



Francisco Reyes Palma

DOS CONTEMPORANEOS DE NERVO/JULIO Y JOSE GUADALUPE

El "fin de siglo" mexicano, que se prolonga hasta los primeros años de nuestro siglo, tuvo en gran aprecio la figura del "dibujante" Julio Ruelas. En 1907, los círculos literarios y artísticos del porfiriato, sobre todo el grupo de la *Revista Moderna*¹, manifiestan el irreparable vacío que la muerte de Ruelas dejó en el ambiente cultural del país. En los años siguientes, con el proceso revolucionario de por medio, la obra de Ruelas hubiese quedado en el olvido, a no ser por la participación de antiguos colaboradores de la *Revista Moderna* que, con admiración y respeto, insistieron en la grandeza del grabador, como una figura de excepción en el arte mexicano y un gran valor en el plano internacional.

Con el advenimiento de la crítica nacionalista de arte, asociada a la Revolución Mexicana, el interés por la cultura del fin de siglo pasó a un segundo término; en parte como rechazo a los ideales artísticos y sobre todo políticos de la oligarquía porfiriana, y en parte por el deslumbramiento que le ocasionó la actividad artística nacional de su momento. El único personaje que la crítica revolucionaria seleccionó como verdaderamente representativo del fin de siglo fue José Guadalupe Posada, y como un complemento, se eligió a un grupo marginal de pintores provincianos, aparentemente ligados a lo popular.

En 1925, Jean Charlot, artista y crítico francés, comprometido con el movimiento de la revaloración artística nacional, desempolvó en los talleres de litografía la emborronada figura de un artesano del porfiriato: "Guadalupe Posadas" (sic). Posada aparece entonces, por vez primera, como una "revelación" al hombre de gusto crítico y como una legítima manifestación del arte "indioamericano".² Para Charlot, rescatar a Posada tenía un sentido: dar constancia de quien supo ver "la nobleza de las vidas humildes"; para él, el grabador constituía una muestra elevada del gran arte anónimo religioso, del arte trascendente por su sentido de lo sobrenatural. El acentuado carácter religioso de la obra de Posada permanecerá ignorado por la crítica posterior, que verá en ella, sobre todo, la expresión de un patriota, laico y revolucionario.

Cinco años más tarde, Diego Rivera, en una monografía dedicada al grabador popular,³ sintetizará románticamente ese proceso, mediante el cual Posada se instituye en "guerrillero de hojas volantes", precursor de las jornadas revolucionarias; en símbolo antiburgués del "alma popular de México" y en fuente inagotable de inspiración espontánea para el arte revolucionario. La obra artesanal del grabador, transcripción exaltada de la vida de las capas populares, por intermedio oficioso de Rivera, adquirió el consenso de "obra de arte por excelencia".

Alrededor de los años cuarenta, al producirse la apertura cultural del país, merced a las nuevas vanguardias artísticas, Ruelas obtuvo un prestigio renovado como precursor del surrealismo; el mismo Rivera se pronunció en este sentido.

La admiración por José Guadalupe Posada, enfocado desde la

perspectiva de intereses populistas, alcanza su punto culminante con la publicación en 1963, de la monumental monografía *Posada, ilustrador de la vida nacional*, firmada colectivamente por el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Este es, por ahora, el último intento importante —a pesar de su honestidad un tanto extemporánea— por exaltar la figura de Posada y mantenerla esterilizada contra los embates interpretativos de la burguesía dominante.

En distintas ocasiones, Ruelas y Posada, por resultar propicios a la historia del nuevo arte nacional, cotejaron conjuntamente sus principios, encarnando papeles históricos: Ruelas como símbolo de la burguesía y el arte colonizado, Posada como símbolo de los grupos populares y como antecesor del arte independiente. No obstante que la importancia del movimiento internacional surrealista haya repercutido en un ascenso nacional de la figura de Ruelas, Posada mantuvo su predominio artístico, y Ruelas se vio obligado a ocupar el papel de sombrío acompañante. Por ejemplo, se da el caso de un artículo de Salvador Toscano en el homenaje al 50o. aniversario de la muerte de Ruelas, que invita a Posada en términos de comparación, y termina por ofrecer a este último lo mejor del festín necrológico.

En los últimos años, el mercado europeo y norteamericano ha logrado resucitar el interés del público por la sensibilidad fin de siglo, especialmente el *art nouveau* y el simbolismo, dentro de las modas artísticas del momento; aprovechando, quizá, la afinidad cronológica de encontrarnos en los umbrales de nuestro propio fin de siglo. La crítica de arte en el extranjero, ha participado seriamente de esta atracción, ya sea para beneficio del mercado, ya por un interés más legítimo.

En México, la inclinación por el fin de siglo —época porfiriana— no ha provocado la redefinición objetiva de dos de sus principales exponentes, Ruelas y Posada⁴ los cuales siguen jugando su papel de comodines de la crítica de arte, con una apreciación subjetiva cargada de intereses históricos ya sobrepasados. Ruelas y Posada, figuras del arte mexicano ricas en complejidad e interés, fueron sin embargo utilizados en el periodo posrevolucionario como símbolos históricos de relleno; gracias a ellos se marcaron las contradicciones y las afinidades con el porfiriato, hasta vaciarlos de su significado real. Más extraño aún es que Ruelas, quien siempre afirmó su figura a través de los cambios del arte internacional (y por lo tanto se incluye en el *art nouveau*), no provoque ahora mayor interés.

Mientras tanto, la crítica de arte neoporfirista y neonacionalista (dos facetas de una misma burguesía demagógica, disfrazada con poses revolucionarias de origen dudoso) se apasiona, para citar un solo caso, con el "nuevo Ruelas", García Ochoa, cuyas almiaradas y mercantiles caricaturas tienen por objeto engolosinar gustos ociosos.

Se podrían experimentar, lejos de la crítica oficial, neoporfiriana y neonacionalista, otras rutas de enfoque para estudiar a Ruelas

y Posada. Dos se me ocurren: una objetiva y con perspectiva histórica, que trate por separado a nuestros personajes, en base a las nuevas aportaciones de la investigación sobre la cultura del fin de siglo o en la recapitulación sobre el problema del arte popular, de larga tradición romántica. Otra, menos racional y más emotiva, que reúna nuevamente la experiencia de Ruelas y Posada, pero como expresión de una conciencia individual y colectiva, frustrada por una época que cada día se parece más a la nuestra. De lo que no me queda duda es de que, cualquiera que sea la aproximación que a ellos se haga —y aquí apenas esbozo una—, unidos o divorciados, Ruelas y Posada tienen un largo camino por recorrer.

Posada se inició en el aprendizaje del grabado con artesanos provinciales, de quienes absorbió las enseñanzas que ofrecía la tradición local, constituida en gran parte por estampas de género religioso, importadas de Europa. Simultáneamente adquirió una formación académica, mezclada de romanticismo patriótico; sin embargo, su verdadera formación estuvo condicionada por la práctica artesanal, que alguna vez enseñó en un centro académico de provincia, contratado como “maestro práctico”, con sueldo menor al de un artista.

Más tarde, al establecerse en la capital del país, integró las

influencias anteriores en una síntesis expresiva propia; determinada por las exigencias de la demanda colectiva de ilustraciones, el trabajo en equipo de escritores y grabadores, y el sistema de producción litográfica semindustrializado. En este aspecto, su modo de representación coincide y se amolda al interés de los grupos populares urbanos, en relación anónima con la colectividad.

Es probable que Posada hubiera aspirado a obtener un ascenso en la escala social, como exponente del arte culto, pero sus orígenes de clase lo mantuvieron anclado en una tarea, que por no interesar a la burguesía desembocó en un servicio a las masas urbanas, bien lejos ya de antiguas pretensiones de éxito social y artístico. De todas maneras, no olvidemos que Posada adquirió amplio reconocimiento de un público popular, consumidor de imágenes visuales; justo el público más pauperizado y por tanto menos creativo, víctima inmediata del experimento de explotación porfiriano.

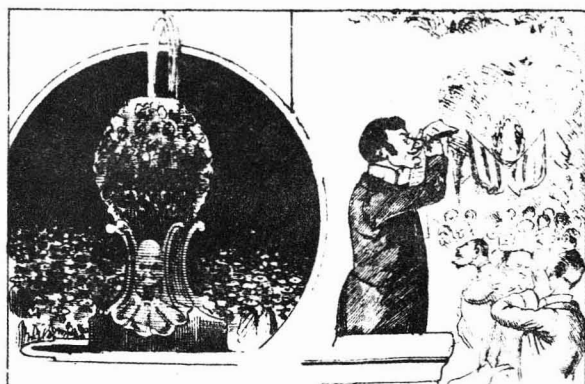
El trabajo cotidiano de Posada, que al acumularse toda su vida alcanza proporciones inauditas, en volumen y maestría, es una gran antología ilustrada de la violencia; violencia que nace en la oligarquía y que, como un cerco de impotencia y avasallamiento, se distribuye en las clases populares, para las cuales, los grabados de Posada actuaban como compensadores mentales de sus propias carencias.

La vida de Posada transcurre como la de cualquier artesano semicalificado de la pequeña burguesía capitalina, que trabaja infatigablemente para sostener una condición económica más o menos estable. Sin duda, lo anterior nos aleja de la concepción romántica de Posada, como un tranquilo artesano del pueblo y nos acerca a la de Posada, como obrero asalariado.

A Posada se le ha adjudicado un sentido burlón de la existencia, porque sólo se ha tomado en cuenta un aspecto de su producción al juzgar el problema. Es cierto que Posada, sobre todo una vez al año —con las calaveras del día de muertos— ríe de su realidad social, de opresores y oprimidos, erosiona esta realidad mágicamente para hacer más vivible la vida. El resto del año, con ese mismo carácter sarcástico, se hunde en el terror inmediato de la vida cotidiana, con sus vicios, asesinatos, tragedias colectivas, etcétera. Esto me recuerda, en cierta manera como contraste, su actitud personal: anualmente, en vez de vacaciones, Posada tomaba, en la mayor soledad, “varios toneles de tequila”, práctica que le permitió soportar el resto del año una vida insatisfactoria de trabajo incansable, pero que acabó por destruirlo.⁵

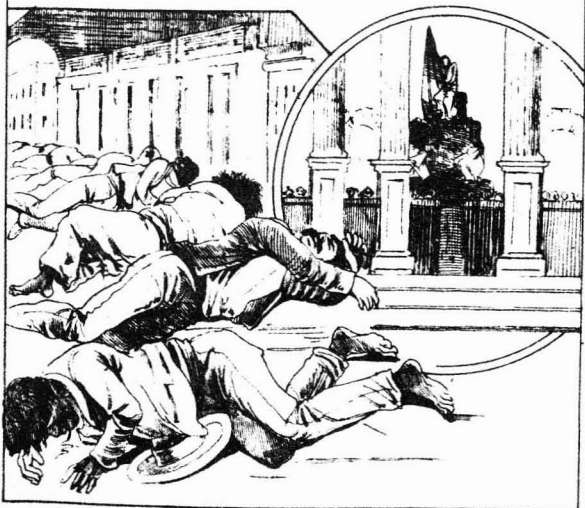
Las ilustraciones de Posada están de tal manera impregnadas de contenido social, que ha llegado a vérselo como un crítico social revolucionario. Su posición crítica en la que se identificaba con su editor, corresponde a la de un liberal pequeñoburgués, confiado en la justicia educativa —difusa vía de mejoramiento social, otorgada por la burguesía a los grupos populares—, la cual ocupó un papel

RECUERDOS DE LAS FIESTAS DEL 16



Las fuentes maravillosas

Los discursos de la Alameda



Protestas públicas

El adorno del Teatro Nacional

de importancia en su producción litográfica: silabarios, literatura y teatro para niños, manuales de historia patria, etcétera; manejada con el mismo sentido folletinesco y sanguinario de otras realizaciones, pero en adecuada proporción infantil. Posada no fue un perturbador del orden social establecido; en el fondo, la crítica general de su obra es la de un hombre religiosamente escéptico de lo social.

La acelerada producción de ilustraciones con que Posada respondía a la urgente demanda del público, por crónicas diarias de los acontecimientos importantes, nos habla de una obra que fluía como la vida de sus personajes, y que después de haber cumplido su función, iba a parar al basurero municipal. Cuando a la obra de Posada, en nuestra época, se le mutila el texto que siempre la acompañó y se le enmarca en cuidadas monografías de lujo, aptas para la apreciación visual pura, se le convierte en obra de arte. Pero ese carácter es un añadido posterior: Posada no pretendió hacer obras de arte, estéticamente elaboradas, sino ilustraciones de nota roja, de un realismo crudo, vulgar muchas veces, ignorante, tierno y sabio a la vez, como la realidad social que transitó por sus grabados. Es claro que la burguesía que hoy admira a Posada necesita decorarlo, para no mirar el fondo de contradicciones sociales, vigentes ahora como en el fin de siglo anterior.

Ruelas emprende estudios de arte en la Academia de San Carlos, luego viaja a Alemania, para continuar su aprendizaje bajo la autoridad de Mayerbeer; recibe especial influencia del simbolismo y del *Jugendstil*, de los que adopta un repertorio formal y temático, que definirá toda su producción posterior: por ejemplo, el uso renovado de temas románticos, la mujer, la muerte, la fuga al pasado; la utilización de una iconografía histórica con temas bíblicos, mitológicos, medievales, orientales y otros que facilitan la idealización y el libre juego imaginativo. También adquirió interés por la búsqueda de un estilo contemporáneo, eclécticamente unitario y original, en que se acepta la práctica de las artes aplicadas, como una nueva posibilidad artística.

A su regreso de Alemania, Ruelas debe enfrentar la situación de desplazamiento que sufrieron los pintores y escultores mexicanos, ya que el gusto superficial de la burguesía suplía el encargo de obras artísticas por copias industriales, de trabajos menores, importados de Europa. A su vez, el arquitecto absorbió entonces para sí el mecenazgo oficial, como un reconocimiento a su labor pública y dominó el incipiente mercado artístico nacional, atraído por los estilos históricos vigentes en Europa.

El ambiente artístico del porfiriato se desarrolló en medio de un profundo vacío cultural. Artistas y arquitectos iban a Europa para constituirse en duplicados de la inspiración europea, para traer al país el espíritu del progreso, contenido en las formas artísticas de las naciones avanzadas. Muchos de ellos no pudieron



recopilar el conocimiento en Europa, y optaron por asimilarlo en sus revistas de arte y arquitectura. El plagio y el replagio se convirtieron en tradición común.

El arquitecto obtuvo el encargo de construir focos imperecederos de cultura, que anunciaran la paz y el rápido progreso que adquiriría el país. La teatral labor constructiva del arquitecto se difundió en edificios gubernamentales y monumentos al estilo nacional-porfiriano (con elementos neoindígenas de remozado sabor grecolatino, vergonzante adaptación mexicana del gusto europeo por lo exótico y primitivo), en obras de infraestructura al servicio de los nuevos colonizadores y pretenciosos barrios urbanos, que hacían pensar a los oligarcas en una nueva Europa a la vuelta de la esquina.

Ante el ambiente de cultura recalentada al servicio de la oligarquía, Ruelas se refugia en otra modalidad del arte europeo, la concepción del arte por el arte, del arte como fin en sí mismo, sin contaminación o compromiso alguno. La influencia del *Jugendstil* desvió a Ruelas de dicha concepción, al menos en parte, ya que aceptó diseñar anuncios comerciales en la *Revista Moderna* y llegó a ilustrar una biografía de Porfirio Díaz. Además, realizó obras con el tema de la caridad, en las que se refirió, con gran idealismo, a la miseria social. La teoría del arte por el arte, protesta antiacadémica y antiburguesa, fue ejercida, como un derecho, por el grupo bohemio reunido en torno a la *Revista Moderna*. Dicho grupo se



sostuvo gracias a la generosa ayuda de su mecenas, don Jesús Luján, escapado también de las filas burguesas.

La bohemia, de la cual Ruelas participa, nace de la desadaptación al modelo de vida burgués y emprende el rescate del sentido aristocrático de la existencia. El artista bohemio recurre a comunidades de autosuficiencia intelectual, en las cuales priva el subjetivismo de cada individuo. Los principios que rigen su necesidad expresiva se logran en un ambiente de ocio productivo, sin reglas que coarten la experiencia artística. La bohemia asienta sus valores en bienes del espíritu, del pensamiento y la imaginación, a la vez que se siente alienada de la sociedad mercantil burguesa, por su improductividad económica; su sentimiento de frustración proviene de una ambigua dependencia económica con lo burgués, que le hace ocupar un sitio económicamente inferior en la escala social. El bohemio, a pesar de su miseria económica, no se funde con los grupos populares por considerarlos vulgares y sin capacidad espiritual, en tanto que él aspira a obtener el más alto reconocimiento después de su muerte o en un futuro lejano.

El caso de Ruelas sería un ejemplo claro, aunque no de fácil entendimiento, de cómo el artista desarrolla una labor trascendente que lo mantiene disociado de sí y de la sociedad. El precio de la tarea artística es soportar la enfermedad del siglo, vivir en una constante exaltación emocional, asociada a periodos de abatimiento depresivo e infecundo, vivir en un estado de hipersensibilidad angustiosa, en un estado de irrealidad social que lo lleva a consumirse en los estimulantes o a fugarse de su realidad histórica, para vagar en los gustos decadentes, atraído por lo mórbido, lo macabro, lo exótico y misterioso.

Ruelas perteneció a esa generación suicida, víctima propiciatoria de su propia indignación frente a una sociedad que la ignoraba, o que casualmente se escandalizaba por su vestimenta extravagante, sus gestos sofisticados o sus prácticas corrosivas para la moral burguesa.

Ruelas marcha a París, asfixiado por el ambiente de la sociedad mexicana, ahí entra en conflicto con los movimientos artísticos de vanguardia, ante los cuales su aprendizaje alemán y su experiencia en la *Revista Moderna* resultaron anacrónicos. Patrióticamente muere en París, el 16 de septiembre de 1907, rogando que no le quiten el subsidio de la Secretaría de Educación, para no tener que regresar a México.

Es extraño, pero lo que más acerca a Ruelas y Posada, es el sentido de la violencia que corroe a individuo y sociedad. En Ruelas, la violencia es de autoconsumo mental, en Posada es de consumo social. En ambos se purga un pecado no cometido: en Ruelas un arcaico conflicto interior, que lo desplaza de la mujer, de la vida, de la sociedad y de sí mismo; en Posada un pecado original, bíblico, corroborado en la experiencia social; hay en él un

sentido de destrucción que es respuesta justa y sobrenatural a todas las transgresiones del orden moral. Detrás de su mesa de trabajo, nos dicen Rivera y Orozco, Posada tenía una reproducción académica del Juicio Final de Miguel Ángel: el hecho no deja de ser significativo.

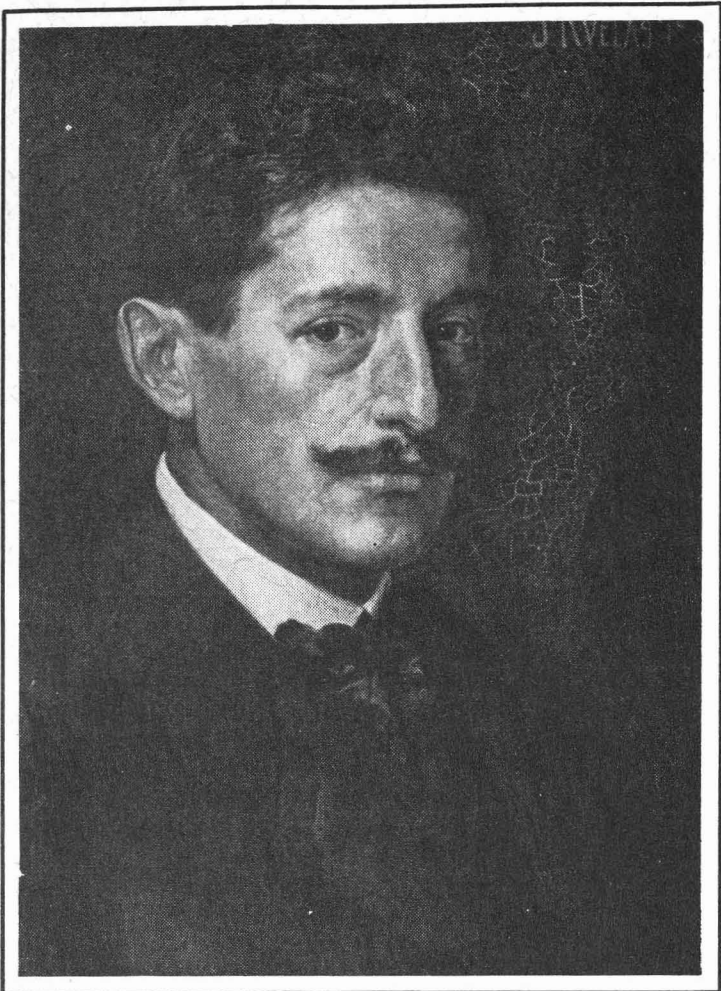
Ruelas es un rebelde, refugiado en sí mismo, incapaz de transformarse y transformar, fatalmente condenado a soportar su propia destrucción e impotencia.

Posada es un moralista que infunde a toda su obra un sentido religioso, y en ello incluye críticas a la institución eclesiástica, fanática y supersticiosa o a la noción porfiriana de progreso, con sus globos aereostáticos que estallan, sus ferrocarriles que descarrilan provocando espantosas masacres, o sus trenes de pasaje que apachurran al pueblo. El mismo Posada no debió sorprenderse demasiado con el movimiento revolucionario, y se dispuso a ilustrarlo como tantos vicios, opresiones, desgracias y cataclismos, con una visión apocalíptica de la realidad, en tono de nota roja.

El sentimiento religioso de Posada hunde raíces en un mundo más primario que el de los demonios importados de provincia, es un mundo mágico —mágico en la imagen— que responde a la impotencia humana frente a la naturaleza, el mundo social y los instintos individuales. En este sentido Posada es un preservador de la tradición.

La concepción de la vida en las ilustraciones de Ruelas y





Posada, tiene mucho que ver con su concepción de la muerte:

En Ruelas la muerte es cotidiana, obsesivamente persecutoria, individual y sombría; toda su obra artística mantiene una convivencia enfermiza con la vida en estado de descomposición. Lo que da en la obra de Ruelas un carácter especial a la muerte, es su frecuente asociación con el símbolo de la mujer, acertijo irresoluble que provoca una atracción y una repulsa sexualizadas. La mujer es un ente que es necesario destruir en un ritual sádico y adorar, al mismo tiempo, con un sentimiento de fatalidad. Este aspecto de Ruelas se enlaza con un misticismo necrofilico, en que el Cristo-Ruelas aparece crucificado en presencia de la mujer y la muerte.

En su obra la vida se define únicamente por la muerte, la vida de Ruelas está depositada en su arte, su arte se trasciende y se salva a través de la fama, separado del artista, el cual se abandona en un interminable suicidio, para vivir en una constante intoxicación que enriquezca al arte y apure sus torturas.

La obra de Posada integra de tal manera la vida, que no es posible discernir dónde acaba una y empieza la otra. Su concepción de la vida está determinada por una arcaica concepción de la muerte, la idea del cataclismo final, en que por fin la humanidad entera será sometida a una justicia imparcial e implacable.

Es una idea común decir que Posada reflejó su tiempo con la más absoluta integridad. Pero esto fue posible, gracias a que su visión apocalíptica del futuro le permitió registrar la maldad de sus contemporáneos en todos los niveles, y a veces remontarse en la tradición histórica con el mismo objetivo. Sus héroes populares, más que revolucionarios, dan la impresión de redentores, que pagan con su vida la justicia de sus actos.

La nota roja de Posada no tiene sólo función comercial, una atracción morbosa para el público, una represión de los instintos destructores para que no trasciendan a capas sociales superiores; es

una nota roja bíblica, un registro del pecado humano, una advertencia preventiva del futuro castigo.

Tanto Ruelas como Posada emprendieron, desde posiciones sociales antagónicamente distintas, el duro oficio de vivir, limitados por estructuras sociales y psíquicas destructivas. Al morir, ambos fueron consecuentes con su vida: uno eligió la fosa común, el mejor de los anonimatos; el otro, morir en el exilio voluntario, entre lamentaciones de poetas, convencido de que el arte viviría de su muerte. A los dos, la historia les jugó una broma pesada.

NOTAS

1 Cfr. *Revista Moderna*, septiembre y octubre de 1907.

2 Jean Charlot, "Un precursor del movimiento de Arte Mexicano. El grabador Posadas" en *Revista de Revistas*, agosto 30 de 1925.

3 Diego Rivera y Frances Toor, *Monografía. Las obras de José Guadalupe Posada. Grabador Mexicano*. Mexican Folkways, 1930.

4 Es claro que a través de ellos solos cualquier visión de las artes plásticas en aquel periodo es incompleta, sobre todo por la existencia de artistas tan relevantes como Velasco.

5 Según anécdota referida por Blas Vanegas, hijo del patrón de Posada.

Proyecto de un monumento al pueblo



Donde el Cacicazgo medra
y el pobre pierde el derecho,
debe perpetuar el hecho
la estatua de bronce ó piedra.
Pueblo heroico á quien no arredra
la fuerza bruta en combate,
que ante ninguno se abate
y es fuerte en todo momento,
debe alzar un monumento
contra el tirano maguante.

Será la masa de hierro
de la estatua, una protesta
muda, eterna, gigantesca
contra el opresivo yerro;
domine montaña y cerro,
y de un mar hasta otro mar,
puedan los pueblos mirar
en el momento altivo,
contra qué monstruo nocivo
deben unirse y luchar.