pieza repleta de símbolos nacionalistas y de mexicanidad, donde se muestra de manera grandilocuente el discurso de la *mestizofilia* y las dos raíces que la constituyeron; además, es un homenaje pictórico al personaje y a su autor.

El mural es una pieza de gran formato horizontal, saturada de personajes y dividida en tres sectores que presentan a los protagonistas de la historia de México: en el sector izquierdo Rivera colocó a los conquistadores, los invasores, los criollos y españoles; haciendo contrapeso en el lado derecho está el componente revolucionario, el campesino, el indígena, la historia viva de México, la que empuja y transforma al país; en el fondo Rivera equilibró la composición con dos personajes de fuerte carga

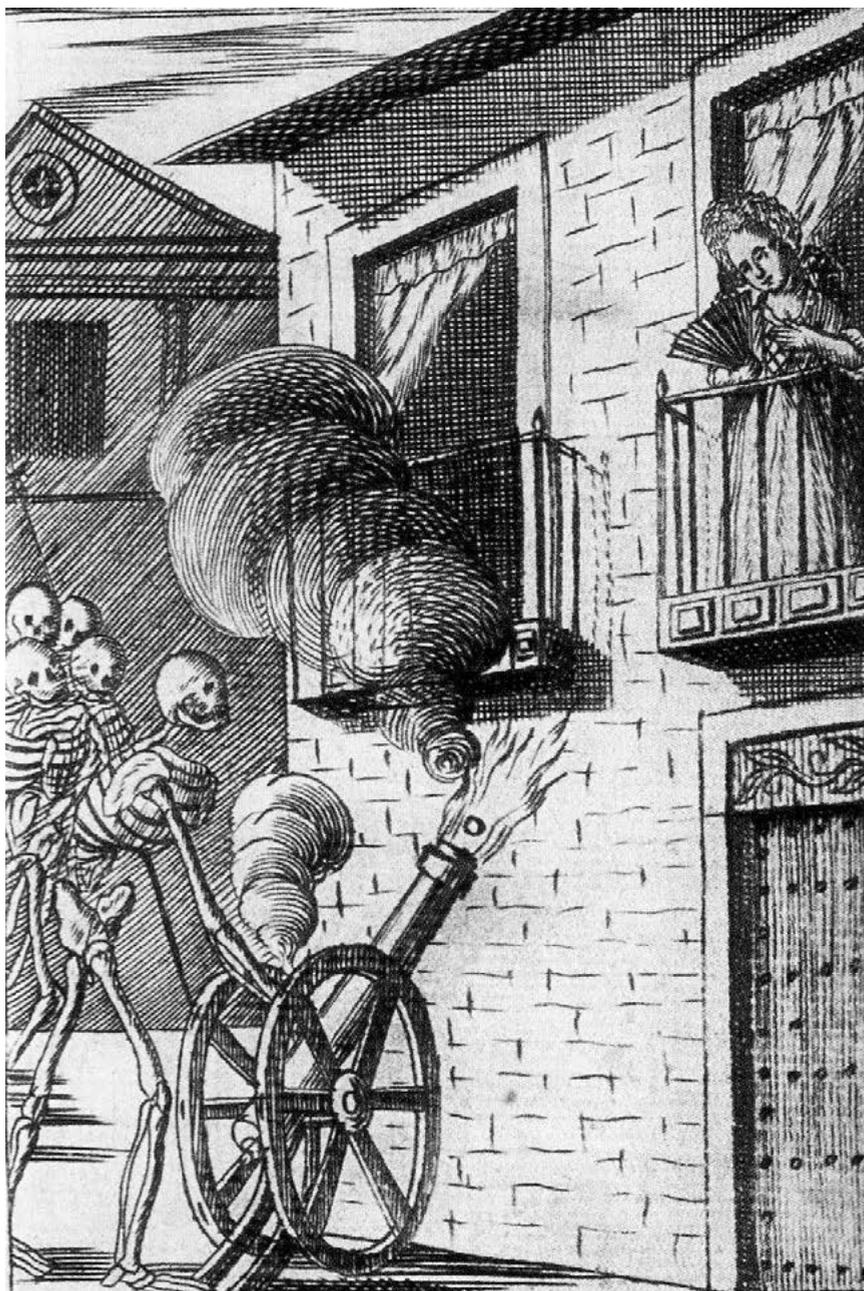


Figura 6 Francisco Agüera Bustamante, grabado de *La portentosa vida de la muerte*.



Figura 7 Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.

semiótica: Benito Juárez del lado izquierdo y Porfirio Díaz del lado derecho, son el *ying* y el *yang* histórico del símbolo que el autor sostiene en el centro de la composición.

Colocada estratégicamente en el sector central del mural destaca la imagen original de la *calavera garbancera* de Posada, la recién nacida *catrina*, elegantemente vestida, tomada del brazo por su creador y llevando de la mano a un joven Rivera, el alumno de Posada; es así como Diego logró la transformación del significado del símbolo iconográfico original: dejó de ser la magistral crítica social, que tenía como primera intención, para convertirse en un ícono que caracterizaba la riqueza histórica-sincrética de la cultura mexicana, toda ella es una síntesis de los rasgos de la mexicanidad y los rasgos positivos de la *mestizofilia*: la boa de plumas que evoca al Quetzalcóatl prehispánico, la elegancia del sombrero y el vestido afrancesado representativo de la época del porfiriato, los rasgos del cráneo que aparecen aquí y allá en la iconografía mexicana, están presentes en los *tzompantlis* y los dioses prehispánicos con su dualidad vida-muerte, pero también aparecen en las estampas religiosas de la Nueva España y los grabados europeos de la danza de la muerte; por ello, *La Catrina* es uno de los símbolos sincréticos más interesantes de la gráfica mexicana, una expresión perfecta de la *mestizofilia*.

A partir de este símbolo creado por Rivera, cuya semilla está ya presente en Posada, los mexicanos hemos adornado nuestras celebraciones del Día de Muertos, desde las copias literales que hacemos de la calavera hasta las interpretaciones más libres y revolucionarias que toman como base a la garbancera, haciendo evidente las posibilidades plásticas no sólo de *La Catrina*, sino del símbolo de la calavera en general. A partir de ella, los mexicanos tenemos la posibilidad de transmitir la riqueza de nuestra cultura, incluidas todas las diferencias que en ella persisten, y construir nuevos significados incluyentes, éticos, trascendentales; el símbolo creado por Posada se caracteriza por su latente posibilidad de conectarnos y de permitir a la *mestizofilia* superar su desfase como

doctrina nacionalista obsoleta: a partir de *La Catrina* el mestizo puede convertirse en un mito renovado.

La capacidad de pregnancia de la imagen creada por Posada, *la garbancera*, es algo que vale la pena mencionar, y no solamente ésta, al autor se le reconoce por ser el creador de las calaveras, ‘el novio de la muerte’;⁶ sin embargo, la producción de éstas es pequeña en comparación con toda la obra que produjo durante su vida, ya que sólo trabajó haciendo calaveras 24 temporadas de Día de Muertos. Mercurio López, en su texto *La muerte en el impreso mexicano*, menciona un total aproximado de 2% de grabados en los que aparecen cráneos y esqueletos, y el más memorable de todos ellos, el reinterpretado y reutilizado hasta la saciedad, es el de la *garbancera*, que desde su origen careció de nombre y explicación: “*La Catrina* es el último trabajo de Posada para la temporada de muerto, y el impreso más antiguo que conserva la imagen es de 1913, cuando el grabador ya tiene nueve meses de muerto. La hoja volante se titula *Remate de calaveras alegres y sandungueras. Las que hoy son empolvadas garbanceras, pararán en deformes calaveras*” (López, 2008: 61).

La *garbancera* nació como una crítica del autor a los pobres de origen indígena o mestizo, que se disfrazaban vistiendo sombreros de plumas afrancesados, como los que usaban las mujeres de las clases altas del porfiriato, aunque el resto de sus prendas no les alcanzara para cubrir sus huesos, es la sátira más refinada y magistral que Posada haya realizado, y la última. Demuestra que la visión crítica del autor era implacable, de su buril no escapaba nadie, pues criticaba y ridiculizaba a las clases gobernantes, todos eran calaveras: el presidente, los revolucionarios, el clero y el pueblo; la muerte de Posada era democrática, todo se reduce a huesos y calaveras. En este sentido, el trabajo del grabador comparte la intención de su gráfica con los grabados europeos de Hans Holbein⁷ (figura 8) y las ilustraciones de *La portentosa vida de la muerte* son imágenes críticas de la sociedad en que fueron creadas, usan la sátira como principal canal de expresión y usan como medio el símbolo de la calavera, asumiendo una función iconográfica que nos recuerda la brevedad de la vida.

⁶ Gracias al mural de Rivera, Posada recibe de Rius este sobrenombre; la actitud de intimidad y amor que Diego plasmó entre el autor y el esqueleto dio origen a este romance simbólico: Posada es cómplice de la muerte, festeja con ella; curiosamente, después de muerto, el autor fue enterrado en una fosa común donde sus huesos se perdieron y mezclaron con el resto del pueblo que lo inspiró.

⁷ Las danzas de la muerte de Holbein son las últimas representaciones de la tradicional danza macabra; la mayoría de estas obras se perdieron con el tiempo, pues eran representadas en los muros de las iglesias y la tradición oral sirvió para difundirlas, por eso la importancia del trabajo de Holbein que rescata la tradición medieval de la muerte que baila con todos: papas, reyes, viejos, jóvenes, caballeros, labriegos, etcétera.



Figura 8 Hans Holbein, grabado de *La danza de la muerte*.

El homenaje de Diego Rivera a la *garbancera*, y el rescate que emprendió de la figura de Posada como figura nacional, lograron salvarlo del olvido, y el grabador hidrocálido será reconocido por el símbolo que creó: “es un símbolo nacional, al lado del águila y la serpiente, la figura de Zapata, el rostro de Juárez y el zócalo” (Monsiváis, 1970: 178). Además, se convirtió en maestro y ejemplo para las siguientes generaciones, ya que Rivera y Orozco reconocieron su influencia: “Posada fue tan grande, que quizá un día se olvide su nombre. Está tan integrado al alma popular de México que tal vez se vuelva enteramente abstracto; pero hoy su obra y su vida trascienden (sin que ninguno de ellos lo sepa), a las venas de los artistas jóvenes mexicanos cuyas obras brotan como flores en un campo primaveral” (Rivera, 2013 [1930]: 6).

Esta revaloración del autor no solo se dio por el valor plástico y estético de su obra, también se reconoció por su maestría como grabador, para Carlos Fuentes es el más grande de los grabadores latinoamericanos, equiparable a importantes figuras de la historia del arte: Durero, Goya y Rembrandt (Lomnitz, 2006: 204).

Con el triunfo de la Revolución de 1910 se inició un proceso de rescate de nuevas formas artísticas, la búsqueda de las raíces de lo mexicano, revaloración que enaltecerá las expresiones del arte prehispánico, indígena y popular, propiciando un auge del grabado y la ilustración y, según López Casillas, la gráfica de la muerte se vio influenciada por las formas del arte mexicana: las figuras de barro, las máscaras y las calaveras de azúcar (López, 2008:151). En este contexto de rescate nacional, el trabajo de Posada es retomado por escritores y pintores como Rivera y O’Higgins, quienes recopilaron y editaron un libro homenaje para el autor: *Monografía. Las obras de José Guadalupe Posada. Grabador mexicano*, que incluye 47 grabados de calaveras festivas que influyeron en toda una generación de artistas plásticos, los reconocidos como Escuela Mexicana de Pintura.

Pablo O’Higgins será el principal motor de la influencia de Posada en una nueva generación de grabadores, pues su trato directo con las planchas fascinó al pintor, y transmitiría esta admiración a Leopoldo Méndez y Fernando Gamboa, fundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), cuyas publicaciones serían ilustradas por un Méndez (figura 9) influenciado por Posada, algo que es notable no sólo por el estilo de su gráfica, sino por la adopción de las mismas técnicas de grabado del maestro.

Méndez fundó en 1937 el Taller de Gráfica Popular (TGP), que agrupó a la mayoría de los grabadores destacados de la época: Luis Arenal, Alfredo Zalce, Ángel Bracho, Xavier Guerrero, Pablo O’Higgins, Adolfo Mexiac, Mariana Yampolsky, etc. Todos ellos influenciados por las calaveras de Posada, recuperan y homenajean el estilo y la



Figura 9 Leopoldo Méndez, *Homenaje a José Guadalupe Posada*.

temática de su obra, hasta que en 1944 publican el portafolio *José Guadalupe Posada*, con 25 grabados rescatados del hidrocálido.

Las calaveras creadas en el TGP lograron llevar a otro nivel los significados de este símbolo, y si bien rescataron el trabajo de Posada, pareciera que, a pesar de su extensa producción, el fragmento de su trabajo que más trascendió y mayor proyección ha logrado son sus calaveras, sobre todo la *garbancera*. Esto se debe a su gran carga simbólica y la particular relación que el mexicano guarda con la muerte, una relación de intimidad entre una nación y la muerte;⁸ esta relativamente nueva relación se diferencia de las idealizaciones de las mártires en la Nueva España. Pues “la peculiaridad del culto mexicano de la muerte se hace evidente en cuanto se comprende que lo que está en juego no es la sublimación de la muerte estoica (aunque ésta también existe en México), sino la nacionalización de la familiaridad juguetona y la cercanía con la muerte” (Lomnitz, 2006: 34).

Históricamente, las naciones civilizadas han evitado establecer vínculos de familiaridad con la muerte, como uno de sus rasgos nacionales, por ser considerados barbáricos y característicos de mentes primitivas; sin embargo, y a pesar de la resistencia de los reformistas ilustrados del siglo XIX, el mexicano ha logrado construir un vínculo

⁸ Hablamos de la muerte con cualidades antropomorfas, los mexicanos hemos convertido un proceso biológico en un sujeto con cualidades humanas; por ejemplo, La Santa Muerte es llamada la Niña Blanca y se le atribuyen rasgos femeninos, decorada con flores, aunque también se le han atribuido características masculinas: usando el hábito del monje y la guadaña. El mexicano transforma a la muerte en un sujeto gramatical con la capacidad de subordinar verbos y adjetivos.



Figura 10 Dibujo hecho por niños mayas de la península de Yucatán, Gran Museo del Mundo Maya.

positivo con la muerte como símbolo nacional, pero no a partir de la generalidad de idealizar héroes muertos sacrificados por causa de la Patria, más bien se trata de una relación de coqueteo y seducción. A través de este peculiar antropomorfismo que el mexicano asigna a la muerte, la convierte en una figura amada, a la que seduce, anhela, ama y desdeña, pero a la que también teme y evita; es una relación arquetípica e inconsciente; en un movimiento pendular del *ánima* jungiana,⁹ la relación del mexicano con el símbolo de la muerte oscila entre características positivas y negativas, la madre amorosa y la amante terrible.

Es justificable la adopción de la muerte como tótem nacional, hecho que distingue a México del resto de los países, sobre todo por el poderoso sincretismo que caracteriza la cultura del mestizaje, la llamada *mestizofilia*, en la que la cultura del indio y el criollo están presentes en una relación profundamente intrincada, una mutua asimilación entre conquistados y conquistadores, cuyos límites son difíciles de distin-

⁹ Carl Gustav Jung, uno de los alumnos más sobresalientes de Sigmund Freud, acuñó los términos de inconsciente colectivo para explicar la conexión entre los orígenes de los mitos, héroes y dioses de los hombres.

guir; así fue como, mucho después de finalizada la época colonial, la muerte mestiza se convirtió en un símbolo totémico de la mexicanidad, durante lo que Lomnitz (2006: 41) llama “la tercera gran oleada de reconstrucción histórica y nacionalismos en México”, una especie de contrato social que surgió poco después de la Revolución Mexicana, una resiliencia simbólica que viró la violencia de la muerte por la que había atravesado el país en un rasgo distintivo de la cultura nacional.

Los artistas posteriores a la Revolución transformaron esta supuesta intimidad con la muerte en la antítesis de la violencia de los colonizadores y la explotación de la clase obrera de la época del porfiriato, rescataron las tradiciones de la gráfica prehispánica de la muerte y la yuxtapusieron a la *garbancera* de Posada la recién estrenada *catrina* de Rivera. Con ésta encontraron las fuentes perfectas para justificar la mexicanidad, nacionalizaron el Día de Muertos y lo convirtieron en una celebración patria, un jolgorio; con esto hicieron que la muerte privada, la de rasgos católicos de oraciones y ofrendas, se transformará en una muerte pública de proporciones populares, con calaveras de azúcar, como los *tzompantlis* aztecas, música, comida y coqueteo, la muerte catrina. Por todo, esto la gráfica de Posada se convirtió en el estandarte por excelencia de la nacionalización del símbolo de la calavera, gracias a que con su trabajo logró establecer un diálogo directo y efectivo con el pueblo, “su empleo del esqueleto como personaje clave para el comentario social y la crítica política en la mayoría de sus más de veinte mil grabados publicados, respaldó el vínculo especial que la generación revolucionaria estableció entre lo humorístico, y frecuentemente irónico, de la imaginería de la muerte y el nacionalismo mestizo mexicano” (Lomnitz, 2006: 47).

Para las nuevas generaciones de artistas e ilustradores, el símbolo revitalizado de *La Catrina* ha propiciado la creación de nuevos significantes, desde las imágenes creadas por el TGP —que revolucionó el símbolo original de la calavera para construir una crítica social más incisiva que la original— hasta las ilustraciones de las recientes generaciones, que utilizan a la calavera como una manifestación estética propia de la mexicanidad: hay esqueletos en las ilustraciones de los niños (figura 10), las artesanías de los pueblos (figura 11), los performance audiovisuales (figura 12), el grabado (figura 13), el disfraz (figura 14), la protesta (figura 15) o la simple función estética (figura 16). La calavera mestiza ofrece un número ilimitado de posibilidades para las nuevas generaciones de comunicadores visuales: no solo han mutado el significado original del símbolo, sino que enriquecieron e hicieron suyo el tótem de la muerte a través de su flexibilidad plástica para revitalizar los rasgos positivos de la *mestizofilia*.

Por todo lo anterior, es apropiado reconocer el trabajo de Posada como una de las fuentes de mayor inspiración artística del siglo pasado, y no sólo por la belleza de su



Figura 11 Tapete de lana de del estado de Oaxaca.

La Catrina, de José Guadalupe Posada: analogía gráfica del símbolo mestizo y sincretismo mexicano



Figura 12 Mapping sobre el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.



Figura 13 Joel Bernal, *El baile*.



Figura 14 Calaveras en el desfile de la Ciudad de México.



Figura 15 Carlos Barberena, *La lucha sigue*.



Figura 16 Hugo Ramírez, *Calavera*.

gráfica y su maestría en el grabado, también hay que destacar el valor de su influencia en la imaginaria de la cultura mexicana y su capacidad para sintetizar los rasgos de aquellos que le precedieron y usaron a la calavera como medio de expresión, algo que se convirtió en un invaluable referente de México.

Bibliografía

- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 2005.
BEUCHOT, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México, IIF-UNAM, 1997.

- _____, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, México, IIF-UNAM, 2007.
- BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
- DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, México, Gustavo Gili, 1992.
- GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo*, Madrid, Paidós Ibérica, 2000.
- LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte en México*, México, FCE, 2006.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, *La muerte en el impreso mexicano*, México, RM, 2008.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, México, ERA, 1970.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1981.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Obra filosófica reunida, t. II (1893-1913)*, México, FCE, 2012.
- RIVERA, Diego, *Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada* (ed. facsimilar) México, RM, 2013 [1930].
- SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1964.
- VOLKOW, Verónica, “Mauricio Beuchot, el símbolo en nuestro siglo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 88, 2011, pp. 51-54.
- WESTHEIM, Paul, *La calavera*, México, FCE, 1992.