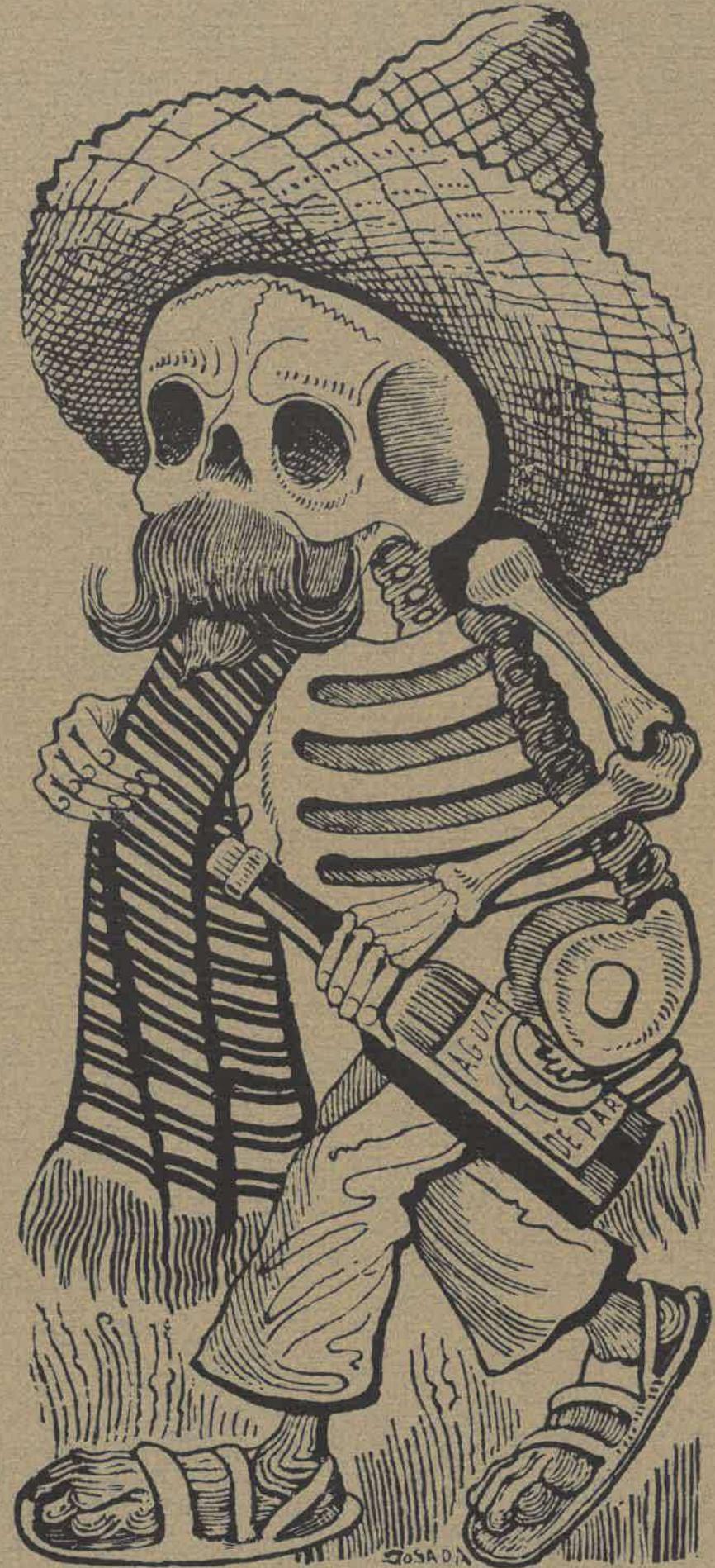


J O S E
GUADALUPE
P O S A D A
A G U I L A R



THE MEXICAN FINE ARTS CENTER MUSEUM, CHICAGO

J O S E
GUADALUPE
P O S A D A
A G U I L A R

(Commemorating the 75th anniversary of his death)



December 16, 1988-February 19, 1989

The Mexican Fine Arts
Center  Museum
Chicago

Published and distributed by
The Mexican Fine Arts Center Museum
1852 West Nineteenth Street
Chicago, Illinois
312/738-1503

Introducción

José Guadalupe Posada es uno de los artistas Mexicanos mas importantes e influenciales de nuestra era. Durante el lapso de su vida, Posada fue testigo de cambios politicos y sociales que afectaron y moldearon su terruño en lo que fuera, en aquel entonces, una nación moderna. Entre tales cambios se encuentran; el derrocamiento de la dictadura Porfirista—que databa de mas de medio siglo; una revolución social en la que la mayoría de la población participó; y la lucha por el poder combinado con la gestación de un proceso democratizador. Todos estos acontecimientos influenciaron a fondo a Posada. Él a su vez documentó tales acontecimientos a travéz de sus grabados.

Los grabados de Posada le hablaron a todos, especialmente aquellos Mexicanos analfabetos quienes interpretaban sus imágenes para saber lo que ocurría en su país. Posada ilustró desde inundaciones, terremotos y asesinatos hasta las adivinanzas para niños, corridos y calaveras satíricas de los políticos y la gente común.

Esta exposición es particularmente importante ya que la obra de Posada no ha sido mostrada en una exposición mayor en Chicago desde 1944. En esa fecha, Posada hacia su *debut* en los Estados Unidos. Esta muestra incorpora mas de docientos—cincuenta trabajos en las siguientes areas: periódicos—los cuales fueron imprimidos mientras Posada vivía y que se vendían por unos cuantos centavos, lo cual los hacía estar al alcance de todos. Pequeños libros—que incluían historias para niños, acontecimientos históricos y ensayos los cuales fueron ilustrados con grabados de color y blanco—negro. Reproducciones hechas de las placas originales—grabados por Posada e imprimidas en papel de buena calidad—y seleccionadas por su valor estético. Placas metálicas de zinc o plomo—las cuales Posada grababa y mordía con los ácidos. Fotografías de personas y lugares históricos relacionados a la vida de Posada. Finalmente, la muestra incluye trabajos de artistas contemporáneos influenciados por Posada, entre ellos se incluyen; Carlos A. Cortez, Luis C. González, José Montoya y Leopoldo Méndez.

Posada dibujó, grabó y mordió con ácido el metal para crear las imágenes de la gente y los acontecimientos que le tocó presenciar. Su precisa percepción y la destreza para materializar tales percepciones le ganaron reputación nacional. El incansable espíritu y el arduo trabajo le llevaron a producir más de veinte—mil grabados, lo cual lo convirtió en el grabador de México más prolífico.

El Centro-Museo de Bellas Artes Mexicanas conmemora con esta muestra el 75avo aniversario de la muerte de Posada. La exposición es dedicada a nuestro “Posada” local, Carlos A. Cortez.

René H. Arceo-Frutos, Curador

Introduction

Jose Guadalupe Posada is one of the most important and influential Mexican artists of our time. During his lifetime, Posada was a witness to crucial social and political changes which shaped his motherland into a, then, modern nation. Changes such as the downfall of a dictator—after more than half a century; a wide-spread social revolution; and the struggle for power combined with the gestation of a democratization process, all these experiences deeply influenced Posada. He in turn documented all these accounts through his prints.

Posada's prints spoke to everyone and especially to those illiterate Mexicans who read into Posada's images to understand what was happening in their country. Illustrated was everything from floods, earthquakes, and assassinations to children's riddles, ballads and satirical skeletons of common people and politicians.

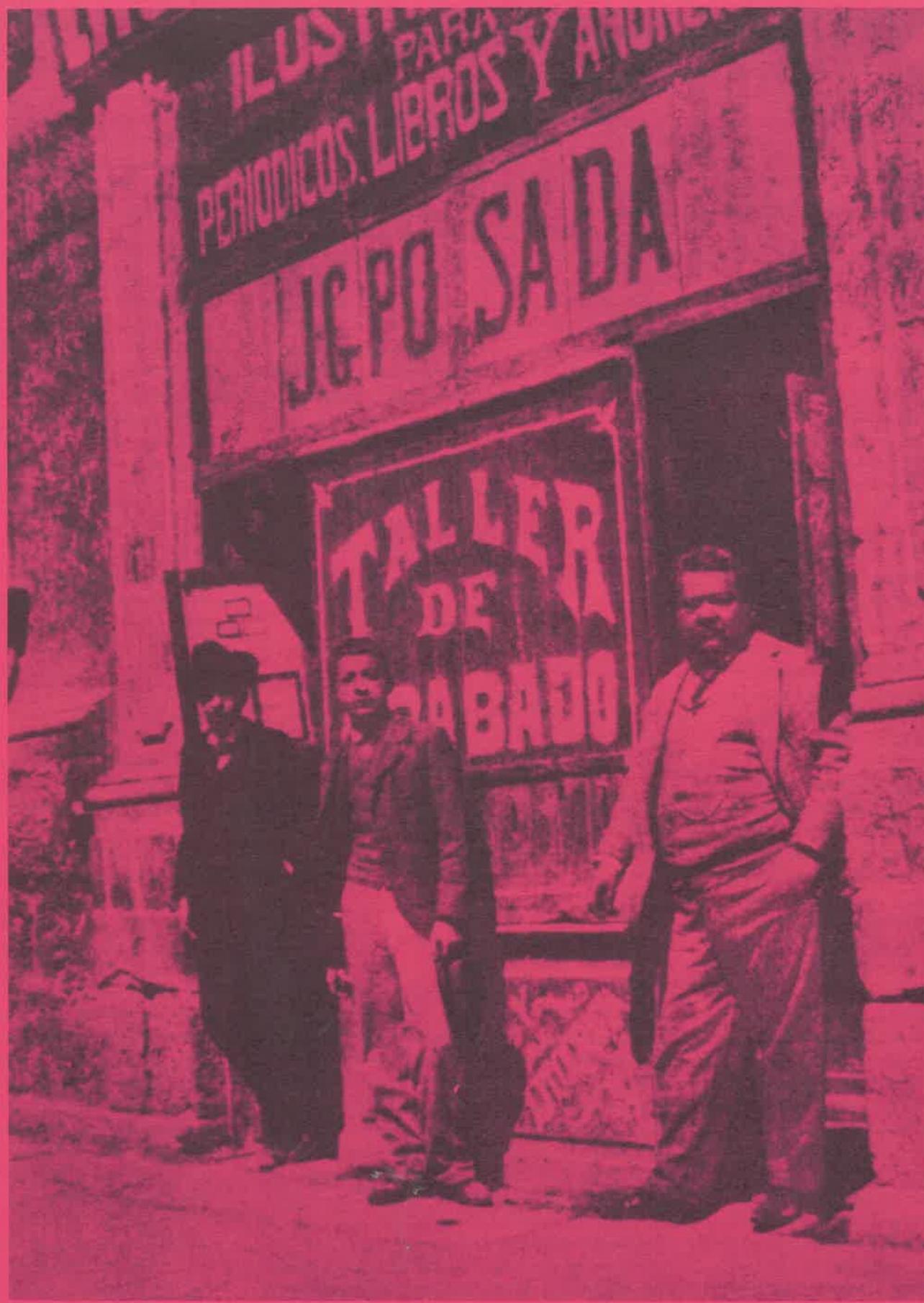
This present exhibition is particularly important since the works of Posada have not been shown in a major exhibition in Chicago since 1944. At that time Posada made his debut in the United States. This show incorporates over two hundred and fifty works in the following areas: Broadsides—which were printed while Posada was alive and sold for a few cents which made them affordable to everyone. Chap books—which contained children's stories, poems, historical accounts, short stories, and were illustrated with color and black & white prints. Restrikes—which were made on higher quality paper and selected for their aesthetical value. zinc and lead plates—which were etched and engraved by Posada. Photographs—with certain people and historical places in Posada's life. Finally, included are the works of contemporary artists influenced by Posada, including: Carlos A. Cortez, Luis C. Gonzalez, Jose Montoya and the late Leopoldo Mendez.

Posada drew, etched, and engraved images of people and national accounts he witnessed in his lifetime. His accurate perceptions and the skillful way he materialized those perceptions gained him a national reputation. Posada's tireless spirit and hard work led him to produce over twenty thousand prints, which made him the most prolific printmaker of Mexico.

The Mexican Fine Arts Center Museum commemorates the 75th Anniversary of Posada's death with this present exhibition, dedicated to our local “Posada” artist, Carlos Cortez.

René H. Arceo-Frutos, Curator





José Guadalupe Posada in front of his shop in Mexico City. The boy could be his son or an apprentice. The man on the left could be Constancio S. Suárez who wrote much of the text for Don Antonio Vanegas Arroyo.



Es un hecho reconocido ya, que siempre resulta oportuno y satisfactorio consiguar la grandeza artística del mundo de José Guadalupe Posada Aguilar.

Se le ha llamado Patriarca de las Artes Plásticas Mexicanas; con una trayectoria que penetra hasta las raíces de la sensibilidad popular. Posada supo captar escencias imponderables para conjurarlas luego en ejemplares trabajos durante casi cuarenta años. Posada fué un creador cuya gran identificación con su pueblo, le dio un estilo muy mexicano, muy expresivo, humorista, satírico y grotesco, con un fatalismo trágico y funerario que él iba a personificar con la vida cotidianamente improvisada de ese mismo pueblo, sus sentimientos y sus anhelos manifiestos.

La profundidad y persistencia de su arte es tal, que muchos de sus grabados incomparables pueden servir indefinidamente para protestar contra las injusticias de todos los tiempos, contra las violaciones de la democracia verdadera de los pueblos. Ahí están sus grabados donde nos presenta al pueblo atacado por las fuerzas represivas del gobierno en turno, los caciques y terratenientes explotadores de campesinos.

Con su sentir, Lupe Posada Aguilar observó las diferentes capas sociales; lo cual se manifiesta a veces en los mismos hechos comunes que se pueden justificar a través de su obra; de los cuales posiblemente el más importante sea el renacimiento de las artes plásticas murales en México. Parece que ya lo anticipa Posada y Vanegas Arroyo, uno en sus planchas que tienden a lo monumental y Vanegas en sus impresos. Es el desenvolvimiento lógico de una tradición artística que arranca desde las épocas prehispánicas.

El arte del grabado en México podemos encontrarlo desde los rodillos o pintaderas planas de barro cocido, que se empleaban desde los tiempos anteriores a la conquista. Acaecida ésta, con la introducción más tarde de la

imprenta en la Nueva España, se inició el oficio de grabar en madera para decorar los libros religiosos, los escudos de armas y las capitulares. En el siglo XVIII, Jerónimo Antonio Gil y Joaquín Fabregat son los mejores grabadores. En 1826 la litografía hace su aparición y Gabriel Vicente Gahona, el conocido y popular "Picheta" practica la crítica de costumbres y la sátira que continuarán con gran éxito Casimiro Castro, J. Campillo, Santiago Hernández, Constantino Escalante y S. M. Villasana. Decaín y Gualdi contribuyeron grandemente al progreso del



arte de la Litografía, pero nadie, ni aún el extraordinario grabador Manuel Manilla Cortez tuvieron ese humor tan popular y esa gran visión social que tuvo José Guadalupe Posada Aguilar.

Lo anterior lo aprueban los grabados del personaje creado por Don Antonio Vanegas Arroyo y el mismo Posada: "Don Chepito Marihuano". Hombre de edad, burócrata por señas, mediocre; que vive su epopeya visible en las aventuras ideadas por Don Antonio y plasmadas en el metal de zinc por Posada.

Lo verdaderamente importante para nosotros es el hecho de que un grabador tan dotado como Posada Aguilar se haya convertido, gracias a la existencia de la Editorial A. Vanegas Arroyo, en el espejo fiel de los grandes acontecimientos.

El mundo de Posada es un mundo lleno de animación y movimiento, resultado directo de una convivencia directa con el pueblo, como las alegrías de las fiestas religiosas o familiares, vistas a través de las hojas impresas de Vanegas Arroyo; el hecho de reirse hasta de sus propias pobrezas y de las arbitrariedades que sufre el pueblo. La Ciudad de México con sus canales y lagos que la limitan por el Sur, la tierra, los volcanes, la lluvia, el maíz; le dieron genialidad a sus grabados e hicieron su propio estilo. La lotería y la ruleta, los maicitos o frijoles para marcar las figuras anunciadas por los gritones de las Ferias; los pambazos, las quezadillas, las aguas frescas de tamarindo, jamaica, sandía, limón, horchata, tostadas con su respectiva chía; los moles, los tacos y enchiladas, los compadres bailando un "Jarabe Tapatio", los fuegos artificiales y los toritos quemados en las fiestas del pueblo, los paseos dominicales de la Viga, Santa Anita, Xochimilco, Chapultepec, La Villa de Guadalupe; la Alameda en evocaciones de acontecimientos, los toros, toreros y tipos populares que vació en sus obras dándoles vida. Con qué cariño confeccionó los grabados de la entrada de Madero a México, la muerte del Maderista, de Emiliano Zapata (p. 25), del revolucionario ahorcado, la alegría de revolucionarios y el rebelde capturado con qué odio hizo los grabados del usurpador Victoriano Huerta.

Entre otras muchas excelencias, Posada logró siempre, con arte admirable, la caracterización de las comparsas. Sus grabados valen tanto por los protagonistas como por esas mujeres y hombres testigos, que están ahí con cara de asombro, mirando cometer un crimen, el accidente ferroviario, el incendio, y el derrumbe. Bastó que un espectador decidiera intervenir en el drama para que comenzara todo un proceso de renovación nacional.

Se sabe ya, que José Guadalupe Posada Aguilar, de muy humilde origen, de extracción campesina, nació en la casa esquina de los Angeles del Barrio de San Marcos, en Aguascalientes, la noche del día 2 de Febrero de 1852, siendo el penúltimo de nueve hermanos, y que desde sus mas tiernos años empezó a laborar lo mismo en ayudar a las faenas de su padre, Don Germán Posada, de oficio panadero, como en los quehaceres domésticos de su madre Petra Aguilar.

Su tío, Manuel Posada, tenía por propiedad un taller de alfarería en el que se fabricaban diversas figuras de barro cocido y otros



artículos. Ahí, en ese taller, fué donde aprendió, guiado por Don Manuel, los fundamentales secretos de la forma, y donde con sus hermanos Ciriaco y Cirilo trabajó algún tiempo.

Es de tomarse en cuenta, igualmente, que la experiencia educativa de Lupe Posada ascendió muy pronto del aprendizaje a la experiencia, pues apenas terminados sus cursos escolares de enseñanza primaria, bajo la orientación de su hermano Cirilo, tuvo que dedicarse una temporada a auxiliar a éste ya que Cirilo desempeñaba el cargo de profesor rural en Aguascalientes.

La verdadera vocación del artista se manifiesta a los 18 años. En 1870 asiste a la escuela de dibujo del profesor Antonio Varela, a la vez que entra a colaborar como aprendiz de litografía en el taller de Don José Trinidad Pedroza—inquieto periodista de oposición—capacitándose más y depurando sus conocimientos de dibujo aprendiendo todo lo relacionado a la imprenta e iniciándose en sus primicias litográficas.

Don Lupe Posada, al lado de Pedroza, se inicia en el combate político. José Trinidad publica un periódico satírico: "El Jicote", órgano en que se defienden con temeraria vivacidad los derechos vulnerados de las mayorías ciudadanas; ilustrado por Posada, quien ya empieza a cobrar prestigio. Al provocarse un sismo político en las elecciones estatales del 20 de Agosto de 1871, tanto José Guadalupe como Pedroza se ven inmiscuidos en él. La hostilidad del gobierno local se hace insoportable para los dos y se ven precisados a emigrar a la ciudad de León de las Aldamas, en la provincia de Guanajuato.

En la ciudad de León, Posada continúa al lado de Pedroza, quien fundó un taller de imprenta y litografía. En 1873, José Guadalupe se inicia en la técnica del grabado en metal de tipo y en la xilografía. Pedroza retorna a Aguascalientes, dejándolo al frente del taller, asumiendo la propiedad al retirarse

definitivamente Pedroza de la sociedad comercial en 1874.

Un año después, el 20 de Septiembre de 1875 Posada habrá de contraer matrimonio con una joven de 16 años, nativa de León, de nombre María de Jesús Vela, con quien procreó un hijo, del que se sabe que murió siendo muy joven.

A principios de 1884, el 15 de Enero, en la escuela de Instrucción Secundaria de León, se inicia como profesor de litografía. Entre sus alumnos se encuentran los litógrafos Enrique Aranda y Rafael España. Así mismo, ilustra el periódico del plantel: "La Educación."



Al sufrir la ciudad de León una terrible inundación en 1888, se ve obligado una vez más a emigrar. Renuncia a la catedra de litografía el 12 de Enero, y regresa temporalmente a su natal Aguascalientes, para meses después trasladarse a la ciudad de México donde instala su primer taller de grabado en el callejón de Santa Teresa, calle que hoy lleva el nombre de Lic. Verdad. Más tarde se muda a la casa num. 5 de las calles de Santa Inés, hoy Moneda num. 20.

A los pocos días ingresa a la casa Editorial de Don Antonio Vanegas Arroyo, de la cual no habrá de separarse hasta su muerte, ilustrando todo trabajo de Don Antonio: Corridos, "Calaveras", Cuentos, Canciones, Ejemplos, Oraciones, Loas, Adivinanzas y demás hojas impresas en múltiples colores.

Famosa fue la Trilogía de Manuel Manilla Cortes, Antonio Vanegas Arroyo y José Guadalupe Posada Aguilar. Pero más famosa fue la pareja de Posada Aguilar y Vanegas Arroyo. El uno escribiendo y el otro ilustrando daban al pueblo lo que podía y pagaba. Los más insignificantes detalles de la época.¹

Los "ejemplos" ponían a la vista las escenas tormentosas que sufren los descarriados. Y Posada se valió de una pareja por demás simbólica: "La Muerte y El Diablo", con la que exemplificó la culpa y el castigo, comunicados en tono crepuscular de mucho afecto.

En el año de 1895, introduce Posada en México la técnica de la zincografía, con la cual ha de realizar la mayor parte de sus grabados.

Cinco años después, en 1900, además de trabajar al lado de Don Antonio, colabora en los periódicos: "La Patria", "El Ahuizote", "El Hijo del Ahuizote", "Fray Gerundio", "El Fandango", "Gil Blas", todos, de franca y abierta posición antiporfirista.

Después de incansable labor, a causa de enteritis aguda, este gran y sencillo artista del pueblo, el 20 de enero de 1913, fallece a las 9 de la mañana en la casa número 6 de la calle de La Paz, hoy Jesús Carranza, a la edad de sesenta y un años, heredando a la posteridad sus grabados únicos, enriquecidos sin tregua por estudios y experimentos de herramientas y materiales que han de agregar a sus dominios de grabado en madera, metal o zinc, la forja de tipos y el alto relieve a buril, cuyas mínimas creaciones dieron pie—según confesión de Orozco y Diego Rivera—a muchas magnas obras del muralismo de nuestro tiempo.

'De la época eran relatados en las hojas a colores. Algunas llevaban títulos clásicos, como aquellas hojas de escándalo: "Eleuterio Mirafuentes, aplastó el cráneo a su aciano padre":....

"a José Sánchez se lo tragó la Tierra".... O el clásico título más popular: "Horrorosísimo caso del horrorosísimo hijo que se comía su horrorosísimo padre"....

November 2, 1988
Arsacio Vanegas Arroyo
Chicago, IL

It is widely accepted that remembering the artistic greatness of José Guadalupe Posada is always a timely and satisfactory task.

He has been called the Patriarch of the Mexican Visual Arts, whose work found its way through the roots of popular sensibility. He captured imponderable essences, and conjured them up into exemplary works for a period of almost forty years. Posada was a creator that identified closely with his people, the ones that gave him a style at once very Mexican, expressive, humoristic, satirical, and grotesque, with a tragic and mournful fatalism that he would personify in the daily improvised life of his people, their feelings and manifest yearnings.

The depth and persistence of his art is such that many of his one-of-a-kind prints could be used indefinitely to protest against the injustices of all times, against the violations to the true democracy of the people. His prints show the people attacked by the repressive forces of the government in turn, the dictators and landowners, exploiters of peasants.

Lupe Posada Aguilar observed through his feelings the different social layers sometimes expressed in the common events that can be justified through his work. Possibly the most important event was the renaissance of the mural visual arts in Mexico. It seems that Posada and Vanegas Arroyo already anticipated it, the former in the plates that tend to the monumental, and Vanegas in his prints. It is the logical development of an artistic tradition that goes back to prehispanic times.

The art of engraving in Mexico can be traced back from the rolls or flat printing plates made of baked clay—used before the conquest—to the introduction of the printing press in Nueva España. It was born from the trade of woodcut printing for the illustration of religious books, coats of arms, and capitularies. In the 18th century, Jerónimo Antonio Gil and Joaquín Fabregat were the best engravers. In 1826 lithography came into the scene, and with it, Gabriel Vicente Gahona, the renowned and popular "Picheta", who practiced the criticism of customs of his time, and the type of satirical comment that Constantino Escalante and S.M. Villasana later would pursue with great success. Decain and Gualdi contributed greatly to the advancement of the art of lithography, but nobody—not even the extraordinary engraver Manuel Manilla Cortez—had the

popular humor and great social vision that José Guadalupe Posada Aguilar had.

This is proven by the prints of the character that Don Antonio Vanegas Arroyo and Posada himself created: "Don Chepito el Mariguano", an aged and mediocre bureaucrat who lived a visible epic life in the adventures that Don Antonio thought up for him, and Posada worked out into the zinc plate. What is truly important for us is the fact that such a talented engraver as Posada Aguilar, became—thanks to the existence of the Publishing House "Editorial A. Vanegas Arroyo"—a faithful mirror of the great events of his time.



Cuento "Nochebuena"

The world of Posada was so full of animation and motion, that it turned out to be the direct result of his coexistence with the people, in things such as the joy of the religious or family celebrations, as seen through the prints of Vanegas Arroyo. One could even get a laugh out of one's own misfortunes, and of the arbitrary beatings suffered by the people. Mexico City, bound by canals and lakes to the south; its earth, volcanoes, rain, corn, allowed his genius to emerge through his prints and become a style in itself. The lottery and the roulette, the corn grains or beans used to mark the figures cried out in the fairs; the "pambazos", "quezadillas", or "aguas frescas" made of tamarindo, jamaica, watermelon, lime, and horchata; the "tostadas" with their share of "chia" seeds; the "mole", tacos

and "enchiladas"; the "compadres" dancing a "Jarabe Tapatio", the firecrackers and the gunpowder-filled "Toritos" that are burned during a town's festivities, the Sunday strolls in La Viga, Santa Anita, Xochimilco, Chapultepec, La Villa de Guadalupe, the Alameda Park; the recollection of events and characters such as bullfighting, bullfighters, and other popular ones his work cast into a life of their own. With great care he designed the prints celebrating the entrance of Madero in Mexico, the death of a Maderista or of Emiliano Zapata (p. 25), the hanging of a revolutionary, the allegory of the captured revolutionaries and rebels; and the rage with which he rendered the prints about the usurping Victoriano Huerta.

Among the many sides of his excellence, Posada always achieved—through his admirable art—the characterization of the real life—drama. His prints are valuable both for their characters and for all the men and women—shown with astonished faces—witnessing a crime, a railroad accident, a fire, a collapsing building. It was sufficient for a spectator to decide to intervene in the drama, in order for an entire national renovation process to be ignited.

It is widely known that José Guadalupe Posada Aguilar—of very humble peasant origin—was born in the corner house in Los Angeles Barrio of San Marcos, in Aguascalientes, the night of February 2, 1852. He was the next to the last of nine brothers, and from an early age began to work helping his father, Don German Posada—a baker by trade—and his mother Petra Aguilar in domestic chores.

His uncle, Manuel Posada, owned a pottery shop where various baked clay figurines were made, as well as other items. It was in that shop where he learned—with the guidance of Don Manuel—the fundamental secrets of form, and where he worked for some time, along with his brothers Ciriaco and Cirilo.

Likewise, it should be taken into consideration that in his education, Lupe Posada grew up very fast from apprenticeship to experience, for no sooner had he completed his elementary school courses—under the orientation of his brother Cirilo—when he began to work as a teacher's aide to him for some time, for Cirilo was a rural teacher in Aguascalientes.



The true vocation of the artist began to manifest when he was 18 years old. In 1870 he attended the art school of professor Antonio Varela, while also joining the Lithography Shop of Don José Trinidad Pedroza—a restless opposition journalist—as an apprentice and collaborator. There, he acquired further training and perfected his knowledge of drawing, learned all about a print shop, and got himself started into lithography.

At the side of Pedroza, Don Lupe Posada, initiated himself in the political struggles. José Trinidad began publishing a satirical newspaper: "El Jicote", a tabloid that defended with gold liveliness the violated rights of the majority of citizens, with illustrations by Posada—who was then beginning to gain recognition. In the wake of a political turmoil, both José Guadalupe and Pedroza became involved in the state elections of August 20, 1871. The hostility of the local government became unbearable for the two of them, and soon they had to move out to the city of León de las Aldamas, in the province of Guanajuato.

In the city of León, Posada remained by the side of Pedroza, who founded a printing and lithographic shop. In 1873, José Guadalupe started in the technique of engraving in typographic metal, and in wood-cutting. Pedroza returned to Aguascalientes and left him at the head of the shop, the ownership of which Posada eventually would retain when Pedroza finally withdrew from the business association in 1874.

A year later, on September 20, 1875, Posada would marry a 16 year-old young woman, native of León, named María de Jesús Vela, with whom he had a child who is known to have died in early age.

In the early 1884—January 15—he joined the Escuela de Instrucción Secundaria de



León, as an instructor of lithography. Among his students are found the lithographers Enrique Aranda and Rafael España. He also worked in illustrating the newsletter of the school: "La Educación". When a terrible flood befell León, in 1888, he was forced to emigrate once more. He resigned from his lithography teaching position in January 12, and returned temporarily to his native Aguascalientes, and a few months later moved to Mexico City, where he installed his first engraving shop in the Callejón de Santa Teresa, today named Lic. Verdad. Subsequently he moved to No. 5 of the Street of Santa Inés, today Moneda No. 20.



Prueba de cariño, from the book "POSADA, monografía de 406 grabados" MFACM Collection.

A few days later he joined the Publishing House of Don Antonio Vanegas Arroyo, from whom he would never part until his death. He illustrated all kinds of works for Don Antonio: Corridos, "Skull-rhymes" stories, songs, examples, prayers, puzzles, and other leaflets printed in many colors.

The threesome Manuel Manilla Cortes, Antonio Vanegas Arroyo, and José Guadalupe Posada Aguilar became a famous one. But more famous yet was the twosome Posada Aguilar and Vanegas Arroyo. The latter in his writing, and the former in his illustrations, they would give to the people what they asked and paid for. The most insignificant details of the time were narrated in colorful sheets. Some had classical titles, like the scandal news: "Eleuterio Mirafuentes crushes the head of his aging father" ... "José Sanchez is swallowed by



the earth..." or the classical and more popular caption: "The horrible case of the horrible son who ate up his horrible father".

The "examples" depicted torturous scenes suffered by those who strayed. And Posada used the very symbolic couple of Death and the Devil to exemplify guilt and punishment, communicated with a very affectionate crepuscular tone.

In 1895, Posada introduced in Mexico the technique of zinc engraving, with which he would perform most of his engravings. Five years later, in 1900, in addition to working with Don Antonio, he collaborated with the newspapers "La Patria", "El Ahuizote", "El Hijo del Ahuizote", "Fray Gerundio", "El Fandango", "Gil Blas", all of them of an outright and overt anti-Porfirist position.

After years of restless work, and besieged by an acute enteritis, this great and simple artist of the people died on January 20, 1913, at nine in the morning, at La Paz Street No. 6, today Jesus Carranza, at the age of 61. He left to posterity a legacy of unique prints, relentlessly enriched by his study and experimentation with tools and materials; in addition to his mastery of woodcutting, metal or zinc engraving, type-casting, and high-relief burin; whose miniature creations prompted Orozco and Diego Rivera—by their own admission—to create many of the great mural paintings of our time.

Arsacio Vanegas Arroyo
Chicago, IL November 2, 1988

Translation by Alejandro Velasco



Aquí está la calavera
Del editor popular,
Que merece figurar
Entre muertos de primera
Y si esto les pareciera
Vanidosa pretención.
Oigan la peroración
De un elocuente fantasma.
Y si no les entusiasma,
Merecen un coscorrón.

Antonio Vanegas Arroyo nace en la Ciudad de Puebla de los Angeles el 6 de junio de 1852, en la calle de Pitiminí #8 y medio. Sus padres el impresor José María Vanegas, que laboraba en la Imprenta del Estado. Su madre Antonia Arroyo dedicada al hogar.

Alcance al
Número 54 del
Boletín Oficial

OCUPACION DE SAN LUIS Y DERROTA DE LAS FUERZAS LIBERALES

El Sr Prefecto político acaba de recibir el siguiente despacho telegráfico, que nos apresuramos a poner en conocimiento del público para su satisfacción.

"Méjico, diciembre 30 de 1863—Sr. Prefecto político de Puebla—Hoy a las nueve ha recibido la Regencia comunicación oficial del general Mejía en San Luis, fecha 27 del corriente, en que participa que ocupó aquella ciudad el 24 sin resistencia; y que aquella mañana a las cuatro había sido atacado en ella por las fuerzas de Juárez y las de Zacatecas". Al pie, se lee:

José María Vanegas.
Imprenta del Hospital. Puebla.

En el Museo de la Casa de los Azulejos de la ciudad de Puebla se encuentra esta hoja impresa en las que se daban noticias cada vez que el caso lo requería, hojas de las que tomaría ejemplo más tarde Antonio Vanegas Arroyo, para editar entre otras cosas, sus populares hojas de temas diversos y múltiples colores.

Cuando contaba con aproximadamente 15 años, junto con sus padres y hermanos se trasladan a la ciudad de Méjico, donde José

María Vanegas, en la calle de las Inditas y Verónica instala su taller de encuadernación e impresión.

Antonio Vanegas Arroyo aprende el arte de la encuadernación y los secretos de la impresión en el taller de su padre.

Conoce a Carmen Rubí, quien era empleada del taller de encuadernación, se casan y se separan del taller de José María Vanegas y fundan en 1880 la que sería la más importante Casa Editorial de fines de siglo y principios del presente. "La Editorial A. Vanegas Arroyo".

Sus trabajos de la editorial fueron: Ejemplos, cuentos para niños, comedias para niños, obras de teatro para títeres, recetas de cocina, que su esposa Carmen practicaba y escribía, hojas de corridos, el cancionero popular, los versos de dar y pedir posada, gacetas, boletines, oraciones, cartas de amor, sus famosas calaveras, cuadernos de cuentos, adivinanzas, juegos como la oca, charros y contrabandistas, el coyote, naipes y muchos ejemplos más.



Don Antonio Vanegas Arroyo



El Jugador (Restrike)

Entre los trabajos de encuadernación los más importantes son los libros que le encuadernaba a Don Porfirio Díaz.

Tenía varios expendios aparte de los talleres de la editorial. Los expendios se encontraban en la calle de Santa Teresa #1 y #40 el taller se encontraba en las calles de la penitenciaría antes Lecumberri Nos. 29 y 27 esquina con la calle de la imprenta.

Su taller contaba con la siguiente maquinaria; 5 prensas de pie, 3 prensas mecánicas planas, dos guillotinas, gran variedad de cajas de tipos y diverso material usado en las imprentas.

Las primeras ventas de su material impreso se vendían por docena y se fué dando a conocer poco a poco el trabajo de la editorial que empezó a entregar pedidos de 25,50,75,100 así hasta miles y miles.

Debido a la necesidad de ilustrar sus impresos, entra a trabajar el grabador Manuel Manilla quien laboró durante aproximadamente 10 años en la editorial.

En 1892 José Guadalupe Posada se presenta al taller de Vanegas Arroyo a ofrecer sus servicios de grabador ya que su taller estaba muy cerca del expendio de la editorial y el encuentro fué inevitable.

Es muy arriesgado especular con la mancuerna Vanegas Posada al decir o afirmar que sin el uno no hubiera existido sin el otro, cada uno tenía su línea de trabajo uno con sus geniales ilustraciones el otro con sus versos, corridos, calaveras y demás ediciones populares le dió al pueblo lo que pedía y creó de un estilo paródístico un arte 100% popular mexicano.

Debido a críticas diversas que no eran del agrado de la gente en el poder fué huesped de la cárcel de Belén en varias ocasiones acompañado de su grabador de cabecera José Guadalupe Posada.

Por medio de la correspondencia que se encuentra en el archivo de la editorial se detecta la gran aceptación que tenían los trabajos de la editorial tanto a nivel nacional como en el extranjero.

De diferentes partes de la República y del extranjero le hacían pedidos de material diverso como los corridos, canciones, que se vendían también en las plazas públicas, ferias, esquinas, haciéndole llegar a la gente del pueblo en hojas multicolores los corridos o sucesos de la actualidad.

Así mismo se han encontrado catálogos de otras casas editoriales, cartas de pedidos, presupuestos, en ejemplo es el siguiente: en 1906 recibe el catálogo de la Casa Editorial Maucci establecida en la Calle Mallorca, 166 Barcelona, España; casa que había editado la serie titulada Biblioteca del Niño Mexicano con ilustraciones de Posada y textos de Heriberto Frias.

Se encuentran en el archivo manuscritos de corridos, canciones, cuentos, cartas de amor, de Antonio Vanegas Arroyo que posteriormente pasarian al cajista para hacer la forma y quedara listo para imprimir para que salieran de las maquinas miles y miles de hojas dirigidas al pueblo que las esperaba con vivo interés.

Trabajó acompañado de sus colaboradores: escritores, grabadores, cajistas, tipógrafos, voceadores, papeleritos, baratilleros.

Fué la editorial que más se distinguió a fines del siglo pasado.

Yo fui tipógrafo
De gusto artístico,
Fecundo y pródigo
Que publiqué folletos multiples....
Más...—Oh tristísima suerte del mísero
Que cruza langude
Por este crrial.
Llegó de súbito
La parca bárbara
Y en tumba lóbrega
Me hundió fatal—

Juan Carlos B. Cedeño Vanegas

Méjico, D.F., 15 de octubre de 1988



Antonio Vanegas Arroyo Print Shop. (Left to right) Don Antonio's grandson, Antonio Vanegas Rivera; Printer; Don Antonio's son, Carlos Vanegas Arroyo; and printer.

ANTONIO VANEGAS ARROYO: EDITOR

Juan Carlos B. Cedeño Vanegas

This is the skull rhyme
For the popular publisher
Who deserves to be found
Among the dead of first class
And should this to you
Seem pretentious and vain
Take heed of the words
Of this eloquent ghost
And if it won't scare you away
All you deserve is a blow on your head

Antonio Vanegas Arroyo was born in the city of Puebla de Los Angeles on June 6, 1852, in the street of Pitimini No. 8½. His parents were the printer Jose María Vanegas, who worked for the Print Shops of the State, and Antonia Arroyo, who was devoted to her home.

Reach up to
No. 54 of the
Official Diary

OCCUPATION OF SAN LUIS AND DEFEAT OF THE LIBERAL FORCES

Mr. Political prefect, the following cable has just been received, which in haste we announce to the public for their satisfaction.

"Mexico, December 30, 1863. Mr. Political Prefect of Puebla. Today at nine in the morning the Regency has received an official notice from General Mejia in San Luis, dated October 27, informing that he took over that city on the 24th without any resistance; and that at four in the morning that day it was attacked by the forces of Juarez and Zacatecas".

At the bottom it reads:

Jose María Vanegas
Imprenta del Hospital. Puebla.



In the Museo de la Casa de los Azulejos in the City of Puebla there is a printed page of the kind used to publish news every time the case so deserved it. These are the type of printed pages that eventually Don Antonio Vanegas Arroyo would adopt to publish, among other things, his popular sheets of various subjects and multiple colors.

When he was approximately 15 years of age, he and his family moved to Mexico City, where Jose Maria Vanegas installed his binding and printing shop in the street of Inditas and Veronica. It was in his father's shop that Antonio Vanegas Arroyo learned the art of binding, and the secrets of printing.

He became acquainted with Carmen Rubi, who was an employee in the binding shop. Soon they married and left the shop of Jose Maria Vanegas, and in 1880 founded what would become the most important Publishing House of the late 19th and early 20th centuries, the "Editorial A. Vanegas Arroyo".

The works of the publishing house included: examples, children stories, children comedies, puppet plays, recipes—which his wife Carmen tried and wrote—sheets with corrido verses, popular song books, verses for the pre-Christmas "posada" celebrations, bulletins, prayer books, love letters, his famous *calaveras* ("skull" rhymes), tales, puzzles,

games like "La Oca", "charros" and smugglers, the coyote; card sets, and many other things.

Among the binding jobs, the most important ones were the books bound for Don Porfirio Diaz. He had several outlets, other than the shop of the publishing house. The outlets were in the street of Santa Teresa #1 and #40. The shop was located in the Street of the Penitentiary—forlery the Lecumberri jail—No. 29 and 27, in the corner with the street where the print shop was located. His shop had the following equipment: five foot presses, three flat mechanical presses, two shears, a large assortment of boxes of letter types, and various materials used in the print shops.

The first sales of printed material were sold by the dozen, and little by little the work of the publishing house became known, and started to serve orders for 25, 50, 57, 100 and up to thousands of copies. Due to the need to illustrate his printed works, the engraver Manual Manilla joined the print shop, and eventually worked there for ten years. In 1892, Jose Guadalupe Posada showed up at the Vanegas Arroyo shop to offer his services as an engraver, because his shop was very much in the area of the outlet of the publishing house; the encounter was inevitable.

It is very risky to speculate about the twosome Vanegas-Posada, and say that one could not have existed without the other. Each one had his own line of work, one with his ingenious illustrations, the other with his verses, corridos, skull rhymes, and other popular publications as requested by the people, thus creating—out of a journalistic style—an art form that was 100% Mexican. Due to criticisms of all kinds by those in power who did not like him, on several occasions he was a guest to the jail of Belen, accompanied by his in-house engraver, Jose Guadalupe Posada.

By looking at the correspondence found in the files of the publishing house, we can detect the great acceptance that the works of the publishing house had, both at the national and international level. Orders would come from all over the country for assorted materials, such as corridos and songs—which were also sold in public squares, fairs, and corner stands. Thus the current corrido verses or news would reach the people in multicolor sheets. Likewise, catalogues have been found from other publishing

houses, as well as print orders, budgets, etc. For example: in 1906 he received the catalogue of the Maucci Publishing House, located at 166 Mallorca Street, Barcelona, Spain; the publishing house that had published the series titled *Biblioteca del Niño Mexicano* (Library for the Mexican Child), with illustrations by Posada and Texts by Heriberto Frias. The archive also contains manuscripts of corridos, songs, stories, and love letters—all by Antonio Vanegas Arroyo—which eventually would be routed to the typesetter for a form, and then readied for printing by the thousands, for the people who awaited them with great interest. He worked in the company of his collaborators: writers, engravers, typesetters, newspaper boys, stationary stands, second hand dealers. It soon became the most distinguished publishing house of the late last century.

A typesetter by trade I used to be
 With an artistic taste
 Both fertile and lavish
 Many a leaflet I published that day
 Yet...oh! how sad is a miserable's fate
 Who languorous crosses
 Through this breeding ground
 For unnoticed she came
 The terrible mean one
 And in a dark murky gravesite
 She sunk me into fate.

Juan Carlos B. Cedefio Vanegas
 Mexico, D.F. October 15, 1988

Translation by Alejandro Velasco



Calavera del editor popular Antonio Vanegas Arroyo

POSADA

Adrian Villagomez Levre

José Guadalupe Posada nace en el Barrio de San Marcos de la ciudad de Aguascalientes la noche del sábado 2 de febrero de 1852 y muere el 20 de enero de 1913, a las nueve de la mañana, en la avenida de La Paz (ahora de Jesús Carranza) en la Ciudad de México.

¿Qué realizó durante esos sesenta y un años de su vida? Simplemente lo siguiente: en 1867, esto es, a los quince años de su edad, ya es, según sus propias letras, *de oficio pintor*, tres años más tarde ingresa en el Taller de Don Trinidad Pedroza como aprendiz de litógrafo y,

en pocos meses, empieza a destacar su nombre con sus acerbas caricaturas en *El Jicote*. En los cuarenta y tres años restantes de su fecunda labor gráfica produce una increíble colección de grabados que la generalidad de sus biógrafos estima en no menor de veinte mil obras. Pero si la cantidad nos indica una rigurosa y cotidiana disciplina de trabajo, su evaluación cualitativa nos resulta impresionante por su altísima singularidad.

Y es que, con ella, no solo dota de gran dignidad artística al cierre decimo nónico, tan

desvaído y decadente, sino que abre con vigorosa ímpetu nuestra propia centuria para sembrar, en su primera década, las fértiles semillas del arte moderno mexicano.

Posada, del ámbito nacional, lo vió todo, todo lo vivió y lo ilustró todo. A su modesto banco de trabajo llevó la anécdota dispersa de la vida urbana y con un buril en los ojos y una gubia en las manos talló la madera de testa, mordió la plancha de zinc, dibujó la piedra de Baviera y gracias a ello nos entregó, desnuda y limpia como las niñas mañaneras, la dura realidad del



El Carnicero

pueblo pero también su empecinada felicidad aún dentro de las más graves circunstancias.

El recuento de sus temas resulta interminable, casi una laica letanía del quehacer vital del mexicano: loas, ejemplos, cataclismos (p. 44, 45), crímenes, asesinatos (p. 45), ferias, juegos, apariciones (p. 42), milagros, monstruosidades (p. 19), amorios, fusilamientos (p. 40), procesiones, incendios, bailongos (p. 49)...en suma, el cuerpo y el alma, la conciencia y subconciencia de una nación vista por afuera y adentro, de arriba abajo, de anverso y de reverso, de perfil y de tres cuartos, de ladito y de ladote, y todo tamizado, colado y filtrado con el grave barniz de la denuncia, la mordiente acidez de la caricatura, la tinta emocional de la ternura y la contestataria incisión de la protesta.

Mas hablar, o escribir, sobre Posada, nos conduce necesaria e inevitablemente a escribir, o hablar, sobre Don Antonio Vanegas Arroyo. No podemos ni debemos separarlos. ¿Qué hubiera sido del uno sin el otro? ¿O a la visversa? Esta tonta pregunta queda fuera de lugar. Ni imaginar siquiera la respuesta. El valioso binomio está ahí y allí queda.

Vale, sin embargo, destacar, desde el siempre y hasta el nunca, la agudeza de Don Antonio, tanto en la lúcida administración como editor y periodista, como reiterar la modestia de su generosa filantropía. Respetable varón amado lo mismo por sus familiares que por lo más humilde de sus trabajadores y vecinos. ¿Quién sino sólo un hombre de su inteligencia y bonhomía pudo invertir su vida y capital en la riesgosa empresa de informar, comunicar, divertir, defender, esperanzar, compartir, colaborar con las clases más marginadas y discriminadas de su tiempo? ¿Quién si no él puede reconocer de inmediato el potencial talentoso de Posada? ¿Quién sin su bondad hubiera con llevado con paternal afecto la embriaguez consuetudinaria del artista? En justicia de verdad, México le debe todavía el gran homenaje que reivindique, por sí mismo, el valioso aporte que, a través de su Editorial

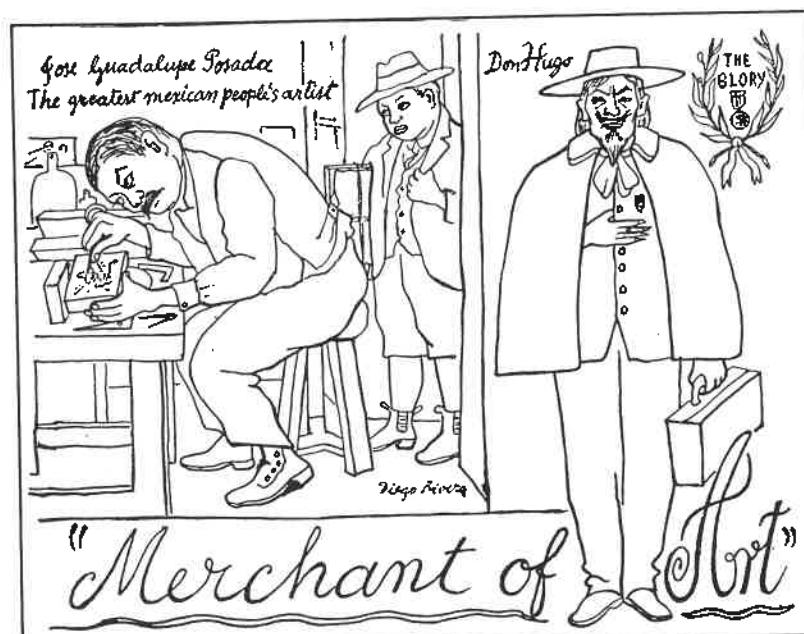
populachera, nos legara este extraordinario mexicano.

En 1943 el Instituto Nacional de Bellas Artes inauguró una serie de tres grandes exposiciones (1963 y 1980) en el Museo del Palacio de Bellas Artes para reconocer en él, y en su obra, uno de los valores artísticos nacionales más preclaros. Pero antes de este justo reconocimiento oficial, tanto Orozco, Rivera y Siqueiros, los grandes creadores de la Escuela Mexicana de Pintura, como el pueblo mismo del cual Posada extrajo motivaciones sin fin y personajes sin cuento, ya le habían dado el gran aval de reconocerlo como el más auténtico y vital de los artistas mexicanos.

Al fin de cuentas, Posada, no sólo es quien

rural, para suponer que la miseria y el hambre no eran visitantes habituales de su hogar. Esto en su niñez, pues ya de adolescente se ganaba sus primeros *reales* como pintor y, a los 18, como ayudante de litógrafo.

En su juventud y su madurez era ya un reputado grabador. El solo hecho de haber tenido a su cargo la dirección del Taller de Litografía de la Escuela de Instrucción Secundaria de León, Guanajuato, una de las más selectas de su época, nos indica, y así lo demostramos en la exposición que en su homenaje se presentó en el Museo del Palacio de Bellas Artes en 1980, que con su sueldo de profesor y sus trabajos de extracátedra rebasaba la cantidad de \$72.00 mensuales, y que mientras estuvo colaborando



J. Gpe. Posada, the greatest Mexican people's artist. Diego Rivera's drawing—illustration for the book "An Artist Grows up in México"

eleva a su culminación las calacas inventadas por Santiago Hernández y Manuel Manilla, sino que hace de sí mismo, con su obra, la más espléndida de todas sus calaveras, la ideal pareja de su fachosa *Catrina*, como lo plasma Rivera en su mural onírico de la Alameda, y del brazo con ella, la Muertevida, se pasea por los horizontes de la historia, viviendo su obra, muriendo su vida, como una jocunda calavera que siempre vivirá.

Una nota más. Algunos autores han reiterado en sus textos que Posada nació, vivió y murió en la miseria. Nada más inexacto. Nació en el seno de una familia modesta, es cierto, siendo el octavo entre nueve hermanos, pero basta saber que su padre, Don Germán, era panadero, y que su hermano Cirilo era maestro

con Don Antonio Vanegas Arroyo, éste le pagó un promedio de \$90.00 al mes, cantidad más que aceptable para ese tiempo, y por medio de la cual podríamos incluirlo en una clase media acomodada. Su indumentaria, incluso, así nos lo señala.

Lo único cierto, lamentablemente, es que murió en la más absoluta de las miserias. Pero esto no justifica la generalización. Para ubicar la exacta dimensión artística del ilustre aguascalentense, no resulta menester atribuirle este mito tan apreciado por los románticos tardíos del siglo XIX, quienes consideraban que la miseria era una de las condiciones indispensables para manifestarse el genio creador. Y nada más falso que ésto.

En 1963, siendo coordinador de la gran expo-



Corrido "La matraca", from the book "POSADA monografía de 406 grabados".

sición con la que el INBA celebraría el cincuentenario del fallecimiento del artista, se me encargó la localización de sus restos en el Panteón de Dolores para inhumarlos, a su vez, en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Tan emotiva encomienda resultó frustrante. Según fuentes del propio Panteón como el relato verbal del más anciano de sus camposaneros, las secciones mas paupérrimas del mismo, las de sexta clase (donde fueron sepultados por primera vez en 1913) y las de fosa común (adonde fueron arrojados en 1920 al no haber pagado nadie el referido correspondiente) habían desaparecido debido a varias inundaciones torrenciales. (En vez de la reinternación se develó su estatua, esculpida por Francisco Zuñiga, en la Calzada de los Artistas del Bosque de Chapultepec.)

Ahora creo que fué lo mejor para Don Lupe. El no necesita altares oficiales para su culto por más válidos que éstos sean. En la fosa común volvió a reunirse con los suyos, los de abajo, gleba decidora y vivaz, populacho bebedor y retruquero, lumpen vacilador y resistente, chusma valentona y fatalista, pueblo mexicano al fin, de noble condición y profunda dignidad humana, y por allí anda Don Lupe con ellos, todavía, en bautizos y velorios, fandangos y jaropeos, reviviendo en su muerte su propia obra, retozando y brindando jovialmente en todos y cada uno de los veinte mil grabados con que recreara no solo a la sociedad de su tiempo sino, igualmente, prefigurando con esperanza al venturoso México de mañana.

Adrian Villagomez Levre
Septiembre 88

Jose Guadalupe Posada was born in the Barrio de San Marcos in the City of Aguascalientes the night of Saturday, February 2, 1852, and died on January 20, 1913, at nine in the morning, at avenida de la Paz (today Jesus Carranza), in Mexico City.

What did he accomplish during those sixty years of his life? Simply the following: in 1867, at age fifteen, he already was—in his own words—"a painter by trade". Three years later he would join the print shop of Don Trinidad Pedroza as apprentice in lithography, and within a few months his name began to be known from his sarcastic cartoons in "*El Jicote*". In the remaining 43 years of his creative graphic arts work he produced an incredible collection of prints that most of his biographers estimate at no less than twenty thousand works. But if this number speaks of a rigorous and daily work discipline, its qualitative assessment stands out impressively for its high singularity. And such singularity not only bestowed great artistic dignity to the end of the 19th century—so clumsy and decadent—but broke into our own culture with vigorous impetus, to sow—in its first decade—the fertile seeds of modern Mexican art.

Posada saw, lived, and illustrated everything from the national arena. He took to his modest artist desk the disperse anecdote of urban life, and with a burin in his eyes, and a gouge in his hands he cut through the wood, bit into the zinc plate, drew on the stone of Baviera, and—thanks to that—rendered for us the hard reality of the people—as naked and clean as early morning—as well as their stubborn happiness even in the gravest of circumstances.

His list of subjects is endless, almost a lay litany of the vital doings of Mexicans: prayers, examples, cataclysms (p. 44, 45), crimes, murders (p. 45), fairs, games, apparitions (p. 42), miracles, monstrosities (p. 19), love affairs, squad shootings (p. 40), processions, fires, dances (p. 49)...in summary, the body and the soul, the conscious and the subconscious of a nation seen from outside and inside, from tip to toe, backwards and forwards, in profile, and three quarter, sidewise, and slanted; all this sifted, strained, and filtered through the grave varnish of denounce, the biting sharpness of a cartoon, the emotional tint of tenderness, and

the sting of defiant protest.

Yet, speaking or writing about Posada necessarily and inevitably leads us to writing or speaking about Don Antonio Vanegas Arroyo. We cannot separate time nor should we. What could one have been without the other? Or vice versa? These silly questions have no place, nor is it possible to imagine an answer for them. The precious binomial is there, and there it shall remain. However, one thing ought to be highlighted—from the "always" to the "never"—namely, the wit of Don Antonio, both in his lucid administration as editor and journalist, and in the modesty of his generous philanthropy. A respectable man loved equally by his family and by the most humble of workers and neighbors. Who but him, a man of



San Jorge y el dragón (Restrike)

his intelligence and goodness, could have invested his life and capital in the risky business of informing, communicating, entertaining, defending, hope-giving, sharing, and collaborating with the most marginalized and discriminated-against classes of his time? Who but him could have known right away the potential talent of Posada? Without his goodness, who could have supported with fatherly affection the habitual drunkenness of the artist? To be truly fair, Mexico still owes him a great self-redeeming homage, for the valuable contribution that this extraordinary Mexican left for us in legacy, through his "Populachera" Publishing House.

In 1943 the Instituto Nacional de Bellas Artes opened a series of three great shows

(1963 and 1980) in the Museum of the Palace of Fine Arts, intended to expose him and his work as one of the most illustrious national artistic values. But prior to such just official recognition he had already received support as the most authentic and vital Mexican artist by Orozco, Rivera, and Siqueiros, the great creators of the Escuela Mexicana de Pintura, as well as the people themselves—from which Posada extracted endless inspiration—and the storyless characters.

In the end, Posada not only takes his innovations at the skeleton figures originated by Santiago Hernandez and Manuel Manilla to new heights, but creates a persona out of himself. A character worthy of standing next to the illustrious "Catrina" (back cover) is born out of the very body and breadth of his artistic work.

Some authors have insisted in their writings that Posada was born, lived, and died in poverty. Nothing could be more inaccurate. It is true that he was born in the bosom of a modest family, and was the eighth child of nine brothers, but suffice it to say that his father, Don German, was a baker and that his brother Cirilo was a rural teacher, to know that poverty and hunger were not habitual visitors at home. Such was his childhood, because as an adolescent he already earned his first "reales" as a painter, and at age 18 as a lithographer's aide.

In his youth as in maturity he was a reputed engraver. The single fact that he was in charge of the Lithography Shop of the School of Secondary Education of Leon, Guanajuato, one of the most select of its time, goes to tell us—as we proved it in the show presented in his homage at the Museum of the Place of Fine Arts in 1980—that with his salary as a professor, and his extra-academic jobs, he made over \$72.00 pesos a month, and while he collaborated with Antonio Vanegas Arroyo he was getting an average of \$90.00 pesos a month, a more than acceptable amount at that time; thus we could place him in an upper middle class, as could be seen even in his attire.

Unfortunately, it is true that he died in absolute poverty. But this does not justify the generalization. In locating the most accurate artistic dimension of this illustrious artist from Aguascalientes, it is not necessary to



"Por Fingir Espantos", diálogo cómico.
(Restrike)

attribute to him the myth—so much valued by the late romantics of the 19th century—that misery was one of the essential conditions for the manifestation of the creative genius. Nothing is further from the truth.

In 1963, while working as coordinator of the great show organized by Instituto Nacional de Belles Artes (INBA) in celebration of the fiftieth anniversary of the death of the artist, I was commissioned to locate his remains in the cemetery "Panteon de Dolores", and have them traspassed to the Rotonda de los Hombres Ilustres. Such an emotional task turned out to be frustrating. According to sources from the cemetery itself, and to a story told by the oldest of the grave keepers, the poorest sections of the cemetery, (the sixth class graves where he was buried originally in 1913), and the common grave (where they were thrown in 1920 because nobody kept up the payments), were washed out by storm rains. (Instead of the re-humation a statue was unveiled, sculpted by Francisco Zuniga, on the



"El Santo Niño de Atocha"

Calzada de los Artistas in Chapultepec Park.)

Now I think it was the best for Don Lupe. He did not need official altars for his worship, however valid they might be. In the common grave he went back to his people, the under-dogs, the lively and choosy gang, the drinking and playful folks, the well-humoured and enduring lumpen, the courageous and fatalist bunch, in summary the Mexican people of noble condition and profound human dignity. And there is Don Lupe still with them, in baptisms and wakes, rows and rodeos, reliving in death his own work, youthfully romping and toasting in each and every one of the twenty thousand prints with which he not only recreated the society of his time, but foretold with hope the fortune of the Mexico of tomorrow.

Adrian Villagomez Levre
September, 1988.

Translation by Alejandro Velasco.

POSADA: POR UNA SIGNIFICACION NACIONAL Y POPULAR

Alberto Híjar Serrano



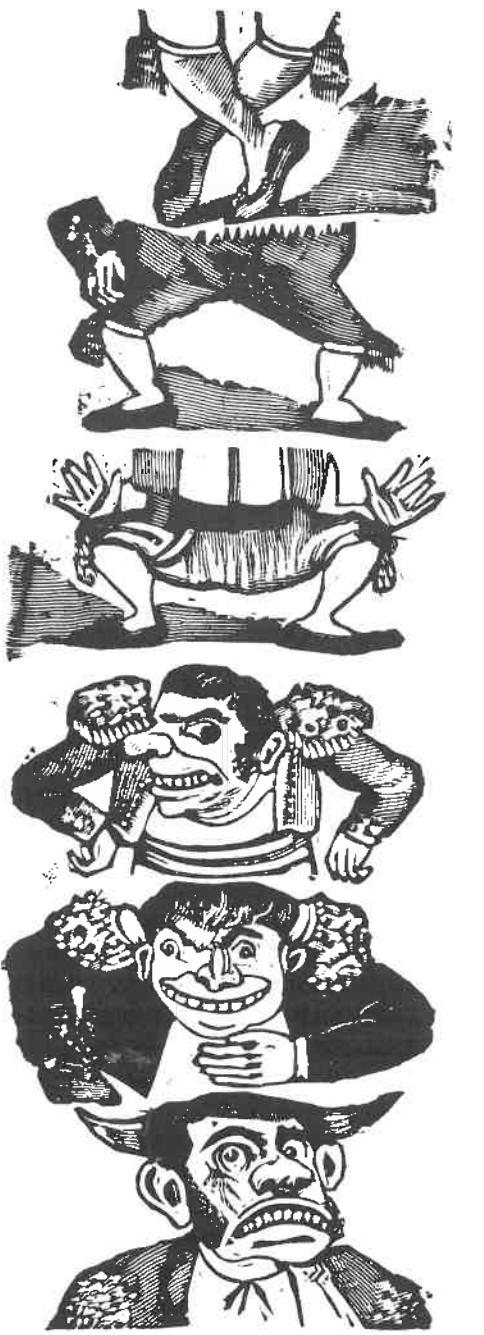
A raíz de que Pablo O'Higgins y Jean Charlot descubrieron la figura de José Guadalupe Posada, ésta se concreto más como un acontecimiento cultural que como hecho artístico. En este sentido, el acontecimiento consistió en descubrir una figura que prueba la necesidad histórica de las proclamas del Sindicato de Pintores fundado por David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Xavier Guerrero en 1922.

Posada es la prueba concreta de que no sólo es posible sino necesaria, la existencia de una cultura y un arte distinto al transplantado de la tradición europea. Los mitos y ritos de la obra única e irrepetible, creación inefable del genio para la contemplación y con valor intrínseco, fueron objetados por los pintores y grabadores del Sindicato. Llamar a "las razas oprimidas" a dar sentido pleno a una nueva cultura, pretendía liquidar a los mitos y ritos propios del coloniaje y de su consolidación como estado-nación.

Contra el proyecto burgués de un estatodación fundado en una cultura espiritualista, tal y como sustentó José Vanconcelos en la tesis de la "raza cósmica" que salvaría a la humanidad de la "decadencia de Occidente", los artistas mostraron primero en *El Machete* y luego en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, las necesidades de una tendencia cultural no sólo distinta, sino opuesta a las pretensiones del Secretario de Educación Pública del gobierno de Alvaro Obregón.

"*El machete sirve para cortar la caña, para abrir las veredas en los bosques umbriós, decapitar culebras, cortar toda cizaña y abatir la soberbia de los ricos impíos*", —proclamaba *El Machete* en 1922 en cada cabeza con el título que tenía como referente los créditos de la dirección en un dibujo que mostraba el puño del pueblo. Fue tal la importancia de *El Machete* para consolidar una línea proletaria en la definición de la Revolución Mexicana que al año de su publicación, sus realizadores principales no sólo estaban en la filas del Partido Comunista Mexicano, sino en puestos del Comité Central y

en la dirección de organizaciones de masas como la Confederación Sindical Unitaria de la que Siqueiros llegó a ser Secretario General o de la Liga Antiimperialista de las Américas y del Comité Manos Fuera de Nicaragua donde Rivera ocupó puestos de Dirección. Vínculos profundos con las luchas populares, arte público contra arte privatizados, signos y



"Toreros" (Restrike)

temas inhistóricos y actuales, en fin, objetos nuevos para sujetos malos, pero también sujetos nuevos para los nuevos objetos eran las consignas de los artistas de nuevo tipo, artistas sociales y no artistas de sociedad como exige Siqueiros.

Mientras *El Machete* influía en las luchas populares, el frente cultural era cubierto con la lucha contra los colonizados, contra los románticos irredentos que acusaban a los otros de degenerados, demagogos y populacheros. El arte siempre ha sido distinto a la política, es tan sublime y espiritual—que no debe mezclarse con las luchas por el poder, insistía la prensa reaccionaria. A esto, los artistas sociales respondían no sólo con su obra, sino con sus propias vidas complicadas en las luchas populares, con escritos y participaciones ahí donde era necesario influir contra la cultura dominante.

En esta lucha por la cultura, por el arte y la significación, era necesario descubrir antecedentes históricos. Deben existir antecedentes y presencias ocultas de la otra cultura desinteresada de los prestigios oficiales y burgueses. Para descubrir las raíces ocultas, llegaron intelectuales de otros países deseosos de participar en el acontecimiento cultural de mayor relevancia en América, de la América conquistada, colonizada y sometida hasta el punto de asumir como algo natural la cultura del opresor frente a la cual todo lo autóctono es menor, popular con sentido peyorativo, folclórico y pintoresco. Algunos de los incorporados a las nuevas búsquedas acabaron por ser parte del acontecimiento y contribuyeron a convertirlo en escándalo. Por ejemplo, Ana Brenner recogió en un libro de título elocuente la riqueza compleja de la nueva cultura nacional. *Idolos tras los Altares* contribuyó a difundir fuera de México, justo en Estados Unidos, la presencia indígena oculta tras la apariencia colonizada y con ella la presencia de la obra inmensa de José Guadalupe Posada. Frances Toor nombrada pronto Paca Toor, fomentó las ediciones bilingües, en español e inglés, donde O'Higgins, Charlot y Rivera dieron a conocer la figura de Posada en *Mexican Art & Life*. El acontecimiento primero y escándalo después, consistió en dar a conocer la existencia de un grabador enteramente fuera de los prestigios

académicos y oficiales con una obra voluminosa. Pero más que la cantidad imposible de precisar, lo importante fue descubrir el poder significante de una obra producida día con día a la par de la vida histórica y social.

El poder significante partió de significados de por sí antiacadémicos: los crímenes, las celebraciones festivas, las monstruosidades horripilantes, los ídolos populares, las catástrofes, los milagros; toreros, vírgenes, santos, delincuentes, héroes y mártires; las situaciones de ruptura con la moral dominante cantadas unas veces en corridos y otras en narraciones versificadas por Vanegas Arroyo el editor o por Constancio Suárez, Francisco Ozacar, Rafael Rómero o Arturo Espinoza que se firmaba Chóforo Vico. Todo lo que rompiera con la racionalidad productiva y su correspondiente moral, era tema de la imprenta de Vanegas Arroyo. Lo real maravilloso era descubierto fuera del convencionalismo académico. Orozco registra en su *Autobiografía*, el asombro diario al asomarse al taller de Posada, tan cerca, de la Escuela de Artes en el espacio físico y tan lejos en el cultural.

Si bien don Antonio Vanegas Arroyo es el gran estratega de uno de los proyectos de comunicación popular más interesantes de la historia. Nada o poco hubiera logrado de no ser por la presencia de los grabadores Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. Manilla aportó la conversión de la falta de destreza académica, en poder significante. Un defecto desde el punto de vista de la ideología artística dominante, resultó el gran recurso significante de Manilla. La desproporción antinatural, el manejo de la escala contra las reglas renacentistas, la perspectiva y la composición inarmónicas y desbalanceadas, todas las estructuras de Manilla rompen con los sacrosantos canones académicos.

A partir de 1892, el ingreso de Posada a la Imprenta de Vanegas Arroyo incorpora nuevos recursos tácticos para la guerra popular por la nación. Posada llegó con la experiencia acumulada de lo hecho en Aguascalientes y León. En su ciudad natal, Aguascalientes, aprendió el oficio del grabado a la manera no capitalista, en el apego al taller de grabado al que se incorporó como aprendiz. En el taller de Trinidad Pedroza en León, Posada tuvo después encargos finos, los que exige la sociedad rural en un centro manufacturero de zapatos como era León, vinculado a la producción agropecuaria. La vida tradicionalista requiere en este

medio no industrializado, del testimonio de los grandes acontecimientos familiares: el bautizo, la confirmación, la primera comunión, el casamiento, el culto a los santos y vírgenes patronas (p. 42, 43) de los gremios, la celebración de festejos propiciatorios. Todo debía ser realizado con una caligrafía elegante imitada de los centros educativos de los señores, de modo de integrar un modo prestigiado de escribir, como significante de la solemnidad de los acontecimientos.

En este tipo de procesos significantes, la gráfica es fundamental, sobre todo si se considera el carácter analfabeto de los públicos a los que está destinada. Elegir una estampa es

También las boticas recibieron esta clase de proposiciones donde domina el romanticismo siempre grato para las almas sencillas, como dice la literatura de la época. Es interesante destacar cómo este romanticismo lo mismo propone apropiaciones rurales del rococó con señoritas columpiándose vestidas de faldas amponas atrevidamente levantadas hasta mostrar el arranque de las medias en el calzado, que paisajes idílicos con alguna campesina de Bavaria, pero también referencias heróicas, por ejemplo, a la lucha contra la invación francesa (p. 41) o a los héroes del inicio de la independencia nacional (p. 35). Posada construyó sobre estas bases, un



Como así vengan todos. C Jefe político, el triunfo es de Lerdo.

parte del ritual conmemorativo y festivo, salvo cuando el carácter religioso tiene como referente, por ejemplo, al Santo Señor de Chalma o al Santo Niño de Atocha (p. 14), ciertamente copiados por Posada con excelencia técnica. La copia, la reproducción gráfica no puede andarse por las ramas de la creación en estos casos. El cliente dispone y en todo caso el impresor propone para que el artista realice. Esta práctica desarrolló en Posada una capacidad técnica de reproducción sumamente precisa. Aprendió así lo que la mejor academia quizá no le hubiera dado. Pero no todo es represivo en el medio rural manufacturero y campesino. Las industrias incipientes como las tabaqueras, requirieron de los servicios de Pedroza y este sacó de sus catálogos sugerencias gráficas para anillos depuros y las cajas donde se empaquetan.

repertorio de signos amplio, diverso y ciertamente contradictorio.

El Jicote incorporó al joven Posada para exigirle ilustrar las peripecias del poder. La muerte de Benito Juárez, las disputas por una sucesión entre Sebastián Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz, se concretaron en luchas de todo tipo, abiertas y cerradas, en las que el pueblo sólo era sujeto de manipulación. Entonces la prensa liberal atacó. Una tradición iniciada por Claudio Linati en el *El Iris* de 1828, adquirió una dimensión nueva: no se trataba ya, como entonces, de hacer alegorías sobre la dictadura y la libertad en abstracto, apenas concretadas en la repulsa a las monarquías y al clero. Después de las largas luchas por la reforma desde Valentín Gómez Farías en los años treinta del siglo XIX y hasta Juárez en la segunda mitad de él, una tradición de escri-



Retrato de Posada en su taller/Portrait of Posada in his shop, print by Leopoldo Méndez. Prints & photographs division, Library of Congress.

tores y gráficos políticos coordinados por el liberalismo, tenía una larga y profunda acumulación de fuerzas que constituyan una cultura tendencialmente popular y revolucionaria.

En *El Jicote*, Posada intentó por vez primera la crítica política. No fue afortunado en este su primer intento. Usó, como tantos, la analogía entre la política y los juegos como el ajedrez, el equilibrio en una cuerda, la pelea en un ring o la disputa por subirse a un burro. Tuvo que valerse de los pies ingeniosos en verso para que sus dibujos resultaran alusivos las situaciones en crisis. Atrapado entre la representación naturalista ya la necesidad de simbolización, Posada no lograba romper con su tradicional solución romántica. Sin embargo, también aquí recorrió esforzadamente el aprendizaje del oficio de la crítica política por los signos visuales. Sorprende advertir en *El Jicote*, cómo Posada no repite sus excelencias naturalistas

ni románticas, sino que se empeña en producir una significación nueva sin conseguirlo.

La plenitud de Posada está en su relación orgánica con la Imprenta Vanegas Arroyo. Los encargos tienen desde su origen, una raíz popular profunda. La necesidad significante no es entonces convencional, porque se realizó por y con el pueblo trabajador. No había manera de distraerse en esta empresa: la casa, la imprenta, las vivencias cotidianas de Posada siempre estuvieron en el centro histórico de México. Nada más preciso que esa representación imaginaria que la de Leopoldo Méndez (p. 17): Posada en su mesa rodeado de sus instrumentos de trabajo y detrás de él Ricardo Flores Magón sosteniendo un ejemplar de *Regeneración*, donde tanto se hizo por el anarcosindicalismo, todo tras la ventana que separa el taller de la calle donde unos guardias a caballo atacan a zablazos el pueblo indefenso.

ENRRARECIMIENTOS Y DEFORMACIONES

Tenazmente, la figura de Posada está amenazada por las ideologías. Vamos a descubrir ahora tres enrarecimientos principales para restarle poder popular y nacional. El primer enrarecimiento es característico de las necesidades de la escuela Mexicana de Pintura. En su primer momento, los fundadores tuvieron una relativa claridad de la importancia de Posada no sólo como antecedente histórico y social, sino como figura en la que vida, obra y circulación, dan lugar a una práctica artística de ruptura contra el academicismo eurocentrico. En el discurso de Diego Rivera éste es claro. La reflexión sobre Posada está a la par que la de las pinturas infantiles, las de las pulquerías, la arquitectura rural, la escultura anticlásica Mardonio Magaña, la pintura antiacadémica de Abraham Angel.

Posada era así importante no por su innovación del discurso académico eurocentrónico, sino por su integridad orgánica con una cultura popular que debía dar lugar a la nación. A una nación fundada en la cultura rural bien distinta del desarrollo industrial impuesto por la dominación imperialista.

El proyecto de nación de Rivera atribuía al pueblo un lugar histórico ocultado por la Revolución Mexicana "degenerada en gobierno". La contradicción entre el espiritualismo de Vasconcelos y el populismo del Sindicato de Pintores, era así una contradicción esencialmente política. Por una parte está el estado y sus gobiernos para los cuales el pueblo es un simple ingrediente retórico y por la otra está el pueblo como sujeto histórico principal que para ser sujeto de poder, requiere de la vanguardia del partido obrero. Sobre esta base, la cultura nacional tendría orientación histórica precisa hacia el socialismo, con un lugar estratégico para los indígenas. Ya Siqueiros, en sus "Tres Llamamientos a los Artistas Plásticos de América" publicados en *Vida Americana*, Barcelona, 1921, había proclamado la necesidad de liquidar las influencias del arte europeo para apropiarse de las influencias positivas, es decir, desechar la superficialidad del romanticismo postimpresionista a lo Aubrey Beardsley y su art-nouveau, para vivir en cambio, con los nuevos signos de "nuestra maravillosa época dinámica". Contra el pintoresquismo, había que apropiarse de las lecciones estructurales del pasado prehispánico y había que fundar una nueva circulación y valoración contra las lindas frases de los críticos.

En este discurso, la figura de Posada era popular radical por su amplitud temática y sus proposiciones significantes, pero no por su claridad política. Más bien, a Posada se le debe ubicar dentro de la lucha ideológica, acto imposible para los marxistas rudimentarios en tiempos del realismo socialista en los que aún permanecía inédita *La Ideología Alemana* y los *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, editados hasta 1932 en la URSS. En realidad, importa más desde esta perspectiva la amplitud y profundidad del significante Posada, que su posición política jamás explícita, con lo que cumple una recomendación de Engels para el realismo (ver carta a Miss Harkness). Posada es la prueba, con su cuantiosa obra, de todo lo que el *buen gusto* ignora como temas, como significados y también como signos. Por oposición queda así

denunciada la amplitud de la ignorancia burguesa y su correspondiente miseria moral y artística.

En este sentido, las calaveras son una especie de planteamiento democrático extremo: a todos llega la muerte, la gran igualadora, pero a cada quien afecta de manera distinta y por esto hay que representarla de maneras diversas. No son iguales en Posada las calaveras garbanceras que sólo eso comen y comercian, que la de Francisco I. Madero, no por ser héroe salvado del comentario a su origen terrateniente y a su riqueza vinícola. Para otras muertes, las heroicas, Posada tiene otro planetaimiento: el dramático conseguido sobre la base de confrontar la rigidez de los pelotones de fusilamiento con los gases de los disparos y la caída del fusilado arrojado hacia atrás por el impacto. La fuerza de la muerte, su golpe espantoso a los que vivieron de pie, alcanza en los fusilamientos de Posada, un tratamiento inmejorable (p. 38).



"El prestidigitador" from the book "POSADA monografía de 406 grabados", MFACM collection.

Otras muertes eran las de los asesinos comunes como las causadas por La Bejarano o El Chalequero. Aquí Posada destaca lo monstruoso al igual que el verso auxiliar: "con una crueldad atroz, la terrible Bejarano ha cometido la infame el crimen más inhumano". Lo incalificable adquirió una dimensión épica, también, lo antiheróico es épico a su manera. El crimen con todas sus agravantes obligó a Posada a recurrir a recursos expresionistas de manejo altamente contrastado de blancos y negros, de acentuación de la crueldad de los rostros y de las armas de los asesinos, así como de la desesperación de las víctimas. Seres bestializados, mucho más allá de las *calacas vaciladoras*, fueron los signos para concretar la

noticia dictada como "horrible y espantoso crimen verificado en los llanos de San Lázaro: una tierna niña de cuatro años violada por vil e infame monstruo". También el patetismo de la muerte de los ricos tuvo un tratamiento significante nada vacilador: los pequeños costales marcados con letreros marcados de 1000, las barajas y los dados del vicio, los monstruos con referencias humanas pero con cabezas de bestias y garras y colas de pavos reales y saurios, el diablo con el retrato de la esposa doliente, el ángel al costado de la cama y la luz que desprende la Divina Trinidad desde lo alto, pesan más que el rostro aureolado del sacerdote que reza a los pies de la cama en tanto que el moribundo hace un ademán para detener su destino.

Por lo visto, esta riqueza significante y todo lo que pudiera añadirse con respecto a las situaciones que tienen como personaje a Don Chepito el Mariguano (p. 51), muestran la riqueza de Posada que supo ir de lo irónico a lo mordaz, a lo patético, a lo monstruoso y sobre todo, a lo que Alejo Carpentier llama *lo real maravilloso*, ese carácter insólito de lo cotidiano en países tan brutalmente formados de manera desigual y combinada, hasta el punto contradictorio de que los ricos se aburren porque todo lo tienen en tanto que los pobres viven una constante pesadilla poblada por toda clase de monstruos reales presididos por dos principales: la miseria y la represión. Con y por el pueblo, Posada supo advertir todo esto y sobre todo, supo significarlo. A él no le ocurrió la desgracia advertida por Carpentier de que una *óptica nueva*, la voluntad y el deseo de realizarla y no encuentre modos de significación. Si Posada importa y así lo plantean de manera directa y sencilla O'Higgins, Charlot, Rivera y en tiempos recientes los sucesores de Vanegas Arroyo: Blas y Arsacio, Carlos Cedeño y Wiliulfo Bello y Xiomara Mesa (dos pseudónimos de Blas), cuando exaltan el carácter popular de Posada, es por su poder significante siempre diverso.

Pero las necesidades políticas de la liberación nacional por el socialismo, sugieren y plantean que Posada tuvo claridad política. Es evidente que esto es falso y enrarece el discurso de Posada. No fue militante, no hay testimonio alguno de que tuviera más posición crítica que la conseguida gráficamente en la intersección con los planteamientos escritos de Vanegas Arroyo y claro, por su relación orgánica con el pueblo en general, no con su vanguardia histórica en especial. Si ésto tiene

consecuencias políticas, es por el sentido impuesto a posterior con una lectura que selecciona hechos: la primera edición de los versos de José Martí en México, la representación de Emiliano Zapata que Rivera toma después para sus murales en Chapingo y Cuernavaca (p. 25), la combinación de estas fuentes populares de Rivera en el centro del mural Paseo Dominicano en la Alameda donde está Diego niña bajo la protección de Posada, Frida Khalo y la Calavera Catrina. Posada es así usado como cita pictórica y discursiva.

Posada ciertamente criticó la leva de campesinos llevados al trabajo forzado en el llamado Valle Nacional, captó situaciones revolucionarias insólitas como el beso del zapatista y la soldadera (p. 41), hasta el punto de descubrir la riqueza de modos de pensar, actuar, sentir y percibir de manera mucho más rica y más compleja que la planteada por la ideología dominante. Por esto vive la obra de Posada y no por sus usos políticos más bien en busca del sujeto popular a partir de las condiciones del frente amplio de todas las fuerzas progresistas sustentado a partir de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en 1934 y luego, en 1937, por el Taller de Gráfica Popular. En lugar de precisar la figura de Posada, este uso diluye sus signos en una vaga posición frente al poder. Por ésto es necesario recuperarle su posición propiamente ideológica de ruptura en signos y con el discurso de su propia vida, frente a la ideología dominante, la de ayer y la de hoy.

Otro enrarecimiento característico de Posada, es su reducción a una especie de ontología de lo mexicano. A raíz de la llegada de los profesores españoles de filosofía emigrados a México durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, 1934 a 1940, se produjo lo que José Gpe. consideró la *normalidad filosófica*, consistente en la puesta al día con Europa. No se crea que esto significó la llegada a México de la disputa entre Rosa Luxemburgo, el espartaquismo alemán y los leninistas, por ejemplo, o las tesis de Antonio Gramsci, sino simplemente la normalidad se redujo al idealismo alemán y en especial a la lectura de Heidegger. Esto dió lugar a una expropiación mecánica de su afirmación del ser auténtico como ser ante la muerte, para forzar entonces los signos del pasado prehispánico y las tradiciones indígenas como prueba de que el mexicano es un ser auténtico que se ríe de la muerte. La filosofía de lo mexicano hizo estragos con Posada, con Coatlicoe, la



Muy Interesante Noticia

dadora de la vida y de la muerte, con el meandro serpentino de Xochicalco que para Paul Westheim prueba en su subir y bajar la angustia ante lo terreno y lo celestial.

La Muerte y las calaveras de Posada son así tema fatigado por el idealismo. Por una parte, se ha separado esta parte de la obra de Posada no sólo de la totalidad de ella, sino del discurso popular concreto, histórico. Si éste ha de ser esencial, no lo es por la ontología, sino por su afectación precisa de la ideología dominante incapaz de construir una nación en la que quepan los explotados, incluyendo a los indígenas siempre tratados por Posada como trabajadores reprimidos.

Es claro que para públicos europeos y europeizados, resulta alentador leer a Posada como parte del discurso de la muerte con sus calaveritas de azúcar y sus objetos de alfeñique (miniaturas), sus ofrendas y sus flores coloridas, su incienso y su copal, todo para consumirse en los festejos de *muertos grandes* y *muertos chicos* propios del 31 de octubre y del 1 y 2 de noviembre. Pero siempre habrá que insistir en que la noción de muerte europea y colonial, al fin de cuentas judeocristiana, es muy distinta a la que se desarrolla en las fiestas mexicanas rurales y de otros muchos lugares no desarrollados en el capitalismo pleno y con problemáticas nacionales no resultas.

Todo esto procura impedir el enrarecimiento discursivo de Posada sobre la base de aislar una de sus partes para insertarla en otra discursividad que acaba por proponer un sujeto histórico ilusorio: el ser del mexicano, por ejemplo. Si algo plantea Posada es precisamente la diferencia entre mexicanos explotados y mexicanos explotadores. No existe *lo mexicano*, ni la ontología del mexicano tiene más sentido que el ocultamiento de las diferencias concretas entre mexicanos concretos. La filosofía como un género literario ha sido el recurso principal de este enrarecimiento trabajado por escritores ingeniosos pero ignorantes de las determinaciones históricas propias de la formación social mexicana.

Finalmente, la figura de Posada ha sido enrarecida por el discurso del frente amplio respecto a las nociones de pueblo y nación. Se trata en este caso de incorporar al estado burgués, la participación de los procesos significantes de los nacionalistas. El supuesto básico de ésto es la oposición entre el imperialismo como algo externo y el nacionalismo como unidad entre clases y grupos sociales por los intereses de la nación. La lucha de clases queda así suspendida y el estado deja de considerarse como aparato represivo de clase. Para sustentar esto es menester probarlo de maneras fundamentalmente prácticas, es decir ideológicas y para ello, los artistas e

intelectuales se agrupan y presionan al estado que a su vez replica para integrarlos en un juego donde a los antagonistas conviene ocultar sus diferencias de raíz.

En este juego de poder, la ideología nacionalista procura aportar sujetos como Posada que por una parte parecen pertenecer al pueblo, pero por otra parte se les hace pertenecer a su solicitud de reconocimiento estatal hasta el punto de ocultar lo que tienen de radical para entonces usar al sujeto como prueba de poder de los nacionalistas mientras el estado prueba su atingencia histórica y social.

La figura de Posada ha estado sometida a este juego a partir, sobre todo, de las pretensiones de la Escuela Mexicana de Pintura. En el período subversivo de ésta hasta el gobierno de Cárdenas, en la persecución y el clandestinaje forzado de los comunistas, Posada proporcionó una especie de justificación histórica y social; los grandes artistas no son reconocidos por la sociedad. Pero en las tesis del frente amplio contra el nazifascismo, en defensa de la URSS y por la paz, especialmente en el régimen nacionalista de Lázaro Cárdenas, la figura de Posada fué integrada a una noción de lo nacional, en la cual el pueblo es un sujeto preciso por los intelectuales, los artistas y los dirigentes de izquierda que hablan a nombre de él. Si los supuestos significantes están organizados e infiltrados en el estado mejor, porque así dan sentido nacionalista y hasta socialista a las instituciones educativas. Así se concretó la Escuela Mexicana con una fuerza propositiva tal, que ni siquiera la disputa entre Siqueiros comunista a Rivera trotsquista en 1934, consiguió romper la unidad ideológica.

La fuerza de la Escuela Mexicana de Pintura reside en una paradoja: caben en ella significantes populares tan diversos como Posada, Rivera, Orozco, Siqueiros y Leopoldo Méndez. La consigna *no hay más ruta que la nuestra*, sintetiza la tesis de que todo es válido siempre que favorezca el arte público, nacional y socialista, popular y revolucionario. La paradoja consiste en que todo esto fue exigido para su cumplimiento con el patrocinio estatal a partir; sobre todo de la consigna del frente amplio precisado con el escandaloso título-consigna de Siqueiros en 1945. La imprecisión en lo popular, apenas referido vagamente a la necesaria vanguardia del partido, no puede incluir con rigor a indígenas, trabajadores del campo, de la ciudad, obreros, artesanos, manufactureros, creyentes y socialistas, a menos que se destaca con radicalismo su carácter de

explotados. Esto da lugar a la indefinición estratégica y al oportunismo táctico que jamás aclara relaciones y diferencias, ni sentido histórico para el período largo. Es evidente que al no haber precisión, se impone la ideología dominante y sus instituciones culturales y artísticas.

Por esto es necesario plantear a la figura de Posada como proceso discursivo. Su vida, su obra, las lecturas de ella, son las que



Colección de Canciones Modernas, *Los Lagartijos*. Printed and published by A. Vanegas Arroyo.

garantizan su vida larga, su perdurabilidad, una vida histórica llena de enrarecimientos y peripecias de la que siempre sale bien librado porque su estructura es incorruptible por la ideología dominante. Las deformaciones de Posada, sin embargo, son tenaces y constantes porque en ello está en juego el poder burgués y también el otro, el proletario. Aquí es donde Posada plantea su grandeza popular y nacional, porque bastan reflexiones elementales como las planteadas, para descubrirlo en constante lucha por la liberación nacional en signos, contra las ideologías burguesas, en uso constante por las luchas populares contra el estado, en fin, por una cultura como acumulación de fuerzas históricas y sociales a las que pertenece orgánicamente por su abierto poder significante.

Veracruz, octubre de 1988

POSADA: A NATIONAL

Alberto Hijar Serrano

Since the discovery of Jose Guadalupe Posada by Pablo O'Higgins and Jean Charlot, the development of his artistic persona became more of a cultural event than a historical documentation of his work and artistic contributions.

Posada is the concrete proof that the existence of a culture and an art different from those transplanted by the European tradition, is not only possible but necessary. The painters and engravers of the "Sindicato de Pintores" (Painters Union—founded by David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, and Xavier Guerrero in 1922) objected to the myths and rituals of the unique and unrepeatable work. The ineffable creation of a genius, designed for contemplation and with an intrinsic value was challenged. The call to the "oppressed races" to strive toward a full meaning for the new culture, had the intention of doing away with the myths and rites of the colony, and consolidating it into a nation-state. Against the bourgeoisie plan of a nation-state, founded on a spiritualist culture (such as Jose Vasconcelos would have it in his "Cosmic Race" thesis which would save humanity from the "Decadence of the West"), the artists showed, first in "El Machete" and later in the walls of the Escuela Nacional Preparatoria, the need for a cultural trend that not only would depart from but would oppose the intentions of the Secretary of Public Education for the government of Alvaro Obregón. "The machete is used for cutting sugar cane, to open up paths through somber woods, to behead snakes, to cut weeds and defeat the arrogance of the impious rich". Such was the motto of "El Machete" in 1922, printed above the headline next to the credits of the editorial directors in a drawing showing the fist of the people. The importance that "El Machete" had on the consolidation of a proletarian line in the definition of the Mexican Revolution was such that within one year of its publication its main creators were not only members of the Mexican Communist Party, but had positions in the Central Committee and in the directorate of mass organizations such as the "Confederación Sindical Unitaria" (United Confederation of Unions) of which Siqueiros became a General Secretary, or the "Liga Anti-Imperialista de las Américas (Anti-Imperialist League

AND POPULAR MEANING

of the Americas"), and the "Comite Manos Fuera de Nicaragua" (Hands Out of Nicaragua), where Rivera served within the Directorate. Issues such as deep ties with the popular struggles, public art versus privatized art, un-historical and current symbols and themes, and in general new objects for bad subjects and new subjects for new objects, were the premises of the new type of artist: a social artist—as opposed to an artist of society—as Siqueiros had called for.

While "El Machete" influenced popular struggles, the cultural front was covered with the struggle against the colonial-minded, against the unredeemed and hopeless romantics that accused others of being degenerate, demagogical and phonily popular. "That type of art has always been different from politics, it is so sublime and spiritual that it should not get mixed up with the struggles for power"—used to insist the reactionary press. To this, the social artists would respond not only with their work, but by involving their own lives in the popular struggles, by writing and participating when it was necessary to exert an influence against the dominant culture.

In this struggle for culture, for art and meaning, it was necessary to uncover a historical background. There had to be underlying precedents and realities from another culture not interested in the official bourgeois prestige. Intellectuals from other countries arrived in search for hidden roots and ready to participate in the cultural event of greatest relevance in America; an America that was conquered and colonized and subjugated until it accepted the culture of the oppressor as something natural, against which all that was authentically native was less, was popular in a derogatory, folkloric, and picturesque sense. Some of those who joined the new search wound up being part of this event, and contributed to turn it into a scandal. For instance, Ana Brenner summed up the complex richness of the new national culture into a book with an eloquent title: *Idols Behind the Altars*, which disseminated outside of Mexico, chiefly in the United States—the contributions of the indigenous culture underlying the layer of colonization, and along with it the presence of the immense work of Jose Guadalupe Posada. Frances Toor—who soon would be nicknamed

Paca Toor—promoted the English-Spanish bilingual editions where O'Higgins, Charlot, and Rivera published the figure of Posada in "Mexican Art & Life".

The event first, and the scandal later, consisted of the publication of the existence of an engraver with a voluminous work that was entirely outside of the academic and official prestige. But rather than an untangible quantity, the importance was the discovery of



Funebres recuerdos de Ponciano

the meaningful power of work that is produced every day and coupled with the historical and social life.

The powerful meaning sprung up from situations that were already anti-academic: crimes, holidays, horrible monstrosities, popular idols, catastrophes, miracles; bull fighters, virgins, and saints that define heroes and martyrs; the rupture with the dominant culture sometimes sung in corridos, and other times in the verse narrations of Vanegas Arroyo, the editor; Constancio Suarez, Francisco Ozacar, Rafael Romero, or Arturo Espinoza—who used to sign as Choforo Vico. Anything that would break away from productive rationality and its corresponding morals was a good subject for the print shop of Vanegas Arroyo. What was real and marvelous was discovered outside the conventions of the academia. In his "Autobiografia", Orozco recorded his daily

astonishment upon looking into the shops of Posada, so close to the School of Art, in the physical sense, yet so removed from it in the cultural sense.

Although it is true that Antonio Vanegas Arroyo is the great strategist of one of the most important popular communication projects in history, nothing or little could have been accomplished had it not been for the presence of the engravers Manuel Manilla and Jose Guadalupe Posada. The contribution of Manilla consisted of turning around a lack of academic skills into a remarkable asset. A defect—from the standpoint of the dominant artistic ideology—would turn out to be a significant resource for Manilla. The unnatural lack of proportion, the use of scale in ways contrary to renaissance rules, inharmonic and unbalanced perspective and composition. All of Manilla's structures break away from the sacred standards.

From 1892, upon joining the shops of Vanegas Arroyo, Posada incorporates tactical resources to wage the war of the people in search for a nation. Posada arrived with the experience he had accumulated in Aguascalientes and Leon. In Aguascalientes—his hometown—he learned the trade of an engraver in a non-capitalist fashion, creating a bond with the engraving shop he had joined as apprentice. In the print shop of Trinidad Pedroza, in Leon, Posada subsequently worked on fine assignments, as demanded by the rural society of a shoe manufacturing center—such as Leon—which is also linked to cattle raising and farming production. Traditionalist life in this non-industrialized environment called for the recording of great family events: baptism, confirmation, first communion, wedding, the cult of the virgins (p. 42, 43) and patron saints of the guilds, the performance of propitiatory celebrations. All this had to be rendered with an elegant calligraphy, in the manner of the educational centers of the gentry, in order to incorporate a prestigious way of writing as a significance of the solemnity of the events.

In this type of meaningful processes the graphic arts are essential, more so if one considers the illiterate nature of the audience to which it is addressed. Choosing a print is part of the celebrational and festive ritual, except when its religious character relates—for instance—to the Santo Señor de Chalma, or the Santo Niño de Atocha (p. 14), certainly copied by Posada with a technical excellence. The copy, the graphical reproduction cannot beat around the bush of creation in these instances. The client disposes, the printer proposes—in

any instance—and the artist works it out. This practice helped Posada develop highly accurate technical skills. Thus he learned what the best of academies could not have given him.

Yet not everything is repressive in the rural, manufacturing and agricultural environment. Incipient industries, such as the tobacco industry, required the services of Pedroza, who took graphic art suggestions from his catalogues for cigar rings and packaging boxes. Drug stores were also approached with this idea, with a dominant romanticism "fit for simple souls", as the literature of the time

subject of manipulation. Then the liberal press took the offensive. A tradition initiated by Claudio Linati in *El Iris* in 1828 took a new dimension. The idea was no longer to do allegories about the dictatorship and freedom in the abstract—like before—embodied only in the repelling of the monarchies and the Church. After the long struggles of reform, from Valentín Gómez Fariás in the 30's of the 19th century, through Juárez in the second half of that century, the long tradition of political writers and graphic artists, coordinated by their liberalism, had accumulated strong forces which constituted a culture both

new meaning, without achieving it.

The peak of Posada is supported by his organic relationship with the print shop of Vanegas Arroyo. From their inception his assignments had deep popular roots; therefore, the need for meaning is not a conventional one because it is made for and with the working people. There was no way he could have been distracted in this enterprise: the house, the print shop, and the every-day life of Posada were always located in the historical district of Mexico City. There is probably nothing more accurate than the imaginary representation made by Leopoldo Méndez (p. 17): Posada sitting at his table surrounded by tools and behind him a portrait of Ricardo Flores Magón holding a copy of *Regeneración*—where so much was done for anarcho-syndicalism—and in the background a window separating the shop from the street where some mounted guards are beating up the defenseless people.



La gatita María Antonia. From the book POSADA monografía de 406 grabados. MFACM Collection

would have it. It is interesting to point out that this romanticism proposes both rural appropriations of the Rococo—with young ladies playing in a swing and dressed with wide skirts boldly showing the beginning of socks beyond the shoes; as well as idyllic scenes, like a Bavarian peasant woman; and heroic references, like the struggle against the French invasion (p. 41); or the early heroes of the struggle for independence (p. 35). Upon these foundations Posada built a wide, more diverse, and certainly contradictory repertoire of symbols. The magazine *El Jicote* hired the young Posada, and asked him to illustrate the drama of power. The death of Benito Juárez, and the dispute between Sebastián Lerdo de Tejada and Porfirio Díaz for succession, took place in all kinds of fights, both open and closed, where people were merely the

popular and revolutionary in trend.

In *El Jicote*, Posada tried his hand at political satire, although his first attempt was not very fortunate. Just as many others, he made use of the analogy between politics and games, like chess, a tight rope walker, a boxing match, or a heated argument about climbing up a donkey. In order for his drawing to become allusive to critical situations he resorted to ingenious captions in verse. Trapped between naturalist representation and the need to symbolize, Posada did not succeed in breaking away from his traditional romantic solutions. However, also in this case he had to learn the trade of political criticism through visual signs. It is amazing to realize how in *El Jicote*, Posada does not return to his naturalist or romantic excellency, but insists on producing a

DEVIATIONS AND DISTORTIONS

The figure of Posada is continuously threatened by ideologies. Let us look at three main distortions that diminish his popular and national value. The first characteristic distortion is typical of the needs of the Escuela Mexicana de Pintura. Early on, its founders had a relative appreciation of the significance of Posada, not only as a historical and social precedent, but as a figure whose life, work, and circulation had given birth to an artistic practice that broke away from eurocentric academicism. This is clear in the discourse of Diego Rivera. In reflecting about Posada, he compares him to a child painting, to illustrations in pulque bars, rural architecture, the anticlassical sculpture of Mardonio Magaña, the anti-academic painting of Abraham Angel. Thus, Posada was important not because of any innovations in the eurocentric academic discourse, but because of his organic integrity with a popular culture that must give birth to a nation; a nation founded on a rural culture that is very different from the industrial development imposed by imperialist domination.

In his nation-forming project, Rivera attributed to the people a historical place that was blurred by a Mexican Revolution "that degenerated into a government." The contradiction between the spiritualism of Vasconcelos and the populism of the Sindicato de Pintores was essentially a political one. On the one hand is the state and the governments for which the people are only a mere rhetorical ingredient,



Detail of linoleum print by Alfredo Zalce showing Posada at work producing prints. Behind Posada are (left to right) Diego M. Rivera, Jose Clemente Orozco, Leopoldo Méndez and Dr. Atl (Gerardo Murillo) who were deeply affected by Posada.

and on the other hand are the people as the main historical subject whose accessibility to power calls for the vanguard of the workers' party. On this basis, the national culture would tend towards a historical orientation, i.e. toward socialism as a strategic place for the Indians. In his "Tres Llamamientos a los Artistas Plasticos de America" (Three Calls to the Visual Artists of America)—published in *Vida Americana*, Barcelona, 1921—Siqueiros pointed to the need to eliminate the influences of European art, and to appropriate positive influences; i.e. to reject the superficiality of post-impressionist romanticism a la

than on his never explicit political position, thus complying with the recommendation made by Engels for a realism (in his letter to Miss Harkness). With his vast work, Posada embodies all the things that "good taste" chooses to ignore, such as subjects, meanings, and symbols. Thus, by opposition he is denouncing the extent of ignorance of the bourgeois, and its corresponding moral and artistic misery. In this regard, the skulls are sort of an extreme democratic proposal: death comes to everyone, it is the great equalizer, yet the fact that everyone is affected in a different way, calls for the need to represent her in

"crimes". All unqualifiable things acquire an epic dimension; what is anti-heroic is also epic in a way. A crime with all its aggravating circumstances compells Posada to resort to expressionist resources such as a highly contrasted treatment of blacks and whites, or accenting the cruelty of the faces and the weapons of the assassins, as well as the desperation of the victims. Bestialized beings—beyond the *jesting skulls*—are the symbols used to convey the news that read "hideous and horrible crime takes place in the plains of San Lazaro: tender four-year old girl is raped by a vile and wicked monster." The pathetism of the death of the rich also had an unhesitating meaningful treatment: small sacks marked with \$1000 signs, cards and dice of vice, monsters with human references but beastly heads and claws, and tails of peacocks and lizards; the devil with the portrait of a wife in pain, the angel on one side of the bed, and the light glowing from the Divine Trinity above, are heavier than the aureolated face of the priest praying at the foot of the bed while the moribund tries to escape his fate.

As we have seen it, this meaningful richness—as well as all that could be said about the situations that have Con Chepito el Mariguano (p. 51) as main character—shows the richness of a Posada that knew how to go from the ironic to the biting, to the pathetic, to the monstrous, and above all, to what Alejo Carpentier called "*lo real y maravilloso*"—the real and marvelous—the unusual nature of every day life in countries so brutally formed in unequal and combined ways, to such a point of contradiction that the rich are bored because they have it all, and the poor live a constant nightmare inhabited by all kinds of real monsters led by two main ones: misery and repression. With and for the people, Posada knew how to perceive all this, and above all, he knew how to give a meaning to it. He did not think of the misfortune perceived by Carpentier: a *new optics*, the will and desire to make it and yet not being able to find ways to give it a meaning. If Posada is as important as it is claimed outright by O'Higgins, Charlot, and Rivera—and in recent times the successors of Vanegas Arroyo: Blas and Arsacio, Carlos Cedeno and Willulfo and Xiomara Mesa (two pseudonyms for Blas)—when they praise the popular character of Posada, it is because of his versatility to be meaningful. Although the political need for a national liberation into socialism suggests and sustains that Posada did have political insight, it is evident that this is not



Don Chepito con Bicicleta

Aubrey Beardsley and his art-nouveau "and live instead with the symbols of "our marvelous dynamic times". Against pictur-esqueism one must appropriate the structural lessons of the prehispanic past, and establish a new system of values and circulation against the pretty phrases of critics.

In this discourse, the figure of Posada was a popular and radical one because of his thematic breadth and meaningful propositions, though not for its political clarity. Rather, Posada should be placed within an ideological struggle—something impossible to ask from rudimentary Marxists at the time of socialist realism and before the publication of "The German Ideology" and the "Economic Philosophical Writings" of 1844—published until 1932 in the USSR. Actually, from this vantage point it was more important to focus on the breadth and depth of the meaningful Posada, rather

various ways. Posada's chickpea vendor skulls that only eat and trade are not the same as the skull of Francisco I. Madero, because he is not the kind of hero that can escape commentary about his land-owning background and his winery riches. For other death representations, the heroic ones, Posada has another proposal: a dramatic one achieved by confronting the rigidity of the shooting squads with the smoke of the gunshots and the falling of the executed thrown back by the impact. The force of death—the terrible blow to those that have lived standing up—reaches an unsurpassed treatment in his squad executions (p. 38).

Other deaths are by common assassins, such as those caused by La Bejarcano or El Chalequero. Here Posada highlights the monstrous, aided by the auxiliary verse: "with atrocious cruelty the terrible and infamous Bejarano commits the most inhuman of

LA MUERTE DE EMILIANO ZAPATA



Según informes de la prensa el día 5 de Mayo de 1913, inició un ataque sobre Cuernavaca el feroz ATILA del Sur llamado GENERALISIMO (!) Emiliano Zapata, en la creencia que esa población estaba sin guarnición.

El señor General D. Juvencio Robles, Gobernador del Estado de Morelos y General en jefe del cuerpo de ejército que opera contra los zapatistas, preparó una ingeniosa estratagema a las fuerzas de Emiliano Zapata.

Consistió esta en mandar fuera de la población a la mayor parte de la guarnición, inclusive la artillería, para que los espías zapatistas, fueran a comunicar, como lo hicieron, que no había guarnición en la capital de Morelos.

En vista de esto los zapatistas que tienen la táctica de atacar en número de MIL CONTRA UNO, atacaron la ciudad de Cuernavaca, la que creían completamente abandonada; pero cual no sería su terrible sorpresa, cuando al llegar ebrios de rabia y ferocidad hasta el frente del Palacio de Gobierno del Estado, creyendo que Cuernavaca iba a ser pasto, de sus impunes crímenes como lo han sido ya muchas poblaciones, oyen el toque de ¡FUEGO! dado por el corneta de órdenes del general Robles e incontinenti los artilleros salen de su escondite y rompen el fuego



sobre las hordas zapatistas.

El pánico que se apoderó de los bandidos fué inmenso y solo pensaron en huir, lo que hicieron a la desbandada y en completo desorden dejando en la plaza y afuera de la Ciudad de Cuernavaca un sinúmero de

muertos entre los que se dice se encontró el cadáver del tristemente célebre bandido Emiliano Zapata.

La estrategema ideada por el señor General D. Juvencio Robles, consistió en que la artillería que ostensiblemente hizo salir de Cuernavaca, era de cañones de madera perfectamente construidos, los que vistos por los espías zapatistas dió lugar a que creyeran que toda la artillería se había ido fuera de la población y con esa confianza atacaron VALIENTEMENTE la plaza de Cuernavaca; pero NO CONTARON CON LA HUESPEDA, es decir con la verdadera artillería que no había salido y el general Robles tenía perfectamente oculta.

Al llegar los zapatistas los artilleros y tropas federales salieron de su escondite e infligieron una terrible derrota a las hordas zapatistas.

Con la muerte de Emiliano Zapata la República gana mucho, el pueblo honrado y trabajador y los habitantes pacíficos, tienen asegurada ya con solo esto mucho de su tranquilidad personal y de su vida.

Junto con la noticia de esta derrota de los zapatistas, se recibieron las de otras dos; una en Chinameca y otra cerca de Chalco.

—(o)—

true, for it alienates Posada's discourse. He was not a militant, there is no testimony whatsoever that he might have had a more critical position than that rendered graphically, intercalated with the captions written by Vanegas Arroyo, and of course, his organisational relationship with the people in general, as opposed to the historical vanguard in particular. In any political consequences are derived from it, it is because of the meanings that have been imposed a posteriori by reading the facts in a selective fashion: the first edition of the verses of Jose Martí in Mexico, the representation of Emiliano Zapata—that Rivera later would borrow for his murals in Chapingo and Cuernavaca (p. 25)—the combinations that Rivera made with these popular sources at the center of the mural Paseo Dominical en la Alameda—"A Sunday Stroll in Alameda Park—depicting Diego as a boy under the protection of Posada, Frida Kahlo, and "la catrina"—the dandy skeleton. Thus, Posada is used both as pictorial and discursive quotations. In his "National Valley", Posada was certainly critical of the hauling of peasants to forced labor; he also captured unusual revolutionary situations—such as a zapatista and a "soldadera" kissing goodbye (p. 41)—to the point of discovering ways of thinking, acting, feeling, and perceiving that were much richer and more complex than those proposed by the dominant ideology. This is why the work of Posada lives on, and not because of its political uses; it is rather a search for popular subjects to depict the conditions in which the wide front of all progressive forces was; as was sustained by the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios in 1934, and later in the Taller de Gráfica Popular, in 1937. Instead of giving a precise shape of the figure of Posada, this use dilutes its symbolism into a vague position with respect to power. For this reason it is necessary to recover the essence of the ideological position of his symbols of rupture, as well as the discourse of his own life, as confronted against the dominant ideologies of yesterday and today.

Another characteristic distortion of Posada is reducing him to a kind of ontology of what is Mexican. In the wake of the arrival of the philosophy professors from Spain that emigrated to Mexico during the government of Lazaro Cárdenas—1934 to 1940—something occurred that Jose Gómez termed *the philosophical mainstream*, consisting in being up to date with Europe. This should not be interpreted as if the dispute between Rosa Luxemburg, the

German spartacists, and the Leninists—for example—or the theories of Antonio Gramsci, had arrived into Mexico, but just that normality was reduced to German idealism, in particular to the reading of Heidegger's works. This led to a mechanical expropriation of his assertion that the authentic being was one that confronted death, and then to arbitrarily mixing in the symbols of the prehispanic past and the indigenous traditions as proof that the Mexican individual is an authentic being mocking death. The philosophy of what is Mexican tore Posada apart, along with Coatlicue—the giver of life and death, and the snake-like meander of Xochicalco (which, according to Paul Westheim, would prove its anguish by going up and down between the earthly and the heavenly. Thus, death and the skulls of Posada as a subject became worn out by idealism. On the one hand, this part of the work of Posada has been separated not only from the totality that it is, but from the concrete historical popular discourse. If it must be essential it is not so because of its ontology, but precisely because of its affection with a dominant ideology that is incapable of building a nation that will accommodate the exploited ones—including the Indians, always treated by

Posada as repressed workers.

It is clear that for European and Europeanized audiences, it is encouraging to *read* Posada as part of a discourse on death, with little sugar skulls, miniatures, offerings, colorful flowers, incense and copal, all to be used in the celebration of the *big dead ones* and the *little death ones*, proper of October 31 and November 1 and 2. However we insist that the colonial notion of death—Judeo-Christian in essence—is very different from that developed in the Mexican rural fiestas and in many other places where capitalism is not yet fully developed and with unresolved national problems. All this is an attempt at preventing the kind of distortion of the discourse of Posada that is made by isolating one of its parts and inserting it into another discourse that in the end only proposes an illusory historical subject i.e. the Mexican being. If there is anything that Posada does propose, it is precisely the difference between exploited Mexicans and Mexican exploiters. There is no such thing as *what is Mexican*, nor does the ontology of the Mexican make any more sense than concealing the concrete differences between concrete Mexicans. Philosophy as a literary genre has been the main resource of an alienation worked



El Mesías (Restrike)

out by writers who, though ingenious, are ignorant of the historical determinations proper of the Mexican social make up.

Finally, the figure of Posada has been distorted by the discourse of the wide front regarding the notions of people and nation. In this case the point is to incorporate into the bourgeois state the significant contributions of the nationalists. The underlying premise is basically an opposition between imperialism as something external, and nationalism as social classes and groups united around the interests of the nation. Thus, the class struggle is dismissed and the state stops being considered as a class apparatus of repression. In order to sustain this, it is germane to test it through fundamentally practical means, that is, ideological ways, and for this the artists and intellectuals group together and put pressure on the state, which in turn replies by integrating them into a game where it is convenient for antagonists to conceal their differences of depth. In this power game, nationalist ideology attempts to incorporate subjects such as Posada, which on the one hand seem to belong to the people, but on the other hand are made to belong to a state recognition to the extent that their radical aspect gets concealed, in order to use the subject as proof of the power of the nationalists, while the state proves its historical and social antigenity. The figure of Posada has been the subject of this game ever since the Mexican School of Painting adopted such position. In the subversive period of the Mexican School of Painting, in the government of Cardenas administration, and in the persecution and forced clandestinity of the communists, Posada saw a sort of social and historical explanation: great artists are not recognized by society. However, in the discourse of the wide front against nazi-fascism, the defense of the USSR, and of peace; and especially in the nationalist regime of Lazaro Cardenas, the figure of Posada was merged into the notion of what is "national", where people are a subject that can readily be summed up by intellectuals and artists, and by the leaders of the left that speak on behalf of it. If the assumed meanings are organized and infiltrated in the state, so much the better, for they will give a nationalist and even socialist meaning to educational activities. Thus, the National School took shape with such a strong proposal that not even the dispute between a communist Siqueiros and a Trotskyite Rivera—in 1934—succeeded in breaking up the ideolog-



Retrato (Restrike)



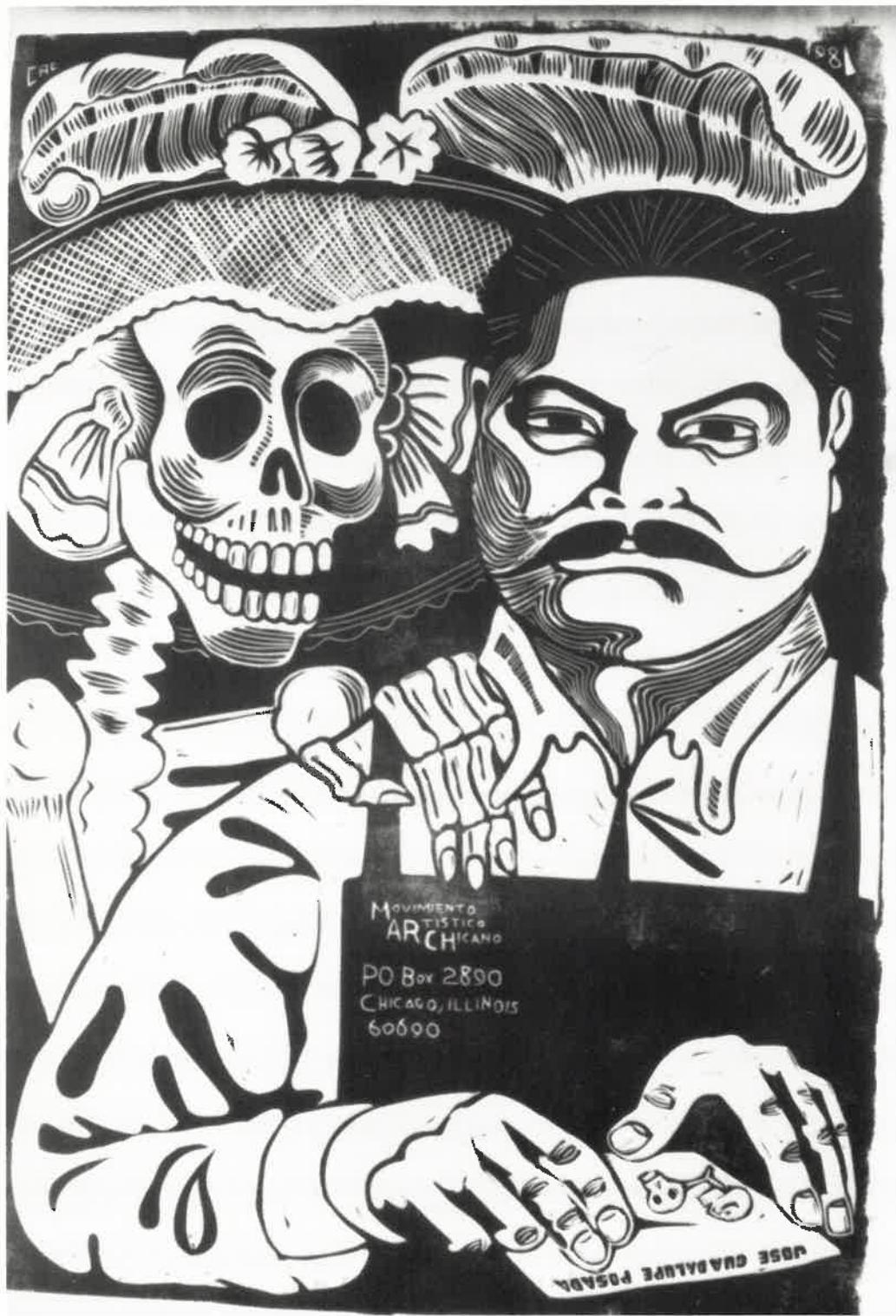
Retrato (Restrike)

ical unity. The strength of the Mexican School of Painting lies in a paradox: it can accommodate such diverse popular meanings as Posada, Rivera, Orozco, Siqueiros and Leopoldo Mendez. The slogan "*there is no way but ours*", sums up the thesis that everything is valid provided that it favors a public art that is national, socialist, popular and revolutionary. The paradox lies on the fact that, ever since the wide front adopted its position—as embodied in the scandalous title-consigna of Siqueiros in 1945—all this was a requirement for compliance with the criteria for receiving state support. The vagueness as to what was popular, related only to the necessary vanguard of the party, cannot rigorously include Indians, agricultural and urban labor, workers, artisans, manufacturers, believers, and socialists, unless their exploited condition is highlighted with radicalism. This leads to a strategical definition and a tactical opportunism that never minds relationships or differences, or a long term sense of history. It is evident that by being vague, the dominant ideology and its cultural and artistic institutions are imposed.

For this reason it is necessary to take the figure of Posada as a process of a discourse. His life and work, and the readings that can be made of it, are the ones that assure it will be long-lived, enduring, and with a historical life full of twists and turns out of which it always will emerge safe and sound, for its structure is incorruptible by the dominant ideology. Yet, the distortions of Posada are tenacious and continuous, because what is at stake is bourgeois power, as well as one of a different kind: proletarian power. This is where Posada projects his popular and national greatness, because it takes only elementary considerations—such as the ones discussed here—to locate him in a continuous struggle for the liberation of national symbols from bourgeois ideology, in his constant depiction of popular struggles against the state, and finally, in his unrestrained power to be meaningful towards a culture that is the accumulated sum of the historical and social forces to which he belongs.

Veracruz, October, 1988

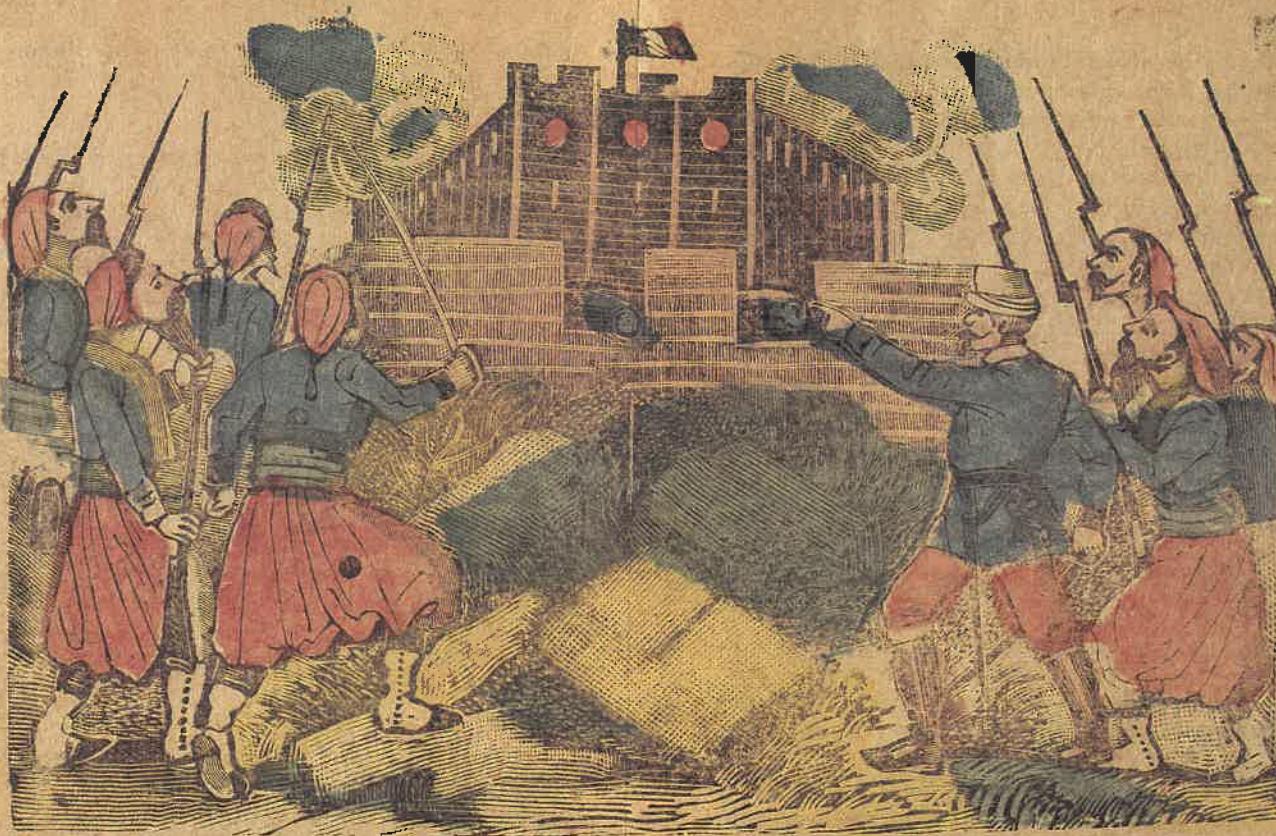
Translation by Alejandro Velasco



Portrait of José Guadalupe Posada and his *Catrina* (dandy skeleton) by Carlos A. Cortez, 1981. Cortez is a local artist greatly influenced by Posada. He continues the tradition of using *calaveras* made famous by Posada.



Cuento, *El doctor improvisado*
Printed and published by Antonio Vanegas Arroyo



Casi el correo no había acabado de explicar como habían llegado los franceses a aquel pueblo, cuando se oyó un clarín tocar enemigo al frente, y en el momento se dieron las disposiciones del caso, mas no había allí una sola pieza de artillería, y había que colocar el tronco de un arbol sobre la fortaleza para ini

Nueva Colección de Cuentos, *La Gorra del Cuartel*,
page No. 4 and page No. 5 spread. Printed and published
by Antonio Vanegas Arroyo, 1914/1920.



Nueva Colección de Canciones,
Al Valiente Ponciano Diaz, 1888, front cover.
Printed and published by
Antonio Vanegas Arroyo, 1914/1920.



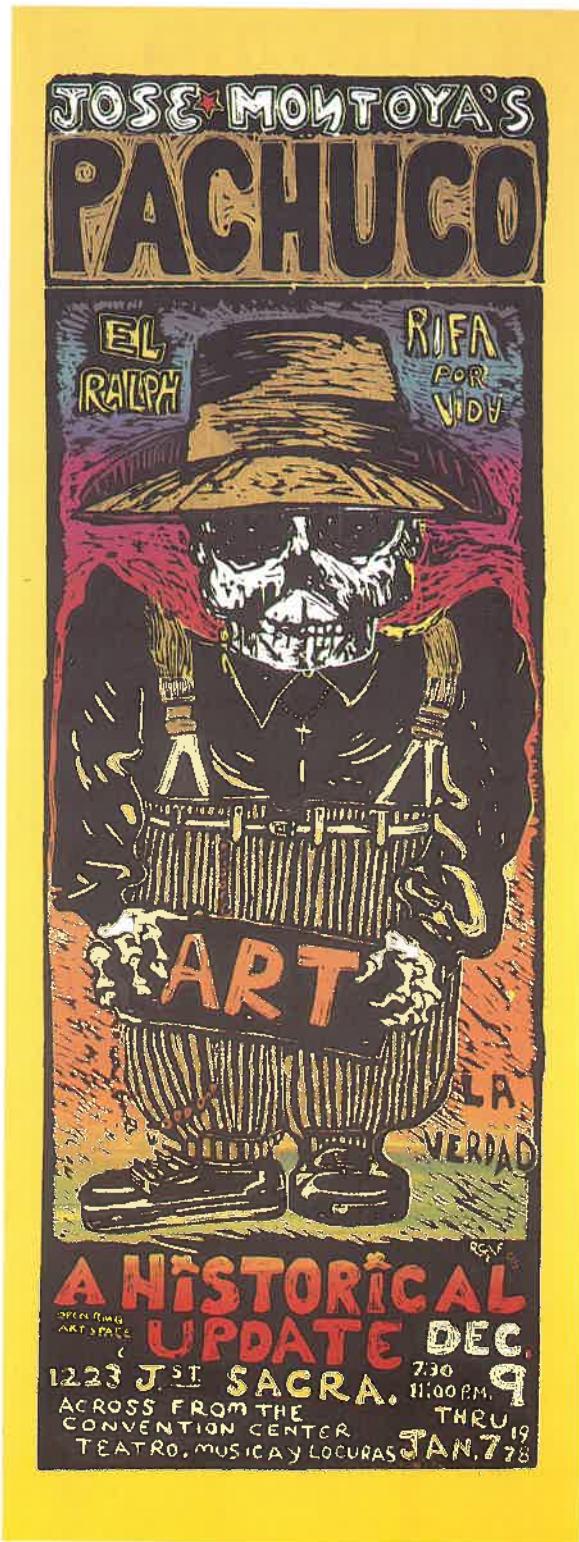
zó una pieza de montaña y quiso llevársela a cabeza de silla, cuando fué hecho prisionero, y juzgada y sentenciado a pagar con la vida su bárbara osadía; así fué como el Chato Mata venía con los once mil hombres a que hacemos mención y estaba sentenciado a morir a otro día de aquél en que llegaban a San Andrés Chalchicomula.

Cuando Mata llegaba a San Andrés Chalchicomula de donde era bastante conocido, puesto que hallí había nacido, un número

La Hecatombe de Chalchicomula.
Cuento Histórico, page No. 3.
Printed and published by
Antonio Vanegas Arroyo, 1914/1920.



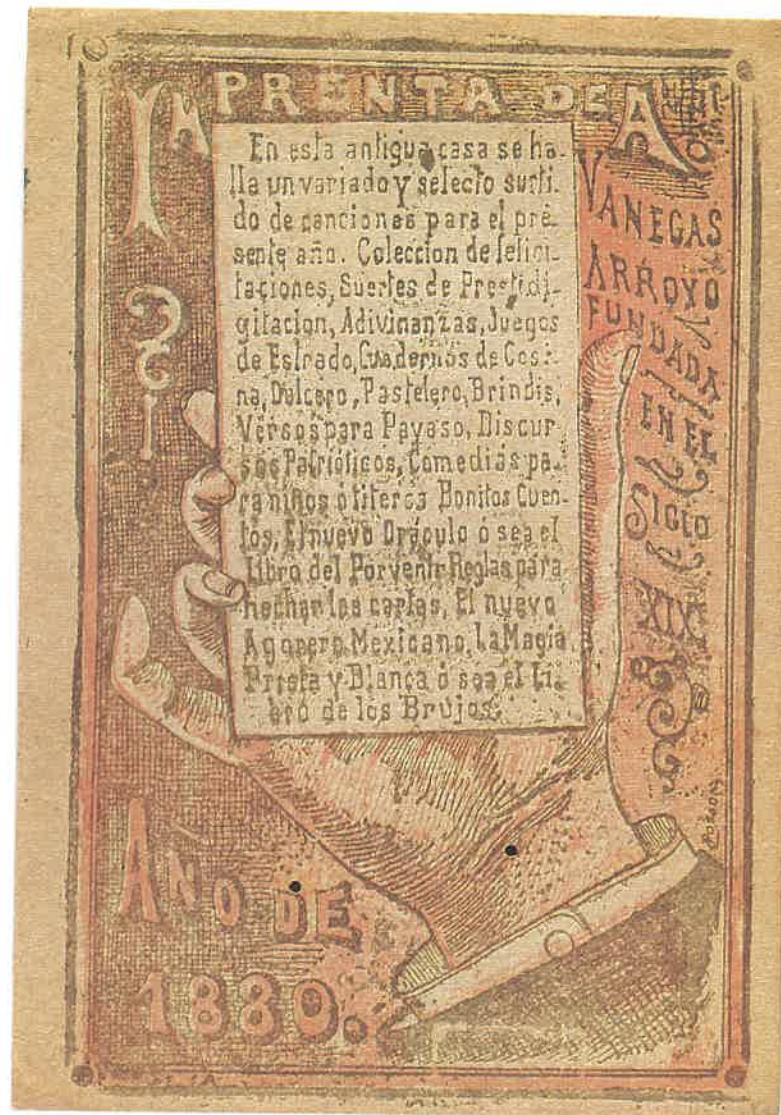
Black and white poster by José Guadalupe Posada. *La Despedida*, 1983 colored and printed by Luis C. Gonzalez. Rebel Chicano Art Front. Sacramento, California.



Posada continues to influence young generations of artists including Mexican-Chicanos in the Southwest and other parts of the United States. José Montoya's *Pachuco*, 1978. Designed by Montoya and color printed by Luis C. Gonzalez.



Colección de Canciones para el presente año,
Valentina, Cuaderno No. 8. Front cover. Printed and
published by Antonio Vanegas Arroyo, 1914/1920.



Discursos Patrióticos, back cover. Printed and
published by Antonio Vanegas Arroyo, 1914/1920.



Colección de Canciones, *Morir Soñando* (Restrike)



Cuaderno No. 5, *El Clown Mexicano* (Restrike)



La Verbena de la paloma (Restrike)



Cancionero Popular No. 2, Jesus Negrete
(a) *El Tigre de Santa Julia*



Cancionero Popular No. 1



Corrido *Juan sin Miedo*. From the book
POSADA monografía de 406 grabados.
MFACM Collection



Cancionero Popular No. 18, *Canción del Pulquero*



El Cura Miguel Hidalgo y Costilla.



Revolucionarios



Despedida del General Díaz



Madero Victorioso



Canción, *La Gitana*. From the book "POSADA monografía de 406 grabados", MFACM Collection.



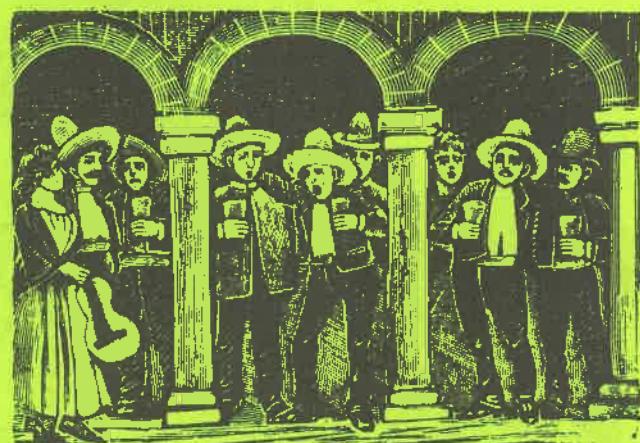
Mi Grandota. Nuevas y Divertidas Décimas para Reir y Pasar el Rato.



Cancionero Popular No. 3, *Tiburcia o la Estación de Morelos*.



Nuevos Versos de Elvira, de la Horma de su Zapato.



Décimas, *El Mero San Lunes*. From the book "POSADA monografía de 406 grabados", MFACM Collection.



Peloton de fusilamiento



Revolucionario



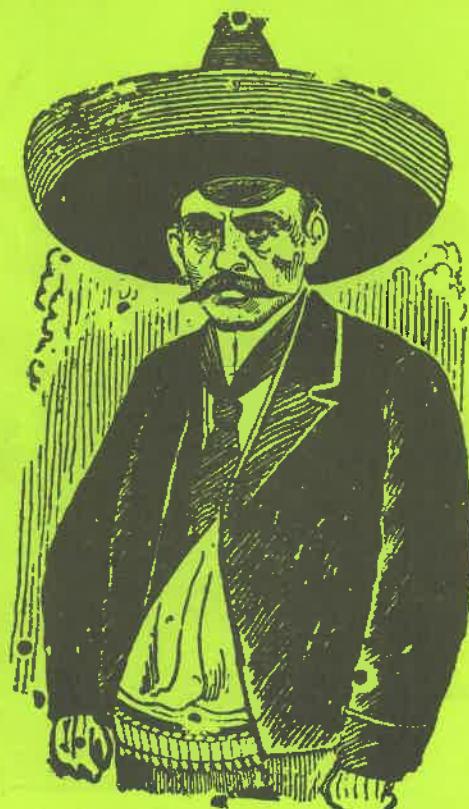
El Centenario de La Independencia de México en el Año de 1910



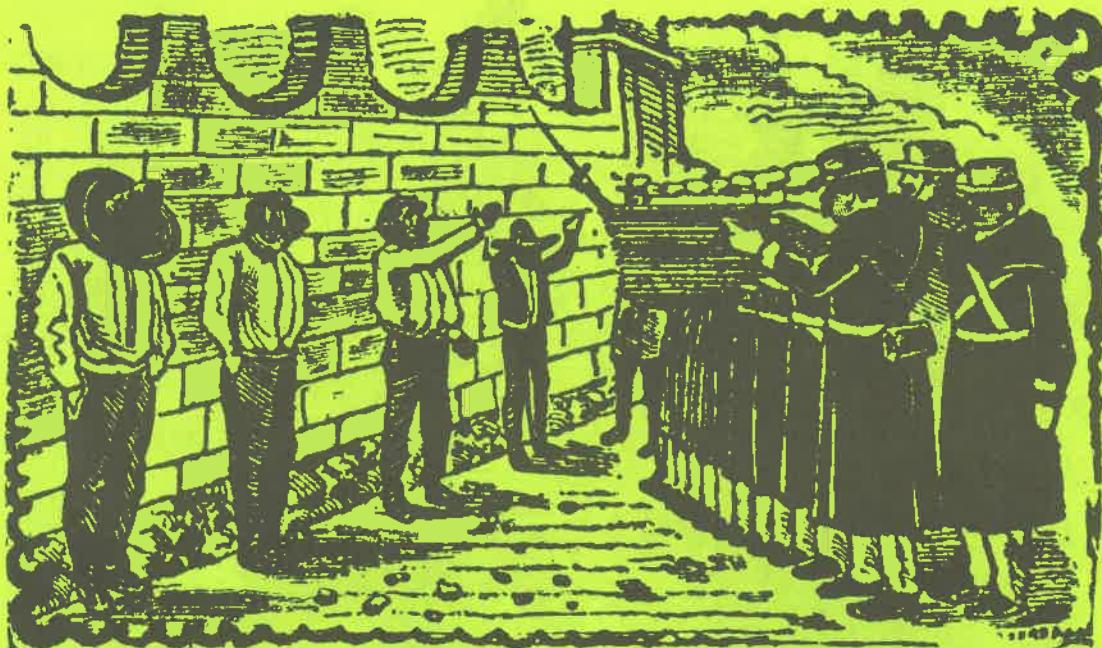
Los Rurales. Biografía y Origen de la Formación de estos Cuerpos



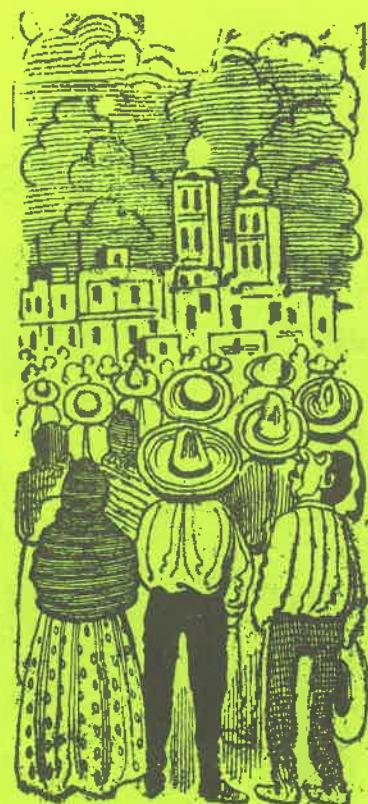
Corrido de Macario Romero.



Zapata. From the book "POSADA monografía de 406 grabados". MFACM Collection



Corrido de los Cuatro Zapatistas Fusilados (Restrike)



Corrido, El globo de Cantoya



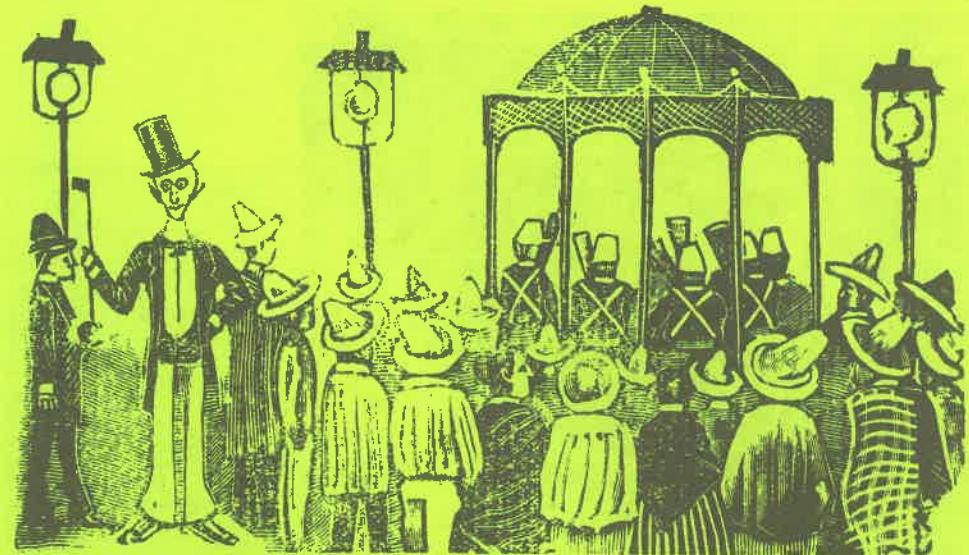
Fusilamiento del Capitan Calapiz (Restrike)



La Despedida de un Revolucionario y su Triste Amada, (Restrike)



Soldados Federales. From the book "POSADA monografia de 406 grabados". MFACM Collection



Corrido de Juan Dimio del Estado de Morelos



La Banda. (Restrike)



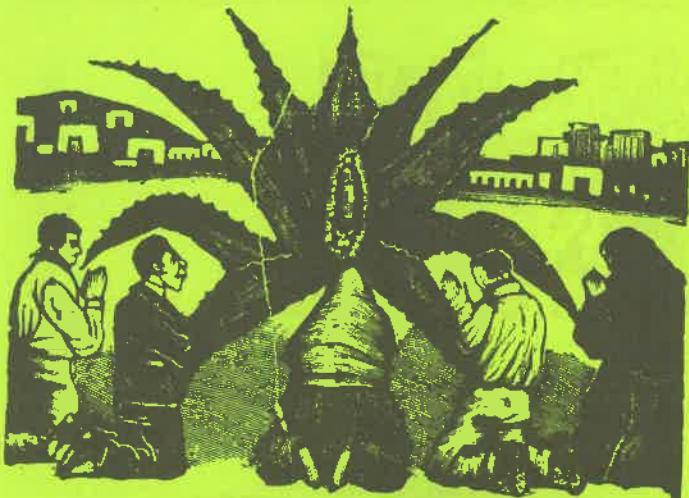
Pleito de Casados que Siempre estan Enojados



1ra Parte. Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios. From the book "POSADA monografía de 406 grabados". MFACM Collection



3ra Parte. Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios. From the book "POSADA monografía de 406 grabados". MFACM Collection



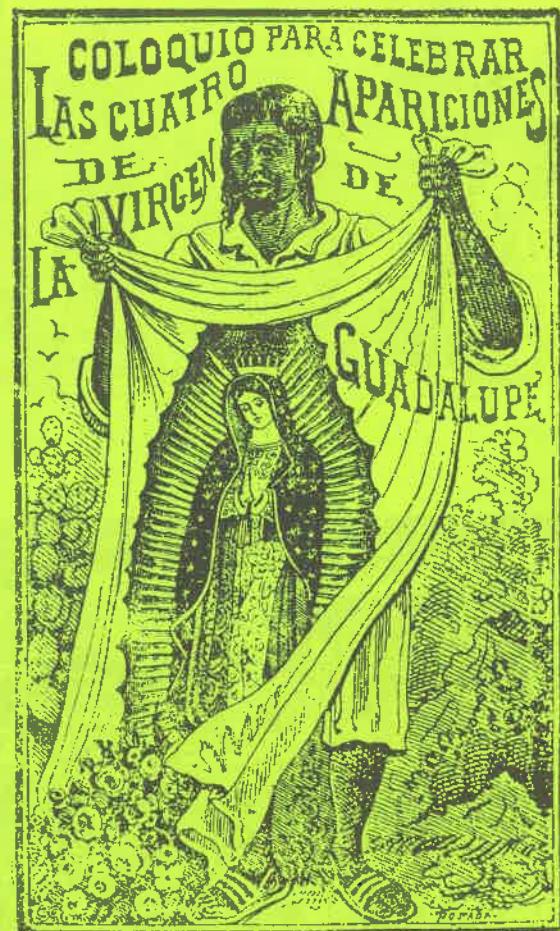
2da Parte. Aparición de la Virgen de Guadalupe en los Remedios. From the book "POSADA monografía de 406 grabados". MFACM Collection



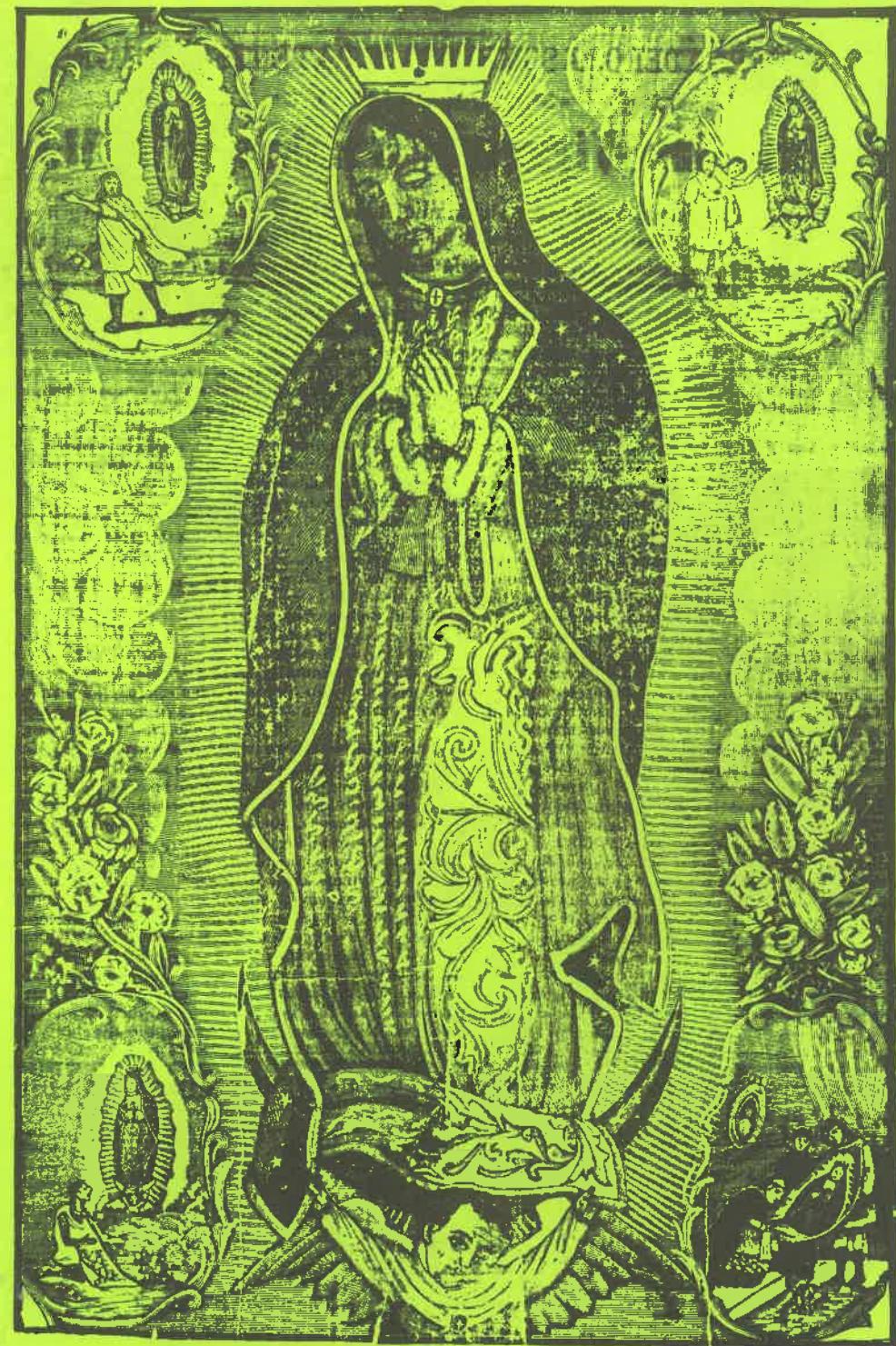
Ejemplo, Asesinato del Señor Cura. From the book "POSADA monografía de 406 grabados". MFACM Collection



Imagen del Milagroso San Antonio de Padua



Coloquio para Celebrar las Cuatro Apariciones de la Virgen de Guadalupe



Nuestra Señora María Santísima de Guadalupe



Se aproxima el fin del mundo, las profecías se cumplen



Ejemplo, Norberta Reyes



Corrido, El Cometa de 82



Horrible Suceso



Dialoguito de mama tierra con D. Cometa Halley



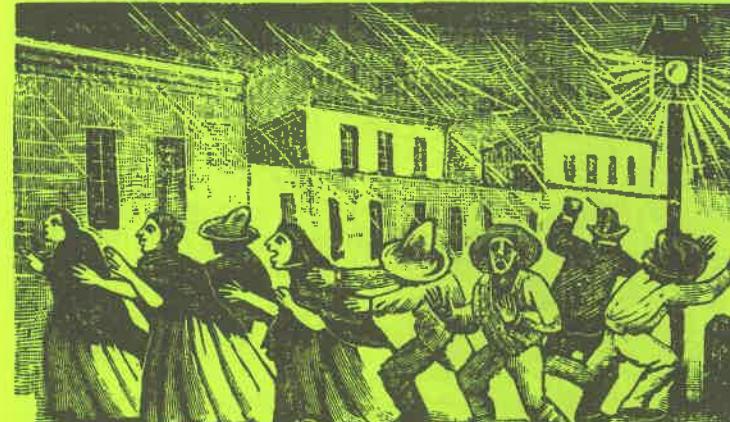
Untitled



Corrido, *El Descarrilamiento de Tamamatla*



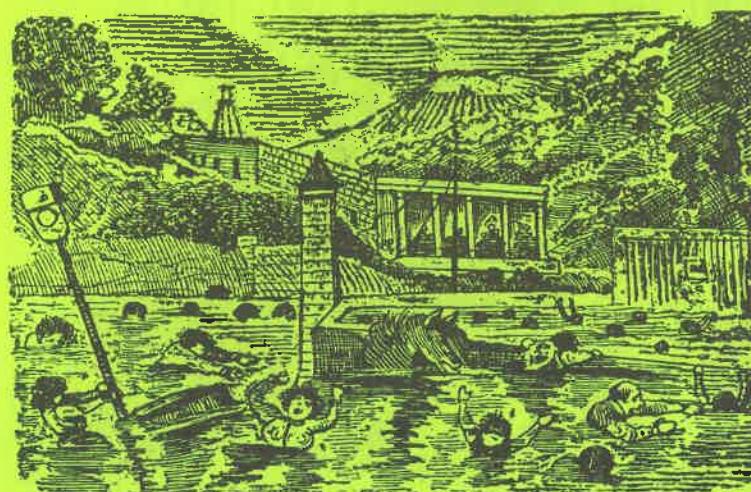
El Fin del Mundo



El Fin del Mundo



Corrido, *El Tigre de Santa Julia*



Corrido, *La Inundación de León en 1888*



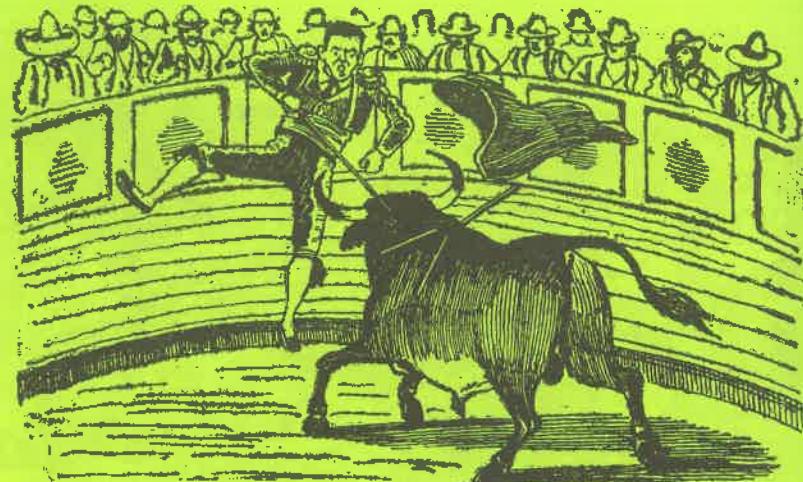
Triste y Divertido Despedimento del Reloj de Catedral



Corrido, Deportados al Valle Nacional. From the book "POSADA monografia de 406 grabados". MFACM Collection



Décimas, La Miseria. From the book "POSADA monografia de 406 grabados". MFACM Collection



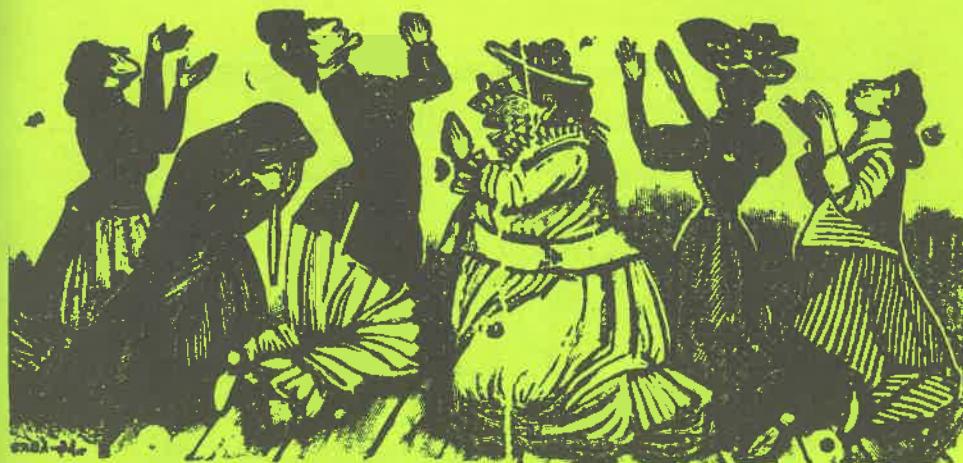
Cogida y Muerte de Timoteo Rodriguez. From the book "POSADA monografia de 406 grabados". MFACM Collection



Corrido, Los Roba-Chicos. From the book "POSADA monografia de 406 grabados". MFACM Collection



Corrido, El Pleito de Vecindad. From the book "POSADA monografia de 406 grabados". MFACM Collection



Tiernas Suplicas con que Invocan las Jovenes de 40 años al Milagroso san Antonio de Padua, Pidiéndole su Consuelo



El Mosquito Americano



El Petatero (Restrike)



Los Charros Contrabandistas, Juego de Dados

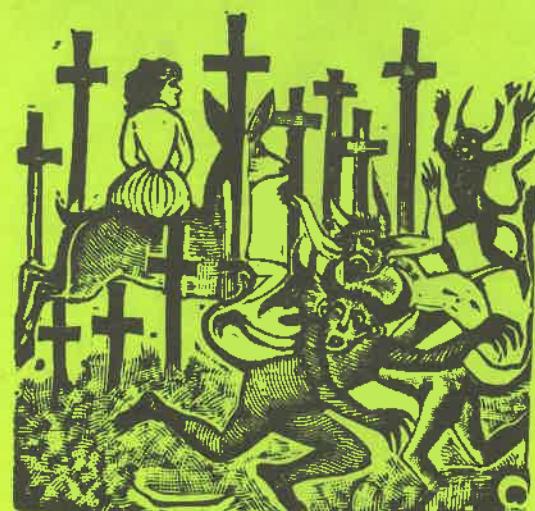
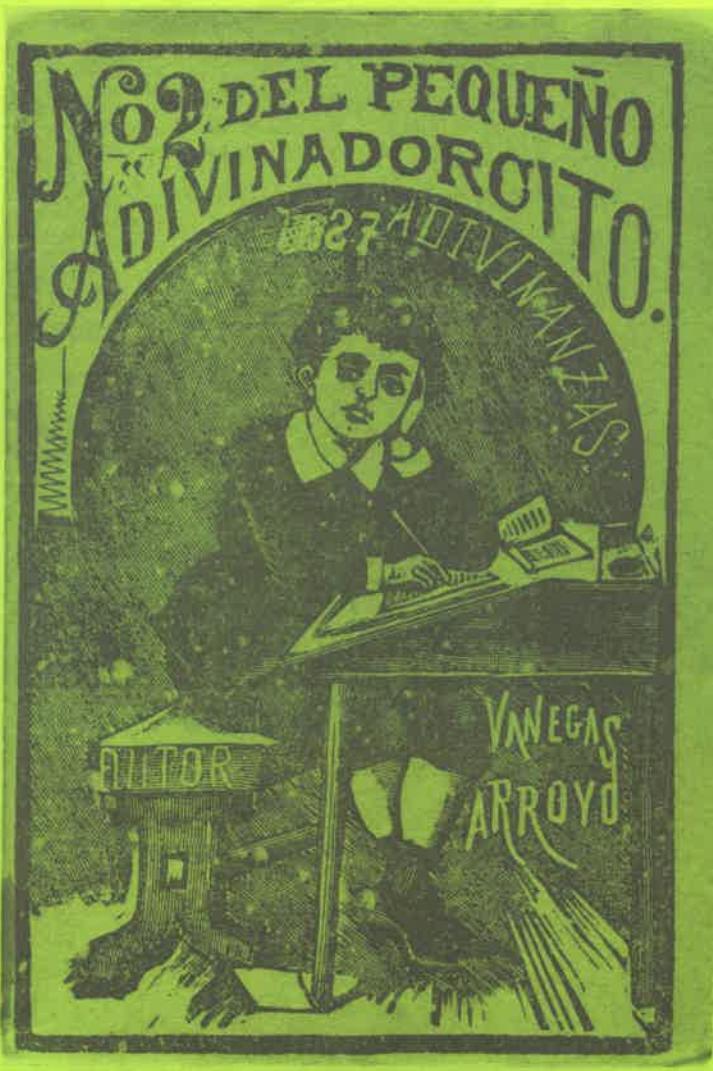


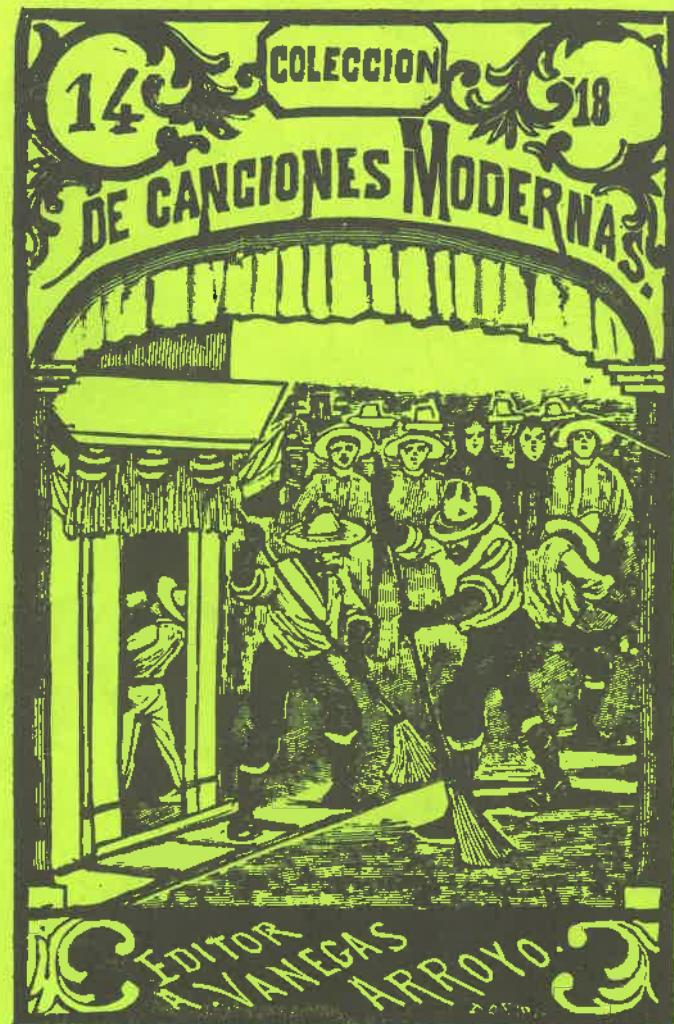
Illustration for story. (Restrike)



Corrido, El asalto



No. 2 del Pequeño Adivinadorcito



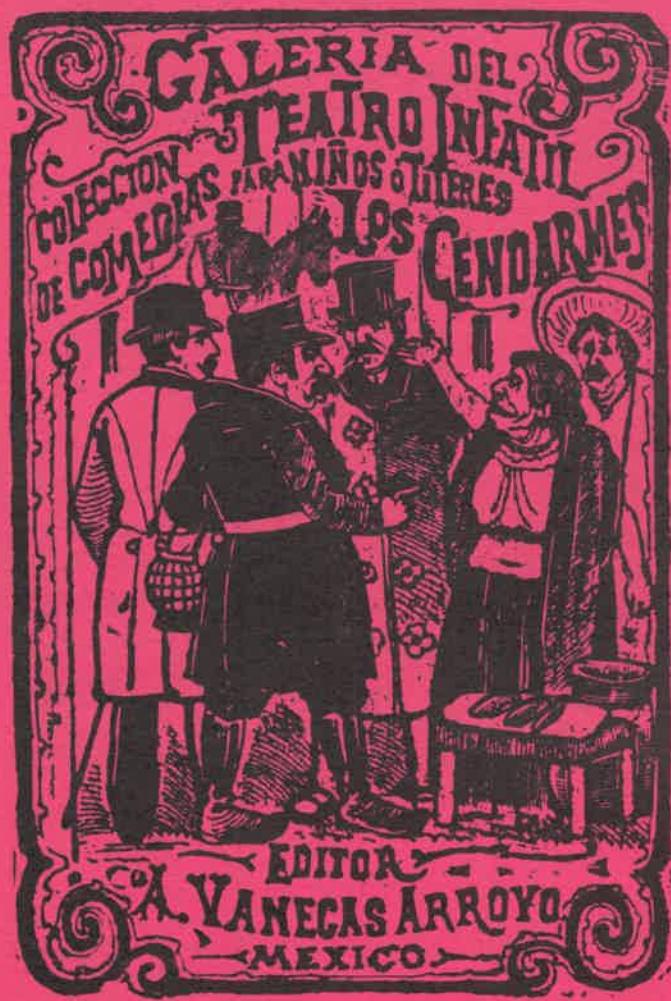
Colección de Canciones. (Restrike)



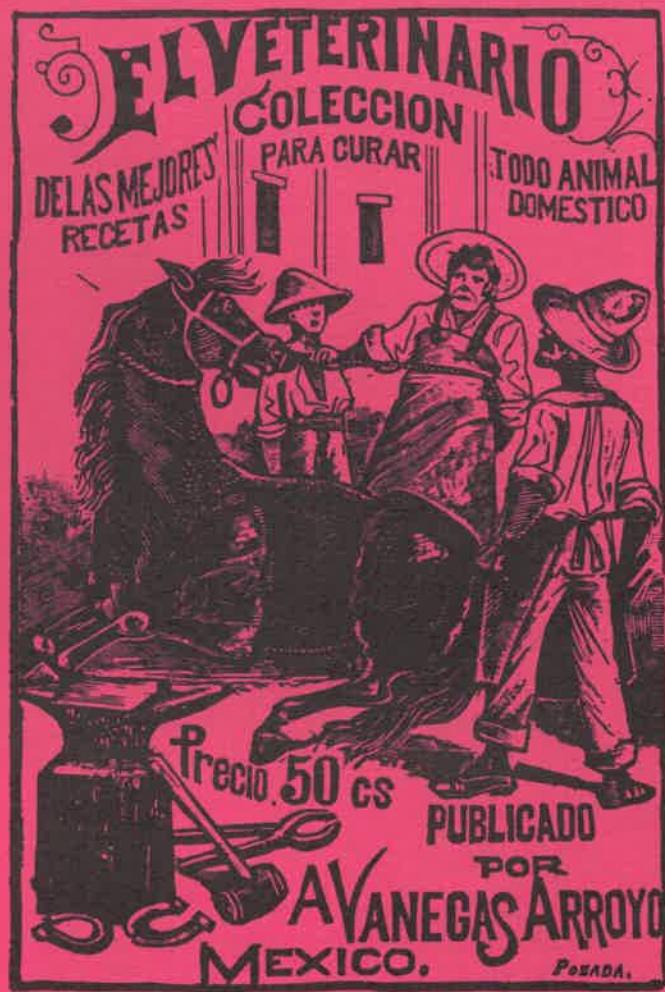
Galería de Teatro Infantil, La Almoina del Diablo



Colección de Canciones, La Pajarera, 1920



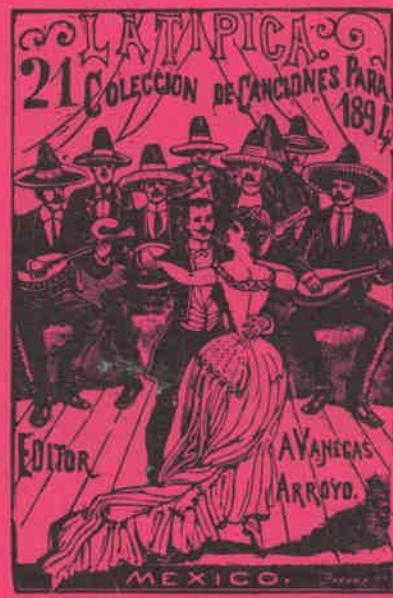
Galeria de Teatro Infantil, *Los Gendarmes*. (Restrike)



El Veterinario. (Restrike)



Colección de Canciones, *El Automovil* (Restrike)



Colección de Canciones, *La Tipica*. (Restrike)



Colección de Canciones, *Te Volví a ver*. (Restrike)



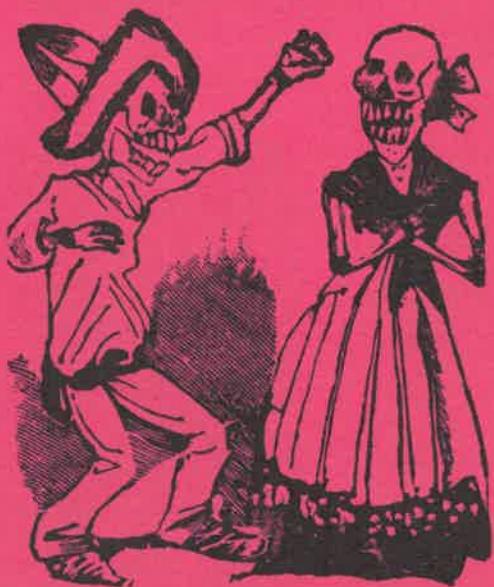
La Calavera Oaxaqueña



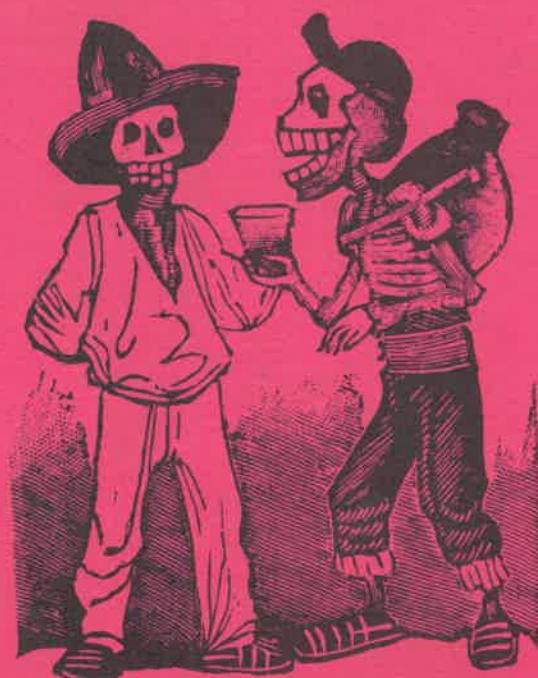
Los Enamorados. From la Calavera de Cupido.



Concepción la chimolera. From una
Calavera Chusca



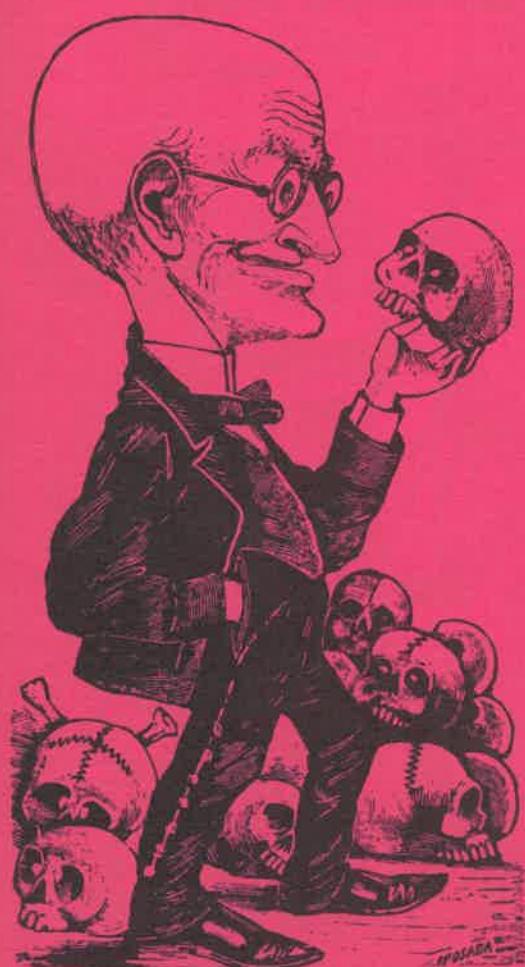
Renegando del Matrimonio. From la
Calavera Cupido



El aguador



Calavera Carrancista



Don Chepito Marihuano



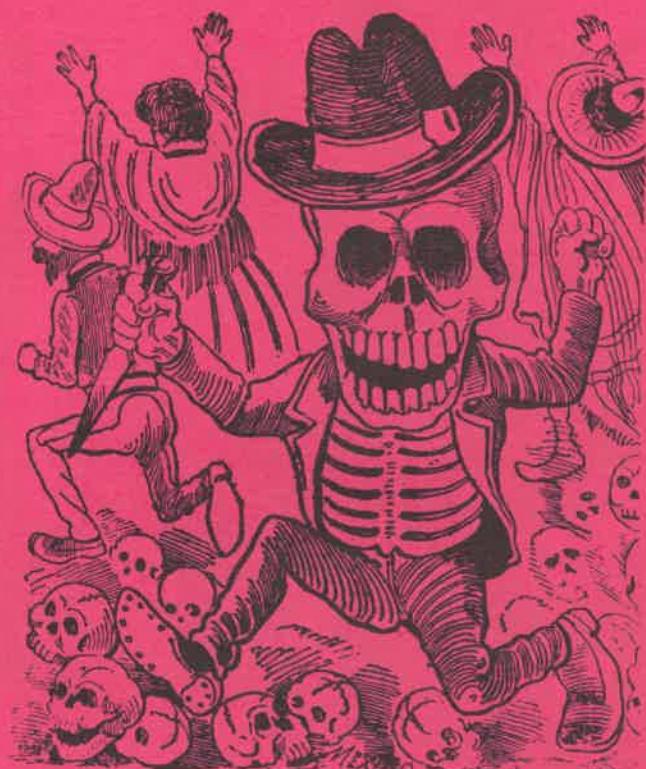
Calavera ferrocarrilera



Gran fandango y francachela de todas las calaveras



Gran comelón de calaveras



Calavera Oaxaqueña



Rebumbio de calaveras



Four bottom images from *Calavera de Cupido*



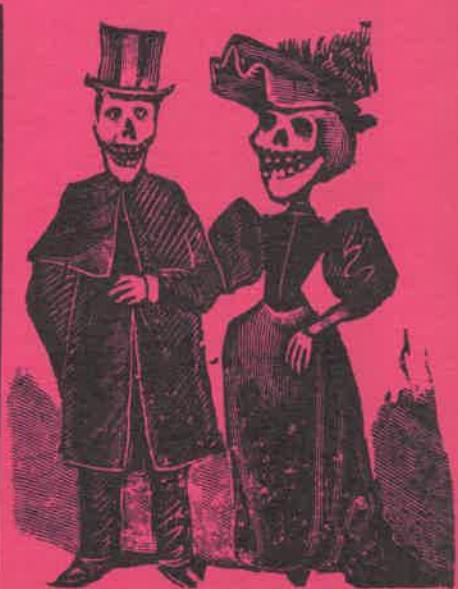
Aquí van con sus amores
Gozando dos calaveras:
La que en vida fué Dolores,
Y el de apellido Contreras.



Aquí vace un buen torero.
Que muao de la aflicción
De ser mal banderillero,
Silbado en cada función;
Ha muerto de un revolcón
Que recibió en la trasera,
Y era tanta su tontería
Que en el sepulcro ya estaba
Y a los muertos los toreaba
Convertido en calavera.



General que fué de suerte
Y mil acciones gano
Y sólo una la perdió
La que tuvo con la muerte;
Nadie hay que al mirarle acierte
Si fué un sabio o de tontería,
Hoy es una calavera
Con gorro en verdad montado,
Y aunque esté condecorado
Hoy ya no es lo que antes era.



Aquí tienen a dos muertos
Tal cual para cada quien,
Casados por desaciertos,
Paseando y vistiendo bien.

Above: Four images and text from *El Gran Panteón Amoroso*



El Enamorado. From la Calavera de Cupido



Calavera de los Patinadores



—Usted no sabe de amores?
—A según cuando conviene.
—¿Quiere ir conmigo a Dolores?
—Charrito, si aquí me tiene



—Adios; no ande de celoso,
—Me cree con los ojos tuertos.
—Si alguno me hiciera el oso
Se Contaba entre los muertos.



—No quiero más amistad.
—Mi amor no ha sido quimera.
—Dejadme en la soledad
Y en paz, torpe calavera.



Y aquel charrito celoso
Pudo al fin tragar el queso,
Y con su muerte afanoso
Marchóse á llorar el hueso.

Eight images and text from *El Gran Panteón Amoroso*



—Métale a la penca, vale.
—Atórele a los ardores.
—Ojas, pero no me jale
—Pos vamos para Dolores



No he visto mujer más fina
Pa cantar una canción
Ni en toditito el Japón
Ni en toditita la China,
Pues canta la muy indina
Con tal aire y tal salero,
Que no hay en el mundo entero.
Quien cante bien sus amores,
Como ésta que ví en Dolores
Junto a un sepulcro ratero.



No me eche una rata muerta
Ve t da de colorado,
El muerto chino taimado
Que me ha espiado ya la puerta;
Mi calavera no es tuerta,
Y si canto sin quimera
Es hoy por la vez postrera,
Pues pronto la muerte flaca
Ya mero mis restos saca
Y a Dios de mi calavera.



—Contal de llorar el huoso
Con usted, preciosa güera,
Mo va a dar pa copa y queso
Per muerto y por calavera

CATALOG OF THE EXHIBITION

NOTE: The following two words were used to describe the medium:

Zincograph=Relief etching on zinc
Lead=Engraving on lead

Carácter del pueblo en el memorable 20 de.... El jicote #11/fotografía-photograph/Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Como así vengan todos...El Jicote #4/fotografía-photograph/Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Echen un roscón, compañeros...El Jicote #5/fotografía-photographMexican Fine Arts Center Museum Collection

El niño mágico, colección de suertes, 1908 (chap book)/plomo-lead/Arsacio Vanegas A. Collection

El pequeño adivinadorcito, 38 adivinanzas, No 3 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

El renegado, cuento guerrero, 1880 ?/plomo-lead/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection

La gitana del siglo XX, 1913 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

La hecambe de chalchicomula, cuento histórico (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

Los sueños y las pesadillas, 1914 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

Mis pensamientos, 1ra colección..., 1889 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

Nos alcanzaron, doctor... El Jicote #1, 1861 /fotografía-photograph/Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Perlina la encantadora, cuento /plomo-lead (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection

Por fingir espantos, Dialogo Cómico (restrike)/ plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection

Posada en su taller /linoleum print by Lopoldo Méndez/Prints & Photographs Division, Library of Congress

Posada in jail, drawing by Diego M. Rivera /fotografía-photograph/Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Sueño de una tarde dominical en la alameda central (detail) mural by Rivera, 1948 /fotografía-photograph/Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Suertes, fracción Ira (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

Acción de gracias a la Santísima Virgen María de San Juan de los Lagos /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection

Alarmante y terrible inundación /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection

Aquí están las calaveras del Congreso de la Unión/zinc (Manilla center and others Posada) Arsacio Vanegas A. Collection

Asalto de zapatistas/zinc/Prints & Photographs Division, Library of Congress

Balada de la canción triste (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection

Barata de calaveras /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection

*Biblioteca del niño Mexicano, *El triunfo del coloso*, 1900 /litografía-lithograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection*

*Biblioteca del niño Mexicano, *El Temaxcalli*, 1900 /litografía-lithograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection*

*Biblioteca del niño Mexicano, *El palacio de Coyoacán*, 1900 /litografía-lithograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection*

*Biblioteca del niño Mexicano, *Méjico ante la Independencia*, 1900 /litografía-lithograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection*

*Biblioteca del niño Mexicano, *La cólera del pueblo*, 1899 /litografía-lithograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection*

Calavera amorosa /lead (center & corners) & zinc (top & bottom) Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera carrancista /lead (and small image on bottom/zinc)/Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera de los carros de limpia /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera del editor popular Antonio Vanegas Arroyo /zinc/Prints & Photographs Division, Library of Congress

Calavera del monte /zinc plate/Prints & Photographs Division, Library of Congress

Calavera ferrocarrilera /zinc and lead/ Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera la patera (restrike) /zincograbado-zincograph/ Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Calavera Maderista /relief etching on zinc/ The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

Calavera Oaxaqueña /zinc (plate) 13 x 16 cms./Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera revolucionaria /plancha-plate/ Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera tortillera (restrike) /zincograbado-zincograph/ Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Calavera de las elecciones presidenciales /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera de murguis /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera del montón /zinc (plate) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

Calavera en montón al precio de un decimal /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection

Calavera zalmaneras de las coquetas meseras /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection

Canciones para 1914 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

Casa donde nació Posada, calle de los Angeles y Habe, barrio de San Marcos, Aguascalientes /photograph/ Arsacio Vanegas A. Collection

*Colección de canciones modernas para 1902, *Antonio Maceo* /zincograbado-zincograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection*

Colección de canciones modernas, 1920 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

Colección de canciones ...vivan los charros..., 1889 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

*Colección de canciones modernas, *Adelita*, 1920 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection*

*Colección de canciones para el presente año, *Valentina* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection*

*Colección de canciones modernas para 1920, *Marietta* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection*

*Colección de canciones, *El automóvil* (restrike) /zinc/Museum of Modern Art of Latin America Collection*

*Colección de canciones, *Los barredores* (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection*

*Colección de canciones, *Morir Soñando* (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection*

*Colección de canciones, *La Típica* (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection*

*Colección de canciones, *De Torreón a Lerdo* (restrike)/plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection*

*Colección de canciones, *Te volví a ver* (restrike)/plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection*

Colección de cartas amorosas, cuaderno #7 (restrike) /plomo-lead/Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Colección de himnos nacionales, 1901/plomo-lead/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection

Coloquio para celebrar las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection

Cometa Haley /plancha-plate/ Arsacio Vanegas A. Collection

Como fue la entrada del Sr. Madero a México /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection

Construcción del Palacio de Bellas Artes /fotografía-photograph/Prints & Photographs Division, Library of Congress

Corrido de Juan Dimio /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection

Corrido de los cuatro Zapatistas (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection

Corrido del general cubano Antonio Maceo /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection

Corrido del nuevo cometa (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection

*Cover illustration for *La hada benéfica* cuento, 1880 ? /plomo-lead/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection*

*Cover illustration for *El compadre zorro* cuento, 1880 ? /zincograbado-zincograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection*

*Cuaderno No 9, *mis canciones para el presente año*, 1916 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection*

*Cuento, *La Nochebuena* (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection*

De este famoso hipódromo en la pista no faltará ni un solo periodista /plomo-lead/Prints & Photographs Division, Library of Congress

Despedida de un Maderista y su triste amada (restrike)/zincograph/ Mexican Fine Arts Center Museum Collection

Despedida del General Díaz /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection

Después del baile vals /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection

Discursos patrióticos (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection

- Don Antonio Vanegas Arroyo /fotografia-photograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Don Chepito con Bicicleta (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- Dorada o la estatua de plata (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- El brindador (restrike) /zinc/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El cancionero popular No 1 / Arsacio Vanegas A. Collection
- El cancionero popular No 2 / Arsacio Vanegas A. Collection
- El cancionero popular No 3 / Arsacio Vanegas A. Collection
- El cancionero popular No 18 / Arsacio Vanegas A. Collection
- El cancionero (restrike) /zinc/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El castillo de San Juan de Ulúa (restrike) /zinc/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El Centenario de la Independencia de México /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El cometa del centenario de independencia /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El cura Hidalgo (restrike) /plomo-lead/ Mexican Fine Arts Center Museum Collection
- El doctor improvisado (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El entierro (restrike) /zincograbado-zincograph/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El fusilamiento de Rosario Millan /zincograbado-zincograph/Arsacio Vanegas A. Collection
- El fusilamiento del soldado Bruno Presa /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El fusilamiento del capitán Calapiz (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El gran cometa Haley /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El gran panteón amoroso /plomo y zincograbado-lead & zincograph Arsacio Vanegas A. Collection
- El jugador (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El mosquito Latin Americano /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El nuevo Latin Americano /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El panteón de todas las calaveras /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El panteón de Zapata /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El payaso Mexicano No. 6 (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El payaso Mexicano No. 5 (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El pequeño adivinadorcito No 5 /plomo-lead/Prints & Photographs Division, Library of Congress
- El petatero (restrike) /plomo-lead/Mexican Fine Arts Center Museum Collection
- El placer de la niñez, colección de monólogos *pasion eterna* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- El prisionero de San Juan de Ulúa *la adelita*, cancionero popular (restrike) Mexican Fine Arts Center Museum Collection
- El purgatorio artístico en el que yacen las calaveras de los artistas y artesanos /zinc/ Prints & Photographs Division, Library of Congress
- El robo de la profesora (1890/1891) /plomo-lead/Prints & Photographs Division, Library of Congress
- El sensacionalísimo jurado de Jesus Negrete /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El taller de Don Antonio Vanegas Arroyo (L-R grandson, printer, son and printer) /photograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El terrible choque /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
- El veterinario (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- El zapateado o jarabe tapatio /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Esta es de Don Quijote la primera la sin par la gigante calavera /plomo-lead/Prints & Photographs Division, Library of Congress
- Fin del mundo /plomo-le (plate) 7.5 x 13.6 cms / Arsacio Vanegas A. Collection
- Formidable explosión en Tacubaya D.F. /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Funebres recuerdos de Ponciano /xilografía-woodcut/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Galeria de teatro infantil, *la casa de vecindad* /zincograbado-zincograph (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection
- Galeria de teatro infantil, *la cola del diablo* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- Galeria de teatro infantil, *la almueda del diablo* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- Galeria de teatro infantil, *una corrida de toros o el amor de Luisa* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- Galeria de teatro infantil, *Los novios*, 1918 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- Galeria de teatro infantil, *Los Gendarmes* (restrike) /zinc/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- Galeria de teatro infantil, *los celos del negro con D. Folias* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- Gral. Porfirio Diaz/Don Miguel Hidalgo y Costilla /zinc (L) & lead (R)/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Gran baile de calaveras /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Gran cometa y quemazón/ The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- Gran marcha triunfal /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Gran mole de calaveras /plomo-lead/Prints & Photographs Division, Library of Congress
- Guerra en Ciudad Juárez /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Horrible suceso /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Horrible y espantosísimo acontecimiento /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Horripilantísimo suceso /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Imagen del milagroso San Antonio de Padua /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Imagen del Santo Cristo del Espino /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Interior de la colegiata de Guadalupe /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- Jesus Bruno Martinez en la Bartolinas de Belén (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- Jesus Negrete (a) el tigre de Santa Julia /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- José Guadalupe Posada /linoleum print by Carlos Cortez/Private Collection
- José Guadalupe Posada Aguilar frente a su taller en la Cd. de México /fotografía-photograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- José Guadalupe Posada, The Greatest Mexican People's Artist/photograph of drawing by Rivera/Mexican Fine Arts Center Museum Collection
- Juan soldado/ zinc (plate) 12.4 x 17 cms./ Arsacio Vanegas A. Collection
- La banda (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- La bicicleta /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
- La calavera de Don Quijote/zinc/ The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- La calavera de Emiliano Zapata /zinc (top by Posada) & lead (bottom by Manilla) Arsacio Vanegas A. Collection
- La calavera de los chafiretes /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- La calavera de los encapuchados /zinc (top by Posada) & lead (bottom by Manilla)/ Arsacio Vanegas A. Collection
- La calavera del pagaré /plomo-lead Arsacio Vanegas A. Collection
- La calavera Oaxacaqueña (restrike) /zincograbado-zincograph/ Mexican Fine Arts Center Museum Collection
- La campana de la independencia /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- La catrina (la cucaracha) (restrike) /zincograbado-zincograph/ Mexican Fine Arts Center Museum Collection
- La cocina en el bolsillo #2 & #3, 1907 /zincograbado-zincograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection
- La gloriosa campaña de Madero (restrike) /zinc/Museum of Modern Art of Latin America Collection
- La gran calavera de Emiliano Zapata (Manilla o Posada &) /plomo-lead Arsacio Vanegas A. Collection
- La gran calavera del chin, chun, chan /top center lead & others zinc/ Arsacio Vanegas A. Collection
- La inundación de Guanajuato y su causa verdadera, 1905 /zincograbado-zincograph/ Mexican Fine Arts Center Museum Collection
- La libertad caucional del famoso diestro Rodolfo Goana /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
- La luz eléctrica llega/plomo-lead/ The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
- La molera /zinc (plate) 6.5 x 8 cms./ Arsacio Vanegas A. Collection

La muerte de Emiliano Zapata /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
La mujer de cien maridos /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
La nueva calavera del monongo /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
La oca (juego) /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
La tarasca /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
La venganza de Maria del Pilar Moreno /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
La verbena de Belén (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
Lamentos que dirige un huerto ya desvalido /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Las calaveras picosas /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Las desventuras de un lagartijo /lead (left) & zinc (right)/ Arsacio Vanegas A. Collection
Las mujeres martirizadas /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Las nueve jornadas de los santos peregrinos (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Las revueltas calaveras /zinc (top & lead (bottom)/ Arsacio Vanegas A. Collection
Loa dicha por un petetero y una tortillera /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Loa en honor de la Stma. Virgen de la Soledad /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Los autores del himno nacional /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Los charros contrabandistas /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Los chascos de Bato y Bras o una escena divertida /zincograbado-zincograph/ (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection
Los cocineros /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Los espantosísimos fantasmas de la Torres de Loreto /zincograbado y plomo-zincograph & lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Los habitantes de la luna o gigantes fenomenales (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Los lagartijos (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
Los nuevos versos de Carlos Coronado /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Los rurales, biografía y origen de la formación de estos cuerpos /plomo-leadPrints & Photographs Division, Library of Congress
Macario Romero / zinc (plate) 10 x 14 cms./ Arsacio Vanegas A. Collection
Madero victorioso /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Mi grandota /plomo-lead Arsacio Vanegas A. Collection
Modernas y elegantes canciones, *el cantor de Anahuac*, 1908 /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Muestras para bordado, cuadernos Nos. 1, 4, 6, 8, 11 & 12 /plomo-lead (chap books) Arsacio Vanegas A. Collection
Muy interesante noticia /plomo-lead Arsacio Vanegas A. Collection

No. 2 del pequeño adivinadorcito, 27 *adivinanzas* (para niños) (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Nota sensacional Huelga de motoristas /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Novena para los nueve días de jornadas /zinc (plate) 9 x 13.9 cms./ Arsacio Vanegas A. Collection
Nuestra Señora de San Juan de los Lagos #1 & #2 /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Nuestra Sra. María santa de Guadalupe /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Nueva colección de canciones, *el valiente Ponciano Díaz* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Nueva colección de cuentos patrióticos, *la gorra del cuartel* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Nueva colección de canciones modernas para el presente año, 1920 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Nueva colección de canciones para el presente año, *La pajareta* (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Nueva colección de canciones para el presente año, *el pompom*, 1908 /zincograbado-zincograph (chap book) Arsacio Vanegas A. Collection
Nueva y segunda parte de los versos de hechar pulgas /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Nuevo oráculo o sea el libro del porvenir (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Nuevos versos de Elvira /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Nuevos versos de Valentín Mancera /plomo-lead Arsacio Vanegas A. Collection
Pancho Villa (restrike)/Prints & Photographs Division, Library of Congress
Pax, viva don Fco. Madero /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Paz y Justicia /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Pleito de casados /plomo-lead Arsacio Vanegas A. Collection
Posada & Vanegas Arroyo /fotografías-photographs/ The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Posada, monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada/libro-book/ Mexican Fine Arts Center Museum Collection
Poster announcing exhibition of Posada in Bellas Artes/ The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Refugio de pecadores /plomo-lead Arsacio Vanegas A. Collection
Repelito de catrines /lead (top) and zinc (bottom)/ Arsacio Vanegas A. Collection
Retrato (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
Revolucionario (restrike) /zincograbado-zincograph/Mexican Fine Arts Center Museum Collection
Revolucionario/ zinc (plate) 5.5 x 16 cms/ Arsacio Vanegas A. Collection

San Jorge (restrike) /plomo-lead/Museum of Modern Art of Latin America Collection
Santo Niño de Atocha /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Se aproxima el fin del mundo las profecías se cumplen /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Selecta recopilación de canciones modernas /zinc (plate) 11 x 16.3 cms/ Arsacio Vanegas A. Collection
Silabario metódico /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Tambores y cornetas /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Teatro infantil, *el novio de Dña. Inéz*, 1918 (chap book) The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Collection
Terrible temblor /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Terrible tempestad /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Terrible y verdadera noticia /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Tiernas suplicas al milagroso San Antonio de Padua /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Triste y divertido despedimento del reloj de Catedral /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Una tarasca de los mejor /plomo-lead/ (Manilla on left and Posada other) /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Unas lindas mafianitas a las muchachas bonitas /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Verdadera imagen del Sr. de la Salud /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Verdadero retrato del Señor del Hospital /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Verdadero versos de Macario Romero /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Virgen de Guadalupe /plomo-lead (plate) 5.8 x 10.5 cms./ Arsacio Vanegas A. Collection
Virgen de la Soledad /plate-lead (plate)/ Arsacio Vanegas A. Collection
Virgen de la Soledad /plate-lead (plate) 6.6 x 10 cms./ Arsacio Vanegas A. Collection
Viva la independencia nacional de México del año de 1810 /zinc/Prints & Photographs Division, Library of Congress
Viva la patria /plomo-lead/ Arsacio Vanegas A. Collection
Y tu que te creías el... /linoleum print by Carlos Cortez/ Private Collection
Ya está el níquel, nanita!, que haremos? /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Yo soy Don Juan Tenorio y sin Quimeras /zincograbado-zincograph/ Arsacio Vanegas A. Collection
Zapatista /zinc (plate)/ Arsacio Vanegas A. Collection

Lenders to the Exhibition

Sr. Arsacio Vanegas Arroyo
(Mexico City)

The Art Institute of Chicago

The Museum of Modern Art
of Latin America (OAS)

Library of Congress
(Washington D.C.)

Luis C. Gonzalez
(Sacramento, CA)

W. Nicholas Ingram
(Santa Monica, CA)

Carlos A. Cortez
(Chicago)

Acknowledgements

The work of José Guadalupe Posada is a great chapter in the history of modern art. He set a high standard of artistic expression and at the same time captured and catapulted the social forces of an emerging modern nation—Mexico. We are honored to present this fine collection of his graphic works. It was by no means a simple task to gather these works which are part of various collections in both Mexico and the United States. This exhibit could not have been achieved without the full cooperation of Sr. Arsacio Vanegas A. and the following museums and their staffs: The Art Institute of Chicago, The Museum of Modern Art of Latin America (OAS) and The Library of Congress. In addition, the following private collectors who cooperated in this exhibit: Luis C. Gonzalez, W. Nicholas Ingram, and Carlos A. Cortez.

Also I wish to give thanks to the following individuals who were key to the successful completion of this project: René H. Arceo who curated this extensive set of work and designed the catalogue and poster accompanying the exhibit; Arsacio Vanegas Arroyo, J. Carlos Cedeño Vanegas, Adrian Villagomez Levre, and Alberto Hijar Serrano who contributed illuminating essays for the catalogue; Jose Refugio Almanza who photographed prints for the catalogue; Studio 13 who furnished the large Posada blow-ups for the exhibition; Carlos Tortolero who supervised the various details of the exhibit; and the staff of the Mexican Fine Arts Center Museum who provided vitally important support to this major exhibit project. Finally we wish to acknowledge the financial support generously provided by the Illinois Arts Council and The Chicago Office of Fine Arts.

Helen Valdez, President
The Mexican Fine Arts Center Museum

CREDITS

Photography

Color photographs on pages 29, 30 and 32 and black/white photographs on page 48 (with the exception of the restrike image) provided by The Art Institute of Chicago.

Black/white photographs on pages 3, 8 (bottom), and 9 provided by Sr. Arsacio Vanegas Arroyo.

Color photography on page 31 and black/white photograph on page 28 by José (Fugie) Almanza.

All other graphics were reproduced from the originals or restrikes.

Catalog

Catalog design and selection of graphics by René H. Arceo-Frutos

Front cover: *Calavera del Monton*

Page No. 1: *Gran panteón amoroso*.

Back cover: *La Catrina* (*La Cucaracha*).

THE MEXICAN FINE ARTS CENTER • MUSEUM

The Mexican Fine Arts Center • Museum has evolved out of a commitment to awaken the City of Chicago to the wealth and breadth of the Mexican culture, as well as to stimulate and preserve the appreciation of the arts of Mexico in the City's large Mexican community.

The Mexican Fine Arts Center • Museum is the first Mexican cultural center/museum in the Midwest and has the following goals: to sponsor special events and exhibits that exemplify the rich variety in visual and performing arts found in the Mexican culture; to develop a significant permanent collection of Mexican art; to encourage the professional development of local Mexican artists; and to offer educational programs for individuals interested in gaining knowledge about the arts.

The Mexican Fine Arts Center • Museum will serve as a cultural focus for the more than half a million Mexicans residing in the Chicago area and it will also serve as a cultural ally to other Latino cultural groups in the City of Chicago.

EL CENTRO Y MUSEO DE BELLAS ARTES MEXICANAS

El Centro y Museo de Bellas Artes Mexicanas se ha dedicado a despertar la sensibilidad artística de la ciudad de Chicago hacia la riqueza y vitalidad de la cultura mexicana, así como fomentar la apreciación del arte de México en la populosa comunidad mexicana de esta ciudad.

El Centro y Museo de Bellas Artes Mexicanas es el primer centro y museo cultural mexicano del oeste medio de los Estados Unidos. Sus objetivos son los siguientes: (1) patrocinar acontecimientos especiales y exposiciones artísticas que den a conocer la riqueza del arte visual y del arte escénico de la cultura mexicana; (2) establecer una colección permanente y significativa de arte mexicano; (3) fomentar el desarrollo profesional de los artistas mexicanos locales; y (4) ofrecer programas educativos para individuos interesados en adquirir conocimientos artísticos.

El Centro y Museo de Bellas Artes Mexicanas será el foco de la cultura para más de medio millón de personas de origen mexicano que radican en Chicago y el aliado cultural de muchos otros grupos latinos en esta ciudad.

BOARD OF DIRECTORS

Antonio V. García Chairperson	Helen Valdez President
Sylvia Ortiz-Revollo Vice Chairperson	Gilberto Galicia
Robert R. Castañeda Treasurer	Norma L. A. García
Tamara Witzl-Arceo Secretary	Dale Hillerman Manuel Medina Roberto Martinez

STAFF

Helen Valdez, President
Carlos Tortolero, Executive Director
René H. Arceo, Arts Education Coordinator
Silvia Zamora, Business Manager
William S. Goldman, Registrar
Rachel Blanco, Secretary
Noemi Perez, Receptionist

Exhibition funded by
Chicago Office of Fine Arts
Illinois Arts Council

