



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

DEPARTAMENTO DE ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

TESIS

JOSÉ GUADALUPE POSADA,

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE DOS LITOGRAFÍAS REALIZADAS
EN SU ETAPA TEMPRANA DE LEÓN, GUANAJUATO, (1872-1876)

PRESENTA

Manuel Alejandro Altamirano Fernández.

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTE

TUTOR

Mtra. en L. H. Ana Luisa Topete Ceballos

Aguascalientes, Ags. Noviembre de 2014



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES
FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

MTRO. JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **MANUEL ALEJANDRO ALTAMIRANO FERNÁNDEZ** con ID 61850 quien realizó la tesis titulado: **JOSÉ GUADALUPE POSADA, ANÁLISIS SEMIÓTICO DE DOS LITOGRAFÍAS REALIZADAS EN SU ETAPA TEMPRANA DE LEÓN, GUANAJUATO, (1872-1876)**, y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *él* pueda proceder a imprimirlo, y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 5 de *noviembre* de 2014


Mtra. en E. H. ~~Ana Luisa Topete Ceballos~~
Tutor de tesis


Mtra. Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez
Sinodal de tesis


Mtro. Fabián Dagoberto García Huerta
Sinodal de tesis

c.c.p.- Secretaría de Investigación y Posgrado
c.c.p.- Coordinador(a) del posgrado
c.c.p **Manuel Alejandro Altamirano Fernández**- Egresado la Maestría en Arte
c.c.p.- Interesado

DRA. GUADALUPE RUIZ CUELLAR
DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
P R E S E N T E.

Por medio de este conducto informo que el documento final de tesis titulado: **JOSÉ GUADALUPE POSADA, ANÁLISIS SEMIÓTICO DE DOS LITOGRAFÍAS REALIZADAS EN SU ETAPA TEMPRANA DE LEÓN, GUANAJUATO (1872-1876)** presentado por el Sustentante: **MANUEL ALEJANDRO ALTAMIRANO FERNÁNDEZ** con ID **61850** egresado de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que el autor cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Para efecto de los trámites que al interesado(a) convengan se extiende el presente, retirándole las consideraciones que el caso amerite.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"
Aguascalientes, Ags., 5 de noviembre de 2014


M. EN RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL C. DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. C.P. Ma. Esther Rangel Jiménez – Jefe Depto. Control Escolar
c.c.p. Mtra. Raquel Mercado Salas – Coordinadora de la Maestría en Arte
c.c.p. Tutor
c.c.p. Manuel Alejandro Altamirano Fernández – Egresado de Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

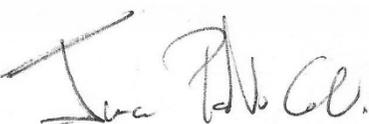
JLGR/sjg

DICTAMEN DE REVISIÓN DE LA TESIS / TRABAJO PRÁCTICO

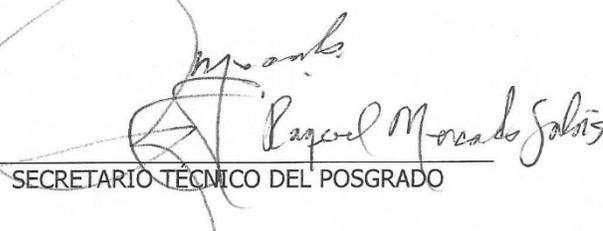
| DATOS DEL ESTUDIANTE | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| NOMBRE: MANUEL ALEJANDRO ALTAMIRANO FERNANDEZ | ID (No. de Registro): 61850 |
| PROGRAMA: MAESTRÍA EN ARTE | ÁREA: ARTES Y LETRAS |
| TUTOR/TUROS: MTRA. EN L. H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS | |
| TESIS (<input checked="" type="checkbox"/>) TRABAJO PRÁCTICO (<input type="checkbox"/>) | |
| OBJETIVO: Conocer mediante un análisis metodológico las posibles intenciones artísticas del grabador José Guadalupe Posada en dos trabajos representativos de su etapa temprana: "El Valor Mejicano" y "La Victoria". | |
| DICTAMEN | |
| CUMPLE CON CRÉDITOS ACADÉMICOS: | (SÍ) |
| CONGRUENCIAS CON LAS LGAC DEL PROGRAMA: | (SÍ) |
| CONGRUENCIA CON LOS CUERPOS ACADÉMICOS: | (NA) |
| CUMPLE CON LAS NORMAS OPERATIVAS: | (SÍ) |
| CONINCIDENCIA DEL OBJETIVO CON EL REGISTRO: | (SÍ) |

Aguascalientes, Ags. a 3 de noviembre de 2014

FIRMAS



CONSEJERO ACADÉMICO DEL ÁREA



SECRETARIO TÉCNICO DEL POSGRADO



SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Autónoma de Aguascalientes, por darnos opciones para estudiar en las mejores condiciones esta maestría.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca brindada durante mis estudios de maestría y por promover el avance de nuestro país generando profesionistas especializados por este medio.

Agradezco a mi tutora, la maestra Ana Luisa Topete Ceballos por sus consejos, guía y entrega para sacar adelante este proyecto.

A la maestra Raquel Mercado Salas, al Dr. Mario Hernández y al maestro Miguel Martín del Campo B. Medina por su interés y atención puestos en nosotros como alumnos y en el cumplimiento de los requerimientos en cada etapa de la maestría.

A todos mis maestros, porque con los conocimientos transmitidos me hicieron crecer académicamente durante la etapa de la maestría, y con su trato me dieron ejemplo; también por trabajar diariamente para el crecimiento de nuestra máxima casa de estudios, la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

A la Mtra. Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez y al Mtro. Fabián D. García Huerta, que con tan buena disposición e importante orientación me han acompañado primero como lectores y ahora como sinodales de tesis.

A todos mis lectores, por el tiempo dedicado y sus valiosos comentarios.

Al Dr. Alfonso Pérez Romo por formar parte de este gran proyecto y ser partícipe del desarrollo en mi propuesta personal.

Al Mtro. José Luis García Ruvalcaba, como lector y por atender a los requerimientos de la maestría en su fase correspondiente.

Al Arq. José Guillermo Saucedo Ruíz, encargado del Museo José Guadalupe Posada, por abrirme las puertas del mismo, mostrar interés en el desarrollo de mi trabajo y compartir conmigo su experiencia y su tiempo.

Al maestro Andrés Vázquez Gloria, grabador hidrocálido, quien generosamente me adentró en los principios de la técnica del grabado, fundamental para elaborar esta tesis con conocimiento de causa.

Al Instituto Cultural de Aguascalientes, en particular a la Lic. Patricia Guajardo Garza, directora editorial y de bibliotecas públicas, por contribuir a la difusión escrita de avances del trabajo que se presenta.

Al Dr. Víctor Manuel González Esparza, por su tiempo como lector, sus comentarios y valiosas aportaciones, así como por la confianza brindada.

Al maestro Ladislao Rafael Juárez, por la confianza en mi trabajo y su inestimable trato.

A la maestra Rocío Ortega, por las oportunidades de difundir avances del presente trabajo en Radio UAA y la oportunidad de reconocer la gran persona que es.

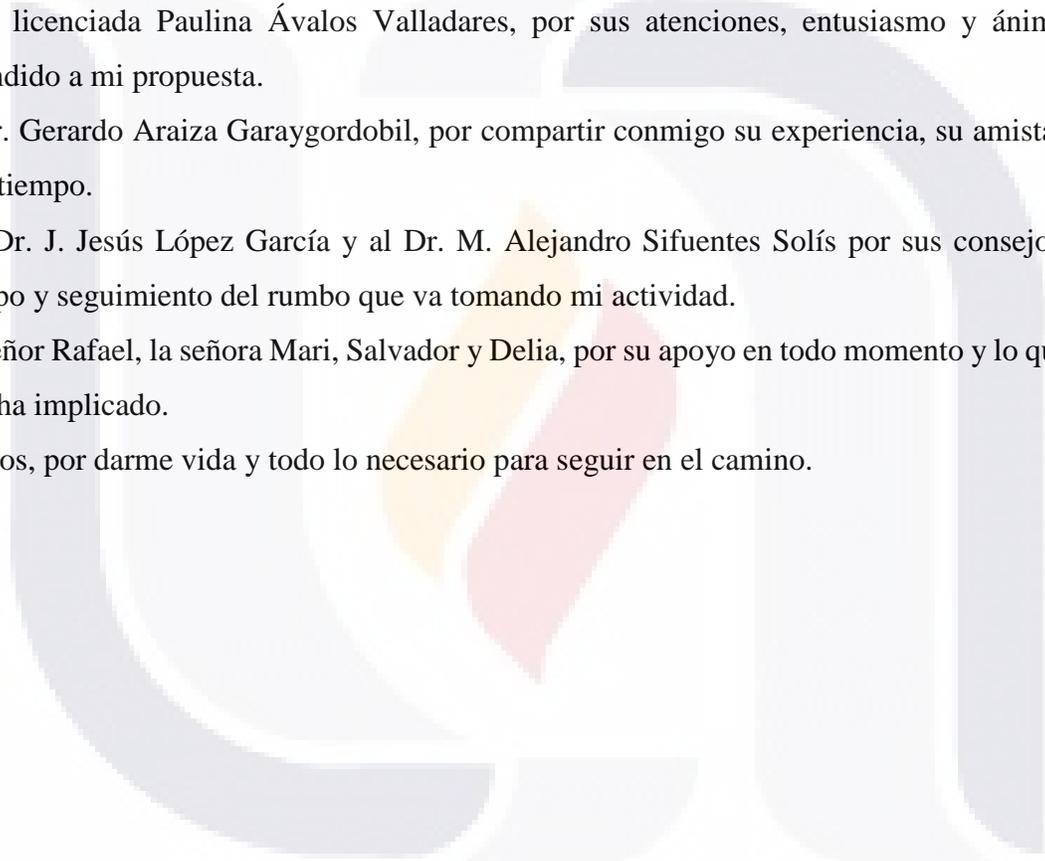
A la licenciada Paulina Ávalos Valladares, por sus atenciones, entusiasmo y ánimo infundido a mi propuesta.

A Dr. Gerardo Araiza Garaygordobil, por compartir conmigo su experiencia, su amistad y su tiempo.

Al Dr. J. Jesús López García y al Dr. M. Alejandro Sifuentes Solís por sus consejos, tiempo y seguimiento del rumbo que va tomando mi actividad.

Al señor Rafael, la señora Mari, Salvador y Delia, por su apoyo en todo momento y lo que esto ha implicado.

A Dios, por darme vida y todo lo necesario para seguir en el camino.

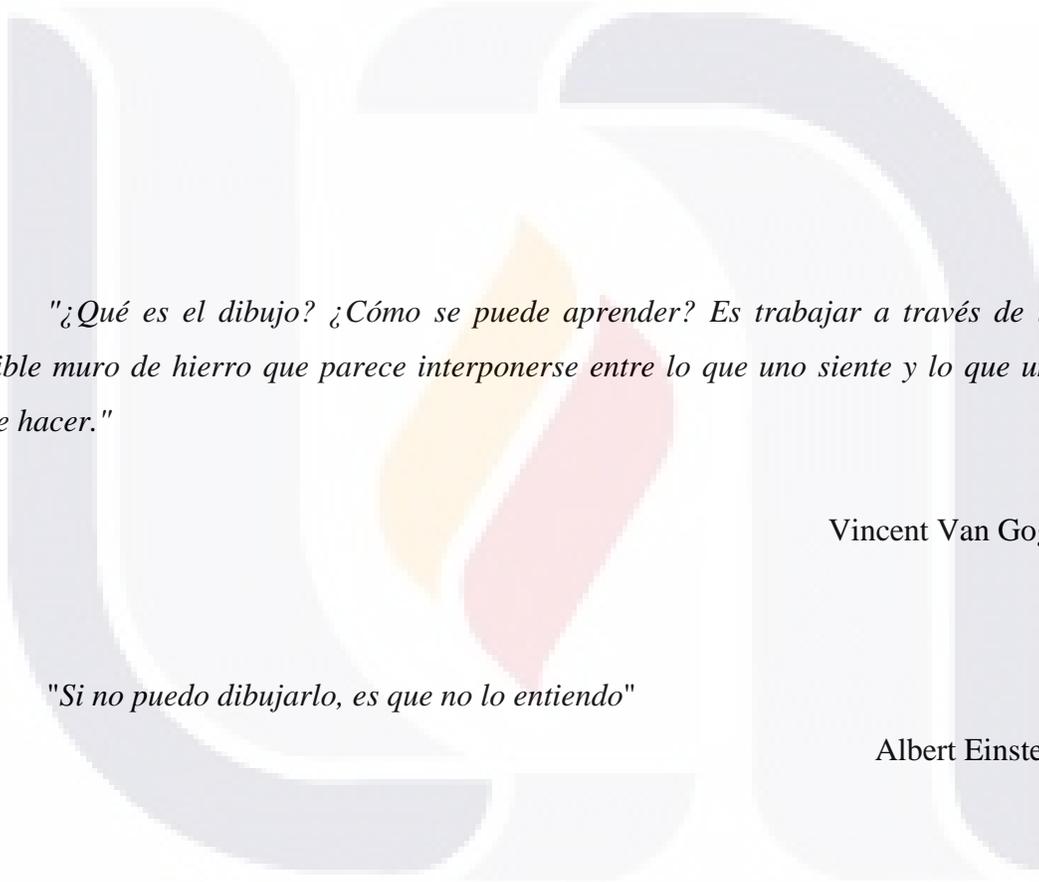


TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



A Vera y Leticia, las dos luces que iluminan mi camino.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



"¿Qué es el dibujo? ¿Cómo se puede aprender? Es trabajar a través de un invisible muro de hierro que parece interponerse entre lo que uno siente y lo que uno puede hacer."

Vincent Van Gogh

"Si no puedo dibujarlo, es que no lo entiendo"

Albert Einstein

"Mucho nos complace dirigir elogios a quien lo merece, adivinamos en Posada al primer caricaturista, al primer dibujante que tendrá México.

Próximamente esperamos dar una obra maestra de él, la que esperamos merezca los elogios de la prensa y de los inteligentes.

Por ahora felicitamos cordialmente al Sr. Posada, deseando siga adelantando en el divino arte a que se ha dedicado..."

Arturo Paz

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE TABLAS..... 3

ÍNDICE DE FIGURAS.....4

RESUMEN.....7

ABSTRACT.....8

INTRODUCCIÓN.....9

CAPÍTULO I: Planteamiento del problema

1.1 Selección y delimitación del tema.....14

1.2 Estado de la cuestión.....17

1.3 Objetivo general.....20

1.4 Objetivos particulares.....21

CAPÍTULO II: José Guadalupe Posada y su contexto histórico

2.1 Contexto histórico de México en que se desenvuelve la vida y obra de Posada

2.1.1 Contexto histórico nacional.....23

2.1.2 Contexto histórico en Aguascalientes.....32

2.1.3 José Guadalupe Posada: su educación y formación como artista.....36

2.1.4 La “R” de José Guadalupe Posada Aguilar.....38

CAPÍTULO III: Marco teórico

3.1 Roland Barthes. Retórica de la Imagen.....50

3.2 Bo Bergström. Técnicas esenciales de comunicación visual.....53

3.3 Erwing Panofsky. Método iconográfico-iconológico.....64

3.4 Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci.....66

3.5 Modelo actancial de Greimas.....67

CAPÍTULO IV: Análisis de la obra

4.1 Roland Barthes. Retórica de la Imagen.....68

4.1.1 Análisis del cartel publicitario “La Victoria”.....68

4.1.2 Análisis de cubierta para caja de cigarros “El Valor Mejicano”.....75

4.2 Bo Bergström. Técnicas esenciales de comunicación visual.....80

4.2.1 Análisis del cartel publicitario “La Victoria”.....80

4.2.2 Análisis de cubierta para caja de cigarros “El Valor Mejicano”.....99

4.3 Erwing Panofsky. Método iconográfico-iconológico.....105

4.3.1 Análisis de cubierta para caja de cigarros “El Valor Mejicano”.....105

4.3.1.1 Leonardo Da Vinci. Uso de los textos del tratado de pintura.....120

4.4 Modelo actancial de Greimas.....125

CONCLUSIONES.....130

GLOSARIO.....154

BIBLIOGRAFÍA.....155

ANEXOS.....159

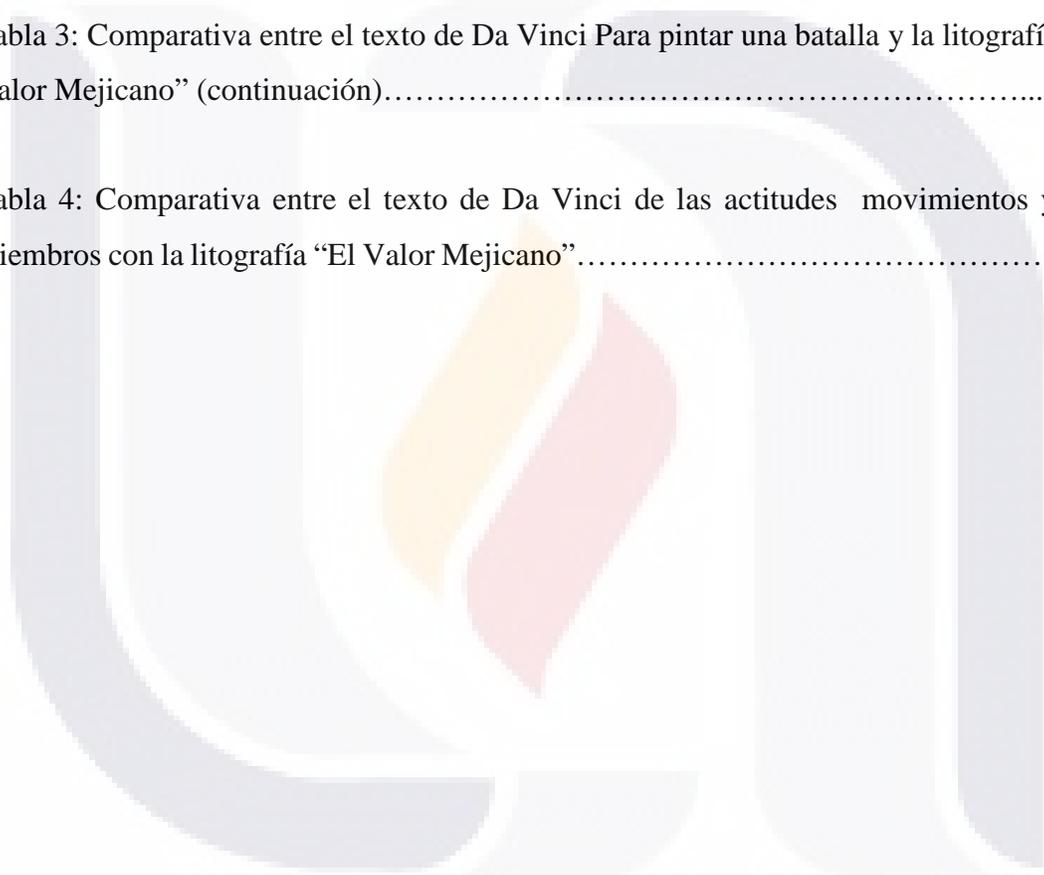
ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Comparativa entre el texto de Da Vinci Para pintar una batalla y la litografía “El Valor Mejicano”.....121

Tabla 2: Comparativa entre el texto de Da Vinci Para pintar una batalla y la litografía “El Valor Mejicano” (continuación).....122

Tabla 3: Comparativa entre el texto de Da Vinci Para pintar una batalla y la litografía “El Valor Mejicano” (continuación).....123

Tabla 4: Comparativa entre el texto de Da Vinci de las actitudes movimientos y sus miembros con la litografía “El Valor Mejicano”.....124



ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Trabajos atribuidos Leonardo Da Vinci (2), Trinidad Pedroza y José Guadalupe Posada..... | 12 |
| Figura 2: <i>Corpus</i> 1: “El Valor Mejicano [sic]”, Litografía de José Guadalupe Posada...15 | |
| Figura 3: <i>Corpus</i> 2:“La Victoria”, Litografía de José Guadalupe Posada.....16 | |
| Figura 4: Plano de parte de la casa de la familia Posada Aguilar, 1879.....39 | |
| Figura 5: Firma de Cirilo R. Posada, 1868.....41 | |
| Figura 6: Firma de Cirilo R. Posada, 1872.....42 | |
| Figura 7: Guadalupe Posada, en la escuela para adultos, (1868 aprox.).....42 | |
| Figura 8: Firma de Trinidad Pedroza en documento escolar, 1868.....43 | |
| Figura 9: Plano de la ciudad de León, realizado bajo la dirección de Posada.....47 | |
| Figura 10: Detalle donde aparece Posada como director del taller de litografía.....47 | |
| Figuras 11 y 12: Detalles del plano donde aparece el taller de Posada.....48 | |
| Figura 14: Aviso publicitario de pasta Panzani, usado de ejemplo por Barthes.....50 | |
| Figura 15: Foto de Robert Doisneau, Kiss by the Hôtel de Ville (1950).....54 | |
| Figura 16: Foto de Robert Capa tomada en Barcelona en 1937.....56 | |
| Figura 17: Lenguaje léxicovisual.....60 | |
| Figura 18: Modelo actancial propuesto por Greimas.....67 | |
| Figura 19: El modelo actancial contempla seis actantes-funciones.....68 | |
| Figura 20: Cartel publicitario “La Victoria”.....70 | |
| Figura 21: Tapa de caja de cigarros “El Valor Mejicano”.....75 | |
| Figura 22: Cartel publicitario “La Victoria”.....80 | |
| Figura 23: Imagen el cartel.....82 | |
| Figura 24: Ejes compositivos, es notoria la simetría en la imagen.....83 | |
| Figura 25: Personaje central sosteniendo una bandera.....84 | |
| Figura 26: Expresión de una persona sintiendo miedo, Darwin, 1872 (1).....85 | |
| Figura 27: Expresión de una persona sintiendo miedo, Darwin, 1872 (2).....86 | |
| Figura 28: cada soldado está mirando hacia diferente lugar.....87 | |
| Figura 29: Detalle de soldado tirado en el suelo.....88 | |
| Figura 30: Representación de la victoria, en la imagen de la diosa Niké.....89 | |

Figura 31: “Marcha de la cosa pública en México” (detalle).....90

Figura 32: Caricatura anónima de finales de 1876.....90

Figura 33: Portada de un tomo de la Biblioteca del Niño Mexicano.....91

Figura 34: Monumento a la Independencia de México.....94

Figura 35: Cubierta para caja de cigarros “El Valor Mejicano”99

Figura 36: Eje compositivo en espiral.....100

Figura 37: Ejes compositivos horizontales y diagonales.....101

Figura 38: Ejes de composición verticales.....101

Figura 39: Cada espacio está dividido en recuadros.....103

Figura 40: Objeto de estudio.....105

Figura 41: Dibujo donde se ve el taller de Posada.....106

Figura 42: Identificación de recuadros.....108

Figura 43: Recuadro A.....108

Figura 44: Recuadro B.....108

Figura 45: Elementos numerados en viñeta C.....109

Figura 46: División de planos.....110

Figura 47: Recuadro D.....110

Figura 48: Recuadro E.....111

Figura 49: Recuadro F.....112

Figura 50: Zuavo, soldado francés.....115

Figura 51: Enumeración de elementos en recuadro C.....117

Figura 52: Identificación de recuadros.....118

Figura 53: Esbozo de jinetes galopando y guerreros de a pie.....120

Figura 54: Estudio con jinetes luchando y soldados de infantería.....120

Figura 55: Modelo actancial.....126

Figura 56: División en recuadros.....126

Figura 57: Modelo actancial de Greimas aplicado.....127

Figura 58: Estructura actancial de Greimas.....128

Figura 59: Estructura aplicada.....129

Figura 60: A la izquierda, detalle de la litografía de Posada para El Jicote Número 11, 1871; a la derecha, detalle de Las Cadenas de una Noche de Luna, de C. Castro y G. Rodríguez, de 1856.....132

Figura 61: Trabajo de Villasana (1872) vs. Posada (Periodo 1872/1876).....134

Figura 62: Portada: “Las Glorias Nacionales” ilustrado por Constantino Escalante.....142

Figura 63: Litografía de Constantino Escalante, sobre la batalla del 5 de mayo, 1862..142

Figura 64: Comparativa entre un detalle de la litografía hecha por Constantino Escalante en 1862 (figura anterior) y la hecha por José Guadalupe Posada, 1872-1876.....143

Figura 65: Litografía: “EL Valor Mejicano” corpus.....144

Figura 66: Detalle de la batalla, dividido en los distintos planos por color.....145

Figura 67: Recuadro E, correspondiente a la litografía: “El Valor Mejicano”, de José Guadalupe Posada.....147

Figura 68: Sargento del ejército de Filipinas equipado con fusil Remington, 1897.....148

Figura 69: Fotografía de soldados del ejército mexicano, 1867.....148

Figura 70: Ilustración tomada del libro: The Mexican Adventure 1861-67.....149

Figura 71: Ejemplos de trofeos de guerra.....150

Figura 72: Detalle de un juego de mesa basado la Batalla del 5 de Mayo.....151

Figura 73: Rusos y japoneses. La primera batalla campal.....153

Figura 74: Calavera “Guerra Mundial”.....153

Figura 75: Escena de la película *Cinco de mayo La Batalla*, (2013).....153

RESUMEN

José Guadalupe Posada Aguilar, reconocido como uno de los más grandes artistas gráficos de México, como un maestro del grabado, referencia para muchos creadores de la primera mitad del siglo XX al día de hoy, a más de 100 años de su muerte, su obra ha sido analizada y difundida ampliamente, sin embargo, son poco mencionadas las primeras litografías que realizó en la ciudad de León, Guanajuato, mientras estaba a cargo del taller de José Trinidad Pedroza, además, sus primeros años de vida que transcurrieron en el Barrio de San Marcos, Aguascalientes, han sido cubiertos con un velo de misterio, debido a la escasa información documental encontrada y estudiada a la fecha, a pesar de los esfuerzos de diversos investigadores.

Analizar su obra realizada durante este periodo y tratar de reconocer sus procesos creativos, identificando los elementos plásticos que contienen, a través de la selección de dos obras con un tema en común, en este caso el bélico, mediante el análisis semiótico de autores reconocidos permitirá conocer los valores estéticos y artísticos que desarrolló en estos sus primeros años de vida creativa.

ABSTRACT

José Guadalupe Posada Aguilar, recognized as one of the greatest graphic artists of Mexico, as a master engraver, reference for many artists of the first half of the twentieth century to this day, over 100 years after his death, his work has been analyzed and widespread, however, are little mentioned his first lithographs he made in the city of Leon, Guanajuato, while in charge of the workshop José Trinidad Pedroza also their first years of life spent in the neighborhood of San Marcos, Aguascalientes, have been veiled in mystery due to the lack of information found and studied to date, despite the efforts of many researchers.

Analyze his work done during this period and try to recognize their creative processes, identifying visual elements they contain, by selecting two pieces with a common theme, in this case the war, through the semiotic analysis of known authors allow meet the aesthetic and artistic values that developed in these early years of his creative life.

INTRODUCCIÓN

Partiendo de que nuestro artista, José Guadalupe Posada Aguilar, asistió en mayor o menor medida a una Academia de Dibujo donde obtuvo conocimientos académicos y que al entrar a trabajar en la imprenta de José Trinidad Pedroza este también le transmitió su conocimiento en pos de desarrollarlo en los encargos litográficos, se postula que Posada asimiló desde muy joven los conocimientos para desarrollar un lenguaje plástico complejo, debido a su gran inquietud y habilidad para el dibujo logrando en pocos años gran soltura en el manejo de la litografía y el grabado, dejando de manifiesto su arte.

De la época de *El Jicote* (1871) se han hecho varias interpretaciones y ensayos (Sánchez, 2013: 227), pero de su siguiente etapa, la primera en León (1872-1876), poco se ha analizado, en especial los trabajos presentados en el libro *Primicias Litográficas del Grabador J. Guadalupe Posada*, publicado por primera vez en 1952, es en esta recopilación donde tenemos los primeros ejemplos de temas que lo acompañaron durante toda su vida laboral, de ellos mencionaremos tres: la acción bélica, en un México en conflicto eterno que hace de las escenas de guerra un tema recurrente en Posada, en especial, la batalla del 5 de Mayo; por otra parte, el tema religioso, desde el principio este ha sido una constante en sus trabajos, la representación de Santos, Vírgenes y del propio Jesús fueron trabajos que se solicitaban mucho en la imprenta de don Trinidad, por último, los trabajos sobre la sociedad burguesa en los que le pedían retratar sus bailes en grandes salones, hay que recordar que el baile es otro tema que Posada desarrolló ampliamente en diversas formas y planteamientos.

Mediante el análisis semiótico a las obras de Posada podremos constatar hasta qué punto el conocimiento académico fue aplicado, incluso que elementos tomó nuestro artista para aplicarlos en sus grabados, analizando una etapa temprana. Esto invita a una posible revisión de sus obras posteriores y poder ver su evolución en trazo y manejo de la plástica, descubrir los fundamentos y la forma de componer sus obras nos permitirán tener

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

herramientas para poder leer sus grabados y así participar y disfrutar del trabajo artístico de Posada.

Probablemente después del análisis encontremos las bases para determinar el grado académico que tenía nuestro artista grabador en ese entonces, cómo lo aplicó y los posibles aportes que desarrollaría en años posteriores y que lo consolidan como el artista del grabado en México.

Sobre las técnicas usadas por el originario del barrio de San Marcos: el grabado es una técnica de impresión, se dibuja la imagen sobre una placa o matriz, la cual se entinta para transferir la imagen al papel o tela, esto permite hacer varias reproducciones de la misma imagen.

La litografía había sido inventada en Munich por Alois Senefelder, quien inició sus investigaciones sobre esta técnica en 1796, poniéndola a punto y patentándola en 1798. La introducción de la litografía en México por Claudio Linati (1790-1832) data de 1825 y la enseñanza de la técnica inició en la Academia de San Carlos en el Distrito Federal, durante la dirección de Pedro Patiño Ixtolinque, siendo el primer profesor de litografía Ignacio Vicente Serrano. Esta técnica se popularizó en los talleres litográficos mexicanos que publicaron mapas, etiquetas, viñetas, imágenes para ilustrar textos literarios, religiosos, imágenes costumbristas, personajes célebres, pagarés, boletos, etc. (Mayagoitia, 2013: VII).

En México, desde la época de la colonia se produjeron grabados, sobre todo de índole religioso, aunque son pocos los ejemplares que se conservan actualmente. Ya en el siglo XIX se usa masivamente el grabado para ilustrar los periódicos de la época, usando la caricatura como el gran medio para transmitir de forma concisa y rápida el contenido de dichas publicaciones, en una época donde la mayoría de la población era analfabeta la opción de *leer* las ilustraciones es una de las pocas maneras de estar enterado de la situación en que viven o la forma de entretenerse con algún material impreso.

El grabador Gahona, de Yucatán, quién colaboraba en la publicación *El Bullebulle* con caricaturas hechas en grabado en madera durante la primera mitad del siglo XIX (Díaz de León, 1985: 5), fue uno de los precursores en este tema, en adelante, en el México naciente proliferan las publicaciones periódicas, así como la necesidad de ilustraciones con fines comerciales: ya fueran periódicos o revistas, o bien, etiquetas para diversos productos. Gracias a la impresión de grabados y a la popularidad de la litografía, Posada tuvo acceso a publicaciones como el periódico capitalino *La Orquesta*, donde ilustraba Santiago Hernández (Sánchez, 2013: 55), seguramente también accedió a un ejemplar del álbum hecho por el grabador italiano Claudio Linati en 1826: *Costumes civils, militaires et religieux du Mexique*, esto junto con los trabajos/enseñanzas de Don Trinidad Pedroza que nutrieron al artista con las herramientas para realizar su obra.

Además, en la ciudad de México la fábrica de El Buen Tono y otras cigarrerías se hacían notorias con diversas ilustraciones para sus cajas y cajetillas, amén de sus promocionales. Durante el último tercio del Siglo XIX, las empresas tabacaleras mexicanas imprimían sus etiquetas a partir de la técnica litográfica monocromática, que había introducido al país Claudio Linati en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de México y, posteriormente con la cromolitografía. Los talleres litográficos fueron desarrollándose poco a poco, y hubo cada vez más litógrafos que se dedicaron a dibujar o estampar las etiquetas. Algunas industrias, como la tabacalera, que estaba en auge, tenían sus propios talleres (Mayagoitia, 2013: resumen).

Se conoce el recorrido de Posada por la escuela de dibujo, donde tuvo una formación académica clásica, copiando modelos, aunque no se ha encontrado que libros se consultaban al respecto, ver los grabados de Posada nos recuerda a las anotaciones del libro *Tratado de Pintura*, de Leonardo Da Vinci. En el libro: “Álbum Del Tiempo Perdido: Pintura Jalisciense Del Siglo XIX” de Arturo Camacho Becerra, el autor cita, que los maestros de la academia de dibujo de Guadalajara (septiembre de 1828) consultaban este libro (1997: 64), así que no se descarta que una copia de este tratado del maestro florentino pudo ser del conocimiento del grabador aguascalentense, aunque sea a través de sus maestros de dibujo.

Además, José Trinidad Pedroza también estudió dibujo (Topete, 2007: 33), y después trabajó en el taller de su tío, José María Chávez, hasta volverse uno de los grabadores e impresores más importantes de la región, al entrar en su taller el joven Posada este se volvió su aprendiz, quien rápidamente alcanzó gran destreza y soltura, como ejemplo se tiene la siguiente secuencia de imágenes (figura 1), donde vemos un dibujo de Leonardo Da Vinci sobre el estudio de una mujer, la segunda imagen es de una pintura atribuida al mismo artista, *La Madonna Litta*, pintada hacia el 1490-1491, la tercera imagen corresponde a un grabado hecho por Trinidad Pedroza (la imagen pertenece a la colección Andrés Blaisten, del fondo Díaz de León), la cuarta imagen corresponde a una de las primeras litografías hechas por Posada (Primicias litográficas); (Antúnez, 1999), es notoria la similitud entre las imágenes, mostrando así la clara influencia del arte renacentista en los grabadores de Aguascalientes, la versión de Posada es casi idéntica a la de su maestro Pedroza, seguramente en el ejercicio de copiar un modelo clásico, mostrando gran manejo de la volumetría, la luz y la sombra.

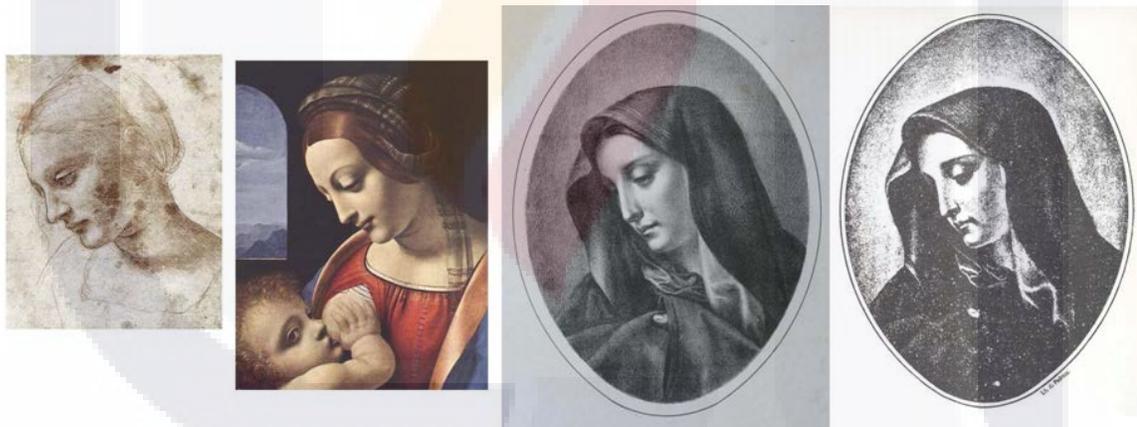


Figura 1: Trabajos atribuidos Leonardo Da Vinci (2), Trinidad Pedroza y José Guadalupe Posada

La litografía es una técnica del grabado que en su primer paso es muy similar a la técnica de dibujo: con diversos lápices se consiguen desde trazos duros y precisos hasta formas suaves y degradadas, después del trazado, se le aplica una mezcla de ácido a la piedra, se limpia, se entinta con rodillo y se coloca el papel que mediante presión en la imprenta reproduce la imagen, el resultado final es una estampa con mucho detalle y

degradados suaves, es una técnica que no admite errores, de lo contrario hay que empezar de nuevo.

Una vez que se tiene la plancha, para la reproducción hay que limpiar la piedra cada vez que se hace una nueva impresión, una y otra vez, hasta que la plancha se desgasta y ya no se pueden tener más copias de buena calidad, este proceso, que hay que realizar una y otra vez, en un vaivén de la tinta y el papel, realizando docenas o cientos de veces el mismo movimiento, donde deja de tener utilidad la imagen, la piedra se recicla, se vuelve a pulir para crear una nueva imagen, se borra el trabajo anterior para producir uno nuevo, así hasta que la piedra pierde utilidad, por eso no se tienen planchas originales, sólo impresiones originales de estas planchas.

Para este análisis es necesario identificar los elementos icónicos en la obra, sobre todo, en las viñetas donde se tienen diversas figuras humanas, para ello se hará uso del Tratado de Pintura, el arte de dibujar el cuerpo humano, de Leonardo Da Vinci, libro de cabecera y esencial para realizar un trabajo plástico, sobre todo que aquí tendremos los elementos necesarios para conocer y reconocer la forma de trabajar de Posada, además de tener el lenguaje icónico del cuerpo humano y su interacción con otras personas. Con esto además se plantea la hipótesis: ¿Qué tanto Posada tuvo bases académicas? ¿Cuáles fueron sus referencias técnicas y visuales para trabajar? ¿Cómo las supo interpretar? Para esto se tiene el tratado.

CAPÍTULO I: Planteamiento del problema

1.1 Selección y delimitación del tema

El grabador oriundo de Aguascalientes, José Guadalupe Posada Aguilar produjo un sin fin de trabajos a lo largo de su vida profesional: de 1871 hasta su muerte, ocurrida el 20 de enero de 1913. Realizó miles de grabados, principalmente para “hojas volantes”, destinadas a los extractos de la población más humilde, de los temas que trató en su carrera las calaveras son, sin duda, lo más reconocido de su obra, por lo cual es recordado a un siglo de su fallecimiento.

De su primera etapa creativa, en el taller de Trinidad Pedroza, Francisco Antúnez recoge 134 ilustraciones atribuidas a Posada, periodo comprendido entre los años de 1872 a 1876, recopiladas en un libro, con anotaciones del mismo Antúnez. Estos grabados han sido poco referenciados por los investigadores, debido principalmente a la poca documentación recopilada al respecto, este catálogo es un rico conjunto de trabajos hechos por Posada, donde aplica los conocimientos adquiridos en la Escuela de Dibujo en Aguascalientes.

Estos años con Trinidad Pedroza, desde 1871, son dedicados principalmente a la litografía comercial, de mucha actividad y consolidación, donde el trabajo de Posada va tomando solidez, al tiempo que adquiere responsabilidades en la imprenta, hasta quedar como dueño de la misma, en 1876. De esta selección de trabajos, muchos tienen baja resolución y su impresión es pobre, ya sea por el tamaño real de la litografía, por no poder rescatar los degradados en algunas de estas, o bien, sólo son detalles con algún fin comercial o de reconocimiento donde el texto es lo más relevante.

Para acortar el espectro de investigación se analizará un solo tema, en este caso, el referido a un hecho histórico de México: “La batalla del 5 de Mayo” del cual existen no más de 12 trabajos diferentes, además de ser un episodio relativamente reciente en relación

al periodo analizado (1862), también porque este fue un tema recurrente durante la vida productiva del grabador de Aguascalientes.

Por esto, se han seleccionado dos litografías: la primera es una imagen hecha para decorar una caja de cigarros, llamada “*El Valor Mejicano*”[sic] (figura 2), por el nombre de la marca tabacalera, la cual mide 9 x 14.4 cm., según la descripción del catálogo. La segunda obra seleccionada es “*La Victoria, fábrica de cerillos*” (figura 3), la cual es una hoja de propaganda de dicha fábrica, se trata de un trabajo de 31 x 33cms, en la parte superior se encuentra una ilustración alusiva a la batalla del 5 de Mayo, en la parte inferior se describe la situación en ese entonces de la fábrica, además, tenemos lugar y fecha: León, noviembre de 1875.



Figura 2: *Corpus 1*: “El Valor Mejicano [sic]”, Litografía de José Guadalupe Posada.

Como la información que se tiene sobre José Guadalupe Posada, es relativamente escasa, tanto a nivel histórico como bibliográfico, la información proviene de investigaciones hechas por estudiosos del tema, sobre los primeros años del grabador. También se recurrió a los archivos históricos del Estado de Aguascalientes, en caso de encontrar información trascendental para otros rubros, como los históricos, se recopilará en una sección de anexos. También se revisarán antecedentes de los métodos de reproducción, en especial de la litografía, por medio de las lecturas de otros autores, teniendo en cuenta su situación social, económica, política, etc., como referente para conocer las cualidades y necesidades en la elaboración de litografías para la delimitación del objeto de estudio.

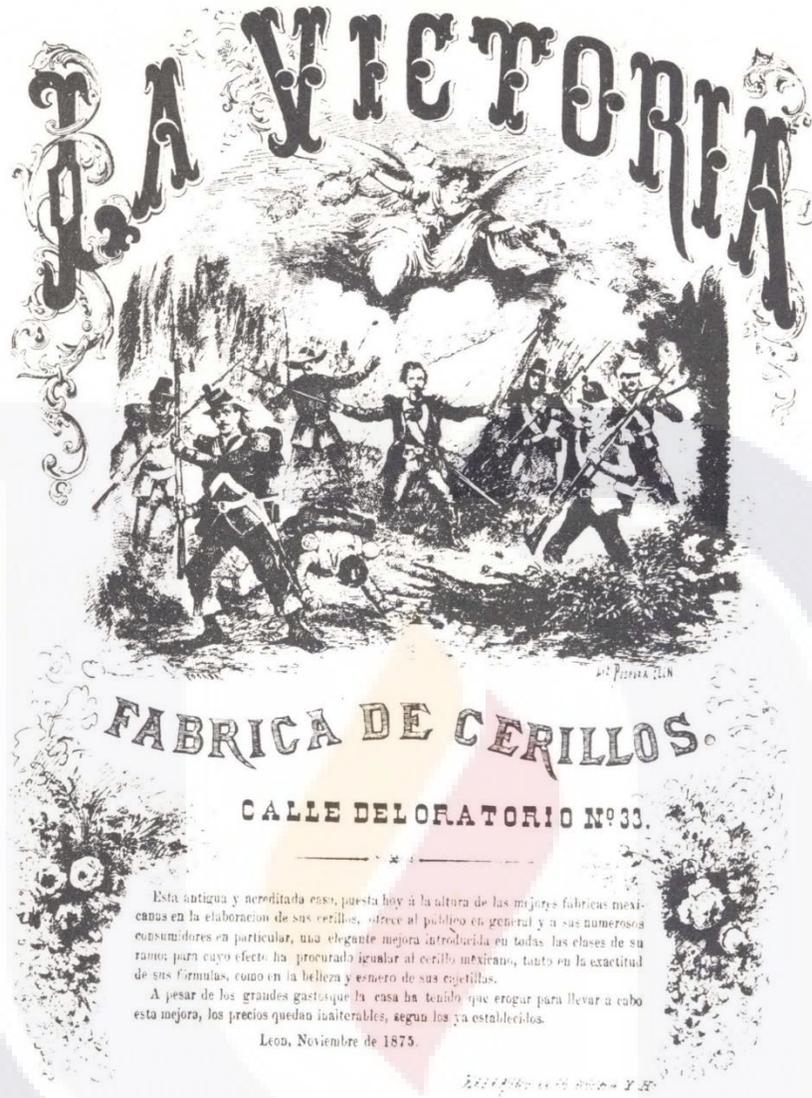


Figura 3: *Corpus 2*: “La Victoria”, Litografía de José Guadalupe Posada.

Por lo tanto, para llevar a cabo el análisis semiótico de las litografías, nos basaremos en los escritos base de Charles Sanders Peirce, quien propuso una ciencia general de los signos, según él: “un signo es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter” (citado por Martine, 2009: 35). Además, para dar orden y completar el análisis se hará uso de uno de los trabajos de Roland Barthes: *Retórica de la imagen* complementándose con los escritos de Bo Bergström que retoma parte de la semiótica *barthesiana* en su libro: *Tengo algo en el ojo. Técnicas esenciales de comunicación visual*, donde hace énfasis en diversos aspectos para poder analizar y comprender la imagen y su relación con el texto.

1.2 Estado de la cuestión

La literatura referente a José Guadalupe Posada si bien es basta, se ha acrecentado durante el 2013 debido a la conmemoración de su aniversario luctuoso número 100, la gran mayoría está referida a algunos aspectos biográficos, principalmente a los documentos oficiales, como su acta de bautizo, de matrimonio y defunción, recopilados y dados a conocer por el cronista Alejandro Topete del Valle, así como investigaciones hechas por otros historiadores, y artistas, como Francisco Díaz de León, Jean Charlotte, Anita Brenner, Mercurio López, Francisco Antúnez, entre otros.

Actualmente, destacan las investigaciones de los capitalinos Rafael Barajas Durán, Agustín Sánchez, y la Dra. Helia Emma Bonilla Reyna, así como académicos de Aguascalientes, como el Dr. Víctor Manuel González, Jesús Gómez Serrano y el historiador Dr. Luciano Ramírez Hurtado. También hay investigadores fuera de México que han realizado escritos sobre el trabajo de Posada, destacando el alemán Paul Westheim. Además, existen diversas tesis sobre la litografía en México, como por ejemplo: la tesis doctoral realizada por Laura del Carmen Mayagoitia Penagos, *“Tabaco y litografía. La litografía comercial en México durante el siglo XIX. Las etiquetas de cigarros y puros”*, pero que contiene poco material sobre la obra del grabador aguascalentense.

Una revisión exhaustiva a esta literatura, así como entrevistas con algunos de los autores y herederos, ha permitido elaborar un panorama sobre las investigaciones acerca de José Guadalupe Posada, su vida y obra. La mayor parte está enfocada a hacer un recuento en general de la vida del grabador, destacando algún aspecto en particular, las técnicas usadas, en que publicaciones participó e incluso el posible pensamiento del artista.

Gran parte de las publicaciones se ocupan en mostrar en mayor o menor medida un catálogo de la vasta obra de Posada, agregando trabajos inéditos e incluso, cayendo en asignarle erróneamente grabados de otros autores, como lo son las obras de Manuel

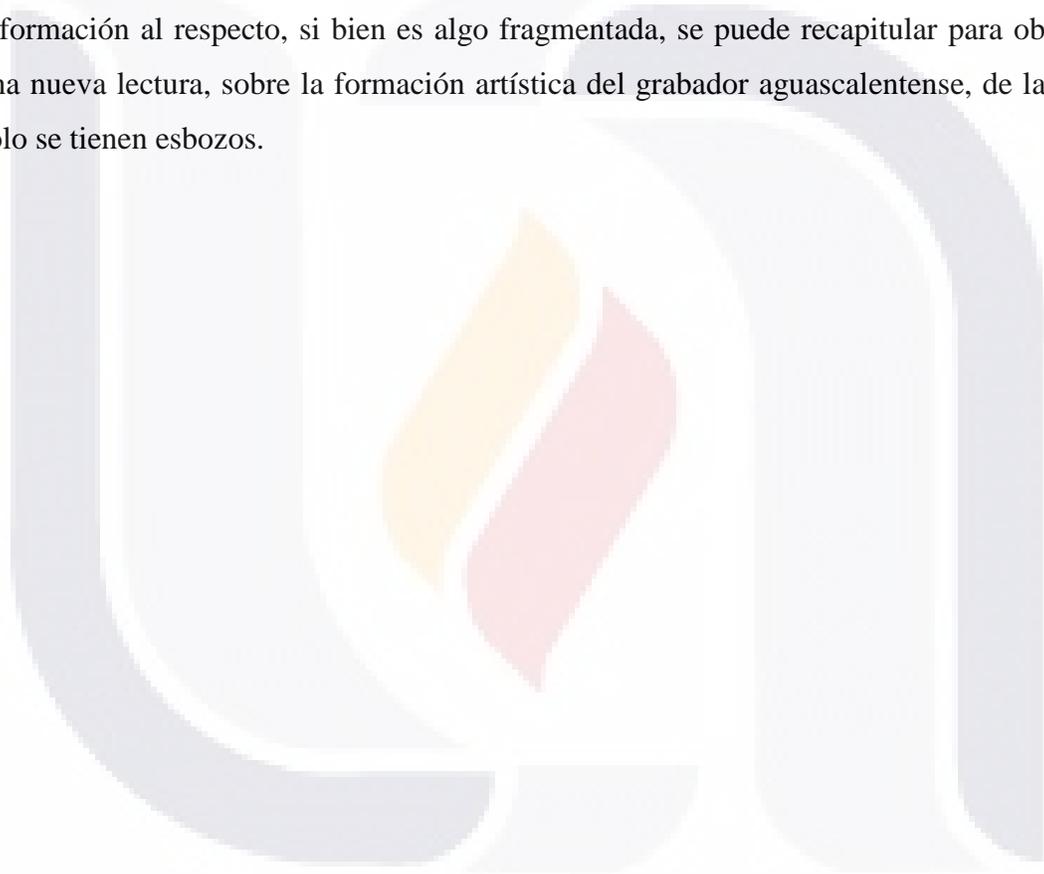
Manilla. Algunos de estos libros muestran una variada colección de grabados, principalmente hechos durante la etapa en que Posada trabajó con Antonio Vanegas Arroyo, en la Ciudad de México, como la monografía editada por Frances Toor, la cual cuenta con un ensayo escrito por Diego Rivera. Otros libros son una colección temática, como el de Cuadernos Populares, publicado por los hermanos Javier y Ramón Reverté, dedicado a temas infantiles o el libro de Primicias Litográficas del grabador José Guadalupe Posada. 134 ilustraciones. Aguascalientes-León: 1872-76, publicado por Francisco Antúnez, con una recopilación de las litografías hechas por el aguascalentense en este periodo.

Sobre el análisis artístico de las obras de Posada, salvo en algunos ensayos como el de Diego Rivera, citado anteriormente, es poco el material realizado en esta labor. En buena parte de la bibliografía consultada, sólo se hacen pequeñas menciones o comentarios sobre la estética o la composición artística de algunos de los grabados del genio aguascalentense y sólo de la etapa a partir de su llegada a la Ciudad de México, en 1888. Poco se dice de su estancia previa en León, Guanajuato, en especial, de la etapa que comprende entre los años de 1872 a 1876, cuando llega a esta ciudad y se establece con su entonces patrón, José Trinidad Pedroza, hasta que este le traspasa el taller a Posada; aunque se cuenta con información y material, como el editado por Francisco Antúnez y reseñado por Francisco Díaz de León, varios historiadores consultados, como la Dra. Helia Emma Bonilla Reyna y el Mtro. Agustín Sánchez González, han señalado que los trabajos de esta etapa, 1872 – 1876, son una zona oscura de la que poco se ha escrito, en especial en análisis de la obra. Se eligió esta etapa, por ser susceptible de mayor investigación y análisis para el aporte de nuevos conocimientos.

En cuanto a antecedentes, la litografía, introducida en México por Claudio Linati (1790-1832), data de 1825 y la enseñanza de la técnica inició en la Academia de San Carlos de México, durante la dirección de Pedro Patiño Ixtolinque, siendo el primer profesor de litografía Ignacio Vicente Serrano (Mayagoitia, 2013: VII-V): Esta técnica se popularizó en el ámbito comercial de México, puesto que era un procedimiento versátil, económico y rápido, aunque al principio se importaban las imágenes de Europa, pronto se

empezaron a realizar en el país. León, una ciudad de paso al Distrito Federal, tuvo un crecimiento comercial a mediados del siglo XIX, la industria tabacalera empezó a expandirse y requería de una vasta imaginería para sus etiquetas (Ídem).

Son recientes, pero relevantes los nuevos estudios sobre los primeros años de Guadalupe Posada, en especial sobre su educación básica y su paso por la academia de dibujo, la relación que mantenía con su hermano mayor Cirilo, el cual era preceptor de primeras letras, además, cómo fue la relación de trabajo con José Trinidad Pedroza. La información al respecto, si bien es algo fragmentada, se puede recapitular para obtener una nueva lectura, sobre la formación artística del grabador aguascalentense, de la cual sólo se tienen esbozos.



1.3 Objetivo general

Conocer mediante un análisis metodológico las posibles intenciones artísticas del grabador José Guadalupe Posada en dos trabajos representativos de su etapa temprana: “El Valor Mejicano” y “La Victoria”. Para así realizar un reporte con base en los resultados obtenidos. Como se mencionó anteriormente, se hará un análisis semiótico, basado en uno de los trabajos de Roland Barthes: *Retórica de la imagen*, que indica que la imagen nos proporciona tres mensajes:

- Mensaje lingüístico
- Mensaje icónico codificado
- Mensaje icónico no codificado

También se utilizará *El tratado de Pintura*, de Leonardo Da Vinci para analizar la litografía de *El Valor Mejicano*, además se le aplicará el modelo actancial propuesto por Algirdas Julius Greimas a la otra litografía *La Victoria*, complementándose con los escritos de Bo Bergström de su libro: *Tengo algo en el ojo. Técnicas esenciales de comunicación visual*, analizando ambas litografías. Con estas herramientas teóricas nos acercaremos al *corpus* seleccionado, permitiéndonos valorar de mejor manera la obra de Posada.

1.4 Objetivos particulares:

- Recopilar y seleccionar información bibliográfica, documentación y análisis respecto a los antecedentes, vida y obra de José Guadalupe Posada.
- Definir las teorías que permitan establecer los parámetros de estudio de la obra artística, así como una metodología de análisis o en su caso, la propuesta de una propia.
- Delimitar los alcances del análisis.
- En caso de encontrar documentación relevante, pero no significativa para el objeto de estudio, se incluirá un apartado de anexos.
- Hacer ajustes en la metodología de análisis en caso de ser necesario.
- Redactar las conclusiones resultantes del análisis de la obras.
- Elaborar apuntes y recomendaciones para futuros análisis que podrían presentarse sobre la obra del grabador.

Por otro lado, siendo relativamente escasa la información que se tiene sobre José Guadalupe Posada, tanto a nivel histórico como bibliográfico, se recopilará la información conveniente hecha por estudiosos del tema, sobre los primeros años del grabador, principalmente de acervos bibliográficos. Recurriendo a los archivos históricos del Estado de Aguascalientes, y en caso de encontrar información trascendental para otros rubros, como los históricos, se recopilará en una sección de anexos.

Se revisarán antecedentes del grabado, en especial de la litografía, ver otros autores, su situación social, económica, política, etc. como referente para conocer las cualidades y necesidades en la realización de litografías para la delimitación del objeto de estudio.

Ya seleccionado el objeto de estudio y análisis se elegirá el método para llevar a cabo esta acción, consensado con el tutor para encontrar el modo de trabajo más adecuado para lograr los alcances de la tesis, con lecturas de diversos autores expertos en el análisis de la obra de arte. Para después determinar que autores y métodos tienen los medios más claros para el análisis y generar nuevos conocimientos



CAPÍTULO II: José Guadalupe Posada y su contexto histórico

2.1 Contexto histórico de México en que se desenvuelve la vida y obra de Posada.

2.1.1 Contexto histórico nacional

José Guadalupe Posada Aguilar nació a una cuadra del Templo de San Marcos, en Aguascalientes, el 2 de febrero de 1852, a poco más de 30 años de que el Ejército de las Tres Garantías de Iturbide (Independencia, Unión y Religión) entrara en la ciudad de México el 27 de septiembre de 1821, para 1848 el país había perdido más de la mitad de su territorio en disputa con Estados Unidos.

El país vivía una inestabilidad política, social y económica, debido principalmente a la disputa por el poder entre los liberales contra los conservadores: estas dos fracciones y sus acciones para dar rumbo a la recién creada nación.

En 1853, Antonio López de Santa Anna, que había estado expatriado, regresó el 1º de abril a México, llamado por los conservadores; el día 20 entró a la ciudad de México y pasó al salón de la Cámara de diputados donde ante el tribunal de la Suprema Corte de Justicia, juró como presidente (Carmona, 2014: Efemérides). El 25 del mismo mes restringe la libertad de la prensa. Prohíbe cualquier ataque a su administración, al gobierno, a sus facultades, y a sus actos. Avisa que la supresión total del periódico podía ordenarla el presidente de la República, como medida de seguridad general (ídem). Estos sucesos hemos de suponer que causaron disgusto entre los liberales ya que el regreso de Santa Anna, además de perder los territorios del norte y volver como presidente de México, entre algunas de sus acciones, evita a toda costa el ataque a su persona, lejos de eliminar las tensiones se acrecentaron.

En estos años, México como nación había sido una continua disputa por el poder entre liberales y conservadores, entre los eventos que sucedieron en el país en estos años destaca cuando Benito Juárez establece su gobierno legítimo en Guanajuato el 18 de enero

de 1858, mientras Zuloaga instala un gobierno conservador paralelo en la capital. A partir de entonces Juárez ocupa el cargo de presidente de la República más de catorce años hasta su muerte, el 18 de julio de 1872 (ídem). Es decir, que durante la niñez y toda la adolescencia de Guadalupe Posada, Benito Juárez fue el presidente de México, durante este periodo se dieron diversos conflictos, entre los más sobresalientes fueron:

En enero 11 de 1858 inicia la Guerra de Reforma, el comienzo de la lucha armada demuestra que los generales más capaces, los ejércitos más disciplinados y los recursos del clero amparan a los conservadores (ídem). Dicho conflicto se extiende por 3 años en los que la estabilidad del país era frágil.

La Reforma causó grandes reacciones a los sectores afectados, que no estaban dispuestos a ceder sus privilegios al Estado, esta es la principal razón de este conflicto.

El 12 de Julio de 1859, en Veracruz, el presidente Juárez expide la Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos, por la cual todas las propiedades de la Iglesia pasan al dominio de la Nación. Estas leyes no sólo afectan al clero, sino también a todo el país, debido a la relación que tenía con el pueblo, por ejemplo, en los servicios educativos que prestaba.

La educación pasó a ser asunto del Estado, la transición fue gradual y nada sencilla, la continuidad de los pocos servicios educativos que estaban en responsabilidad del clero se fragmentó debido a que el gobierno tenía pocos recursos para destinar a las escuelas, además de estar atendiendo diversos asuntos simultáneamente.

El Ejército liberal entra a México. Con este hecho, termina la Guerra de Reforma, enero 11 de 1861. Será hasta el 11 de marzo de 1861 cuando Juárez recorrerá las calles de la capital y restablecerá los Supremos Poderes Federales. Por poco tiempo prevalecerá la libertad y el poder civil sobre el militar. Cerca, muy cerca, está la lucha siguiente contra los conservadores que derrotados, promoverán ahora la intervención francesa.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Los conservadores al perder sus privilegios, incluyendo su fuerza militar deciden tomar una de las decisiones más radicales: buscando apoyo en otras instancias, incluso en el extranjero, no para bien del país, sino para sus propios intereses, postergando así la posibilidad de progreso y desarrollo de la República Mexicana, esto generó en la población inseguridad y nulas oportunidades de trabajo y estabilidad, sobre todo en el área rural, que comprendía la gran mayoría del país.

El presidente Benito Juárez expide un decreto por el que suspende por dos años el pago de la deuda externa y pública, el 17 de Julio de 1861. Duran varios días hay consultas y discusiones secretas en el gabinete y después en el Congreso. Finalmente, el Congreso aprueba con 120 votos a favor y 4 en contra, el decreto por el que el Gobierno percibirá todo producto líquido de las rentas federales y suspenderá por dos años todos los pagos, incluidos los de la deuda externa. Los años de despilfarros y de enormes gastos de la Guerra de los Tres años, aunados a la contracción económica, sumen al gobierno en aguda crisis financiera. Para evitar el conflicto internacional, Juárez logrará negociar los Tratados de la Soledad con Inglaterra, España y Francia. Sin embargo, Francia violará esos tratados e iniciará la intervención armada que llevará a la imposición de Maximiliano.

Probablemente el error del entonces presidente Juárez fue suspender los pagos de su deuda externa, en vez de negociarla, los conservadores estaban siempre atentos a cualquier flaqueza del gobierno, que era más notoria en la poca liquidez del Estado para hacer frente a la estabilidad y desarrollo nacional, los resultados de esta acción marcarían al país al estar en la puesta de una nueva invasión, en este caso, por parte del gobierno francés.

El 28 de Noviembre de 1861, Benito Juárez ordena la reanudación de pagos de la deuda externa para evitar que la suspensión de dichos pagos sea tomada como pretexto para la intervención. Algunas semanas antes, representantes de España, Francia e Inglaterra se reunieron en Inglaterra para hacer en conjunto sus reclamaciones a México por la suspensión de pagos decretada anteriormente. Los acuerdos a los que llegaron serán conocidos como *Convención de Londres*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para el 28 Abril de 1862 franceses y republicanos combaten en Acultzingo, Veracruz. El general Zaragoza no pudo ofrecer una resistencia eficaz y perdió la batalla.

Parece demasiado tarde para la reanudación de los pagos a España, Francia e Inglaterra, sin embargo, Napoleón III es motivado a enviar sus tropas persuadido por los conservadores para derrotar al gobierno federal y recuperar el poder, asociación entre el ejército conservador y el francés, que en ese entonces se consideraba *el mejor del mundo* hace inminente la derrota de los liberales.

5 de Mayo de 1862, es derrotado en Puebla el ejército francés por los republicanos al mando del general Zaragoza, este suceso, muy difundido en su momento y hasta nuestro días es reconocido como una de las fechas cruciales en la historia de México A las cuatro de la mañana, se retomaron declaraciones de los participantes en la batalla, como ejemplo, lo dicho por el General Zaragoza que lanza una proclama a sus soldados: *“Hoy vais a pelear por un objeto sagrado: vais a pelear por la Patria... Nuestros enemigos son los primeros soldados del mundo; pero vosotros sois los primeros hijos de México y os quieren arrebatar vuestra Patria. Soldados: leo en vuestra frente la victoria”*... (ídem). Describe Paco Ignacio Taibo II (Los libres no reconocen rivales) la composición de los dos ejércitos enfrentados:

Los mejores soldados del mundo son profesionales de la guerra y disponen de fusiles y artillería muy superiores en alcance y capacidad a los que tiene el enemigo que intentan vencer. Toda la oficialidad es francesa y entre la tropa hay argelinos, egipcios y antillanos, muchos de ellos con experiencia en combates en las guerras de Crimea e Italia. El ejército mexicano, nacido de la revolución de Ayutla y de la guerra de Reforma, tiene como características su organización en ejércitos regionales dependientes de los gobernadores, su origen popular y su formación ideológica, que hace que existan más oficiales en proporción a la tropa, casi la mitad de la cual ha sido recientemente reclutada. Además de las dificultades derivadas de no ser profesional, carece de armamento (muchos con sólo lanzas y machetes; otros con viejos fusiles de chispa y percusión) y suministros adecuados. Tampoco cuenta con la solidaridad y el apoyo económico de la ciudad de Puebla, pocos voluntarios son poblanos (ídem).

Existen muchas reseñas al respecto, además de diversas publicaciones que hacen referencia a la batalla del 5 de Mayo es pues uno de los hitos en la historia de México, ampliamente documentado y bien referenciado desde el momento en que sucedió, se le pone como ejemplo de lo que pueden lograr los mexicanos, suponemos que en esos momentos se necesitaba un aliciente entre la población, tanto la ilustrada ávida de noticias como el pueblo en general, ejemplo de ello fue la publicación de “Las Glorias Nacionales, Álbum de la Guerra” publicado de 1862 a 1868, con ilustraciones de Constantino Escalante, estas litografías están acompañadas de un *testo explicativo [sic], redactado por escritores mexicanos bien conocidos con vista de los documentos oficiales* como reza su portada.

Sin embargo, el 17 de Mayo de 1863 Puebla se rinde a los franceses, El día 19, Forey hará su entrada solemne a Puebla al repique de campanas ordenado por el clero poblano; desmontará ante la puerta de la Catedral, será recibido por el Cabildo Metropolitano y conducido al coro, donde se cantará el *Te-Deum* y el *Domine salvum*. Después de la ceremonia, desfilarán las tropas delante de él en la plaza, a los gritos de ¡Viva el Emperador! El día 20, ante la desaparición del Ejército de Oriente que se ha rendido, el presidente Juárez expresará en un mensaje a la nación: “El Gobierno nacional promoverá ahincadamente por todas partes la resistencia y el ataque a los franceses y no oír de ellos ninguna proposición de paz que ofenda la independencia, la soberanía plena, la libertad y el honor de la República y sus gloriosos antecedentes en esta guerra”.

Un grupo de conservadores ofrece a Maximiliano de Habsburgo la corona de México, el 10 de abril de 1864, para el 11 de abril del mismo año, luego de haber aceptado, este y Napoleón III firman los Tratados de Miramar. En ellos Maximiliano acepta, además del protectorado francés, comprometedoras cláusulas adicionales secretas y también reconoce la nacionalización de los bienes del clero, opuesta al interés de los conservadores que lo han proclamado emperador.

Para el 3 de Octubre de 1865, Maximiliano expide una ley por la que declara que todos los ligados a bandas o reuniones armadas, después de ser juzgados por Cortes

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Marciales, serán pasados por las armas si se les encuentra culpables y que la condena debe ser aplicada a las veinticuatro horas de ser dictada.

A pesar de todo, se consolida la invasión francesa y se impone en México a Maximiliano de Habsburgo en un efímero imperio, estos años son marcados por imposiciones y carencias, por hacer una mención, en el periódico *La Libertad de México* en 1864 se escribió: “hacía más de un año que en Aguascalientes no contaba con una sola escuela. Era cierto que el ayuntamiento mantenía abierto un plantel para niños pero ni tiene libros, ni útiles, ni nada de lo que la forma llena las condiciones de un establecimiento de esa clase” (Sánchez, 2013: 47). Carencias como esta se tenía por todo el país, mientras, el ejército republicano se reorganizaba para derrocar al Imperio:

Se libra la Batalla de los Álamos, el 7 de enero de 1866, esta es una de las batallas más reñidas de la Intervención francesa entre imperialistas y republicanos cuyas fuerzas estuvieron equilibradas. Los patriotas continuarán activos por todo el país, de tal suerte que para el mes de marzo, Juárez estará muy optimista y afirmará “*nuestra situación mejora cada día y ya podemos decir que ha triunfando la República Mexicana*”. Lo que seguirá, será una ola de triunfos sobre las fuerzas de intervención francesa que culminará con el fusilamiento de Maximiliano.

15 de mayo de 1867, en Querétaro, Maximiliano entrega su espada al general Mariano Escobedo, termina así el imperio que tanta sangre y recursos costó a la nación mexicana. “*El siglo XIX es el gran siglo de las conquistas europeas en África, Asia, Indochina, grandes partes del Medio Oriente; y el único país que supo resistir fue México*” señaló el historiador Friedrich Katz.

Cae el Emperador Maximiliano y es fusilado, Juárez vuelve a la silla presidencial, hay mucho camino que recuperar, la nación presenta graves rezagos en todos los aspectos, sobre todo en el económico, las recientes guerras han costado muchas vidas y no se cuenta con dinero para emprender acciones para mejorar la calidad de vida de la población, sobre todo la rural, además, hay divisiones entre los liberales.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aparece el primer número del periódico “El Diablillo Colorado” el 22 de Septiembre de 1867. Se trata de un periódico bisemanal publicado en Mazatlán, Sinaloa, por Ireneo Paz, para combatir la administración del gobernador sinaloense Domingo Rubí; sin embargo, lanzará la candidatura de Porfirio Díaz para la presidencia de la República. En sus páginas figurarán gacetillas políticas, diálogos satíricos y composiciones literarias. Continúa la tradición, iniciada durante la guerra de Independencia, de un periodismo difusor de ideas o censor de causas, periodismo político y polémico, cuyo tono se mantendrá hasta entrado el siglo XX.

Diversas publicaciones reaparecen y marcan una línea periodística polémica donde se promuevan las ideas y pensar de sus editores, como la publicación del abuelo de Octavio Paz, donde nos enteramos de las aspiraciones presidenciales de Porfirio Díaz, mismas que comparte Sebastián Lerdo de Tejada, que junto con Benito Juárez mantienen entre los tres una disputa por la silla presidencial que mantendría dividida la ya frágil nación mexicana. Otros periódicos, como *La Orquesta*, registraban este conflicto en sus páginas (Barajas, 2005)

El 8 de noviembre de 1871 Porfirio Díaz proclama el Plan de la Noria, organiza la rebelión en contra de la reelección de Juárez. Combatió al lado de los liberales en la Guerra de los Tres Años y contra la Intervención Francesa; destacó en la batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862, en su defensa en 1863 y en 1867 sitió y tomó esta misma ciudad, que estaba en manos de los imperialistas; en 1867, recuperó la ciudad de México. A la muerte de Juárez, en julio de 1872, el motivo de la rebeldía de Díaz cesará y después de un forcejeo político con Sebastián Lerdo de Tejada, quien asumirá la Presidencia por ocupar en ese momento el Ministerio de Relaciones, se acogerá a la amnistía.

Después de una destacada carrera militar Porfirio Díaz no deja su deseo de buscar la silla presidencial, haciendo claro que hay una división entre las facciones liberales, que aunque en principio compartían un punto en común se encontraba dividido, el regreso a

la presidencia por parte de Benito Juárez no hizo más que marcar las distancias entre los liberales.

El 18 de julio de 1872, a las once y media de la noche, muere en el ejercicio del poder, el presidente Benito Juárez García, por angina de pecho. Comenzó a sentirse mal dos días antes, sufrió algunas crisis, pero siguió atendiendo asuntos de estado; recibió al ministro de Relaciones y al de la Guerra horas antes de su fallecimiento.

Correspondió a Sebastián Lerdo de Tejada y Corral ocupar la presidencia de manera interina y convocar a nuevas elecciones, en las que participó. Durante su interinato promulgó una ley de amnistía a favor de los que se habían levantado contra las instituciones, pero en la que fueron excluidos los generales imperialistas y con muchas restricciones para los porfiristas, lo que generó un levantamiento de éstos. Sin embargo, logró restablecer la paz y ganar fácilmente las elecciones presidenciales por una aplastante mayoría el 15 de noviembre de 1872. La figura de Lerdo fue opacada porque su actuación como gobernante se dio entre las de las dos personalidades más importantes de México en el siglo XIX: Benito Juárez y Porfirio Díaz. *“La larga asociación con Juárez, dice Antonia Pi-Suñer Llorens (Gobernantes Mexicanos) lo llevó a querer continuar los proyectos que juntos habían concebidos.”* Sin embargo, a diferencia de Juárez fue un presidente impopular.

Lerdo de Tejada tuvo que remar contra corriente, sobre todo para dar continuidad a los acuerdos realizados con su antecesor, además de la crítica constante por parte de la prensa, tanto nacional como regional, a pesar de tener el apoyo de gobernadores como Gómez Portugal en Aguascalientes no logró el apoyo de los juaristas y al limitar a los porfiristas estos presionaron para su pronta salida, debido a esta división entre los grupos liberales Lerdo no pudo hacer notar su trabajo durante su presidencia, esto preparó el camino para la llegada de Díaz al poder.

10 de enero de 1876, H. Sarmiento, jefe de la guarnición de Ojitlán, distrito de Tuxtepec, Oaxaca y un grupo de militares, proclaman el Plan de Tuxtepec.,

Oaxaca, compuesto por doce artículos, reconoce la Constitución de 1857; pide la No Reelección del presidente de la República y de los gobernadores de los Estados; desconoce al presidente Sebastián Lerdo de Tejada; reconoce a los gobernadores de los estados que se adhieran al plan, así como a los militares que lo hagan; pide elecciones libres y la supresión del Senado; además, reconoce como general en jefe del movimiento, a Porfirio Díaz a quien da facultades de Hacienda y Guerra.

28 de noviembre de 1876, Porfirio Díaz asume el poder por primera vez en forma provisional tras la derrota del presidente Sebastián Lerdo de Tejada y su huida de la capital. En abril de 1877, Díaz será declarado presidente constitucional, puesto que ocupará, salvo el periodo de su compadre Manuel González, hasta mayo de 1911.

Este es un extracto de los principales sucesos que se dieron a nivel nacional en México desde el nacimiento de Guadalupe Posada en 1852 hasta el periodo de análisis (1872-1876),* mismo que coincide por el mandato de Lerdo de Tejada en la presidencia, hay que resaltar que durante estos años el país vivió de forma ininterrumpida las diferencias entre liberales y conservadores, de lo cual derivan diversos conflictos bélicos, además, esto no permitía tener una estabilidad económica en el país, el hecho de la lucha por el poder entre estas dos facciones que incluso llevó a fomentar una invasión del país por parte de Francia, promovida por los conservadores, hacía que la población estuviera descuidada y los servicios fueran insuficientes. Hecho que no cambió en la segunda mitad del siglo XIX.

* La información fue tomada del libro: Memoria Política de México, de Doralicia Carmona Dávila, se consultó la versión en línea, actualizada este año (2014). <http://www.inep.org/textos.html> en el apartado de textos, de los años 1852 a 1876.

2.1.2 Contexto histórico en Aguascalientes

Un aspecto importante que fue reflejo de la situación histórica en Aguascalientes fue la enseñanza del Arte y del dibujo durante el siglo XIX (Ramírez, 2014). En 1832 bajo el mandato del gobernador de Zacatecas, Francisco García Salinas* el establecimiento de instituciones educativas tanto en la ciudad de Zacatecas como en Aguascalientes, de un informe sobre la academia de Aguascalientes tenemos el siguiente extracto (De los Reyes, 2013: 2):

...concurren sesenta niños y sus adelantos son notables en poco más de cuatro meses que hace que se abrió; pero la junta [Directiva de Instrucción Pública] teme que suceda allí [en Aguascalientes] lo que en la capital [Zacatecas], en donde se matricularon más de doscientos alumnos, y en el día no llegan a treinta los que concurren; por lo que sería de desear que se iniciase una ley para que los maestros artesanos no admitiesen en su taller a ningún aprendiz que no llevase certificado de saber leer y escribir, y de poseer los conocimientos necesarios del dibujo para perfeccionarse bien en el arte u oficio al que se quisiese dedicar.**

El gobierno en esos años le dio importancia a la educación y a la enseñanza del dibujo, incluso como requisito para obtener trabajo como artesano, esto con la finalidad de mejorar la economía de los trabajadores de la ciudad, esta iniciativa de fomentar el estudio como base para el desarrollo de la industria construyó el camino que tomaría Aguascalientes en los años venideros.

Para 1849 Jesús Terán Peredo, abogado liberal, futuro gobernador y diplomático, fundó una academia de dibujo para obreros (Terán, 2011: 214), la cual experimentó ligeros cambios y mejoras, a grado tal que se implementó una “cátedra nocturna de geometría y

* En esos años Aguascalientes era parte de Zacatecas

** Informe administrativo de Francisco García Salinas referido por Alejandro Topete del Valle, “La Cultura y Educación Media y Superior en Aguascalientes”, en *Voz Universitaria*, Aguascalientes, Ags., Año IV, Otoño 1978, Número 18, pp. 43-76 (p. 47); René Amaro Peñaflores, “Las escuelas de artes y oficios de Zacatecas durante el siglo XIX”, en Francisco García González (coord.), *Historia de la educación en Zacatecas: Su enseñanza y escritura*, Zacatecas, Universidad Pedagógica Nacional Unidad Zacatecas, 2001, pp. 104-105.

mecánica aplicada a las artes, impartida por el francés Carlos Godefroy” (González, 1974: 120).

Uno de los eventos que sucedieron en la segunda mitad del siglo XIX en Aguascalientes fue la *Exposición Anual de Industria, Minería, Agricultura, Artes y Objetos Curiosos* entre los años de 1851 y 1891 (González, 1974: 120), iniciativa de Mariano Camino y con marcado entusiasmo de gente como José María Chávez. También llamada *Exposición de Industria, Artes, Agricultura y Minería de Aguascalientes* (De los Reyes, 2013: 4)

Esto se desarrollaba en la Feria de San Marcos en cuyo marco frecuentemente se exponían las mejores obras realizadas en la Academia de Dibujo, dichas exposiciones decimonónicas que perduraron –con algunas interrupciones en períodos de guerra y cuando gobernaron los conservadores- hasta 1891, estuvieron permeadas de la idea de progreso; fueron celebraciones en las que se buscó fomentar los valores de la modernidad e inculcar los ideales del liberalismo.*

De entre las actividades realizadas tenemos documentada la que se menciona en el periódico *El Porvenir*, el 27 de abril de 1861, que en el marco de la “Novena Exposición de Industria, Artes, Agricultura y Minería de Aguascalientes”, fueron expuestos 37 dibujos de la Academia de Dibujo.** Debido a los eventos que sucedieron en México con la invasión francesa, en los siguientes años no se tienen más datos al respecto. Para 1867, el presidente Juárez reasumió el poder, de inmediato se dio a la tarea de reorganizar la

* Aurora Terán Fuentes, *Aparador del progreso...*, *Op. cit.* La autora afirma que Aguascalientes fue el primero en impulsar la celebración de este tipo de certámenes, “para hacer acto de presencia y tener su propia proyección, aunque fueron muy modestos”, cuyas intenciones por parte de sus promotores fue en todo momento “buscar la grandeza, exhibir los logros del intelecto humano en el ámbito local”, cuyo objetivo principal fue “difundir una idea de nación, vinculada a los tópicos del trabajo, de la paz, del progreso, de la civilidad, de la ciencia, que se relacionaban con corrientes filosóficas y sociales del pensamiento europeo...”, pp. 3 y 5

** *El Porvenir...*, Tomo II, Número 82, 28 de abril de 1861, p. 4 y Número 84, 5 de mayo de 1861, p 4

administración pública, en Aguascalientes se fue trabajando a la par, en especial en materia educativa, 11 de enero de ese mismo año, se decreta el *Plan General de Estudios del Estado de Aguascalientes*;^{*} esto trajo consigo la impartición de diversas clases de dibujo en las escuelas de Aguascalientes y el crecimiento de la propia escuela de dibujo, al respecto, resaltaremos el siguiente informe:

La Academia Municipal de Dibujo siguió funcionando con normalidad. Los trabajos que allí se realizaban, hechos por los estudiantes así como por el director, eran elogiados y galardonados. Por ejemplo, en la 12ª Exposición durante la Temporada o Función de San Marcos, el 24 de abril de 1867, los jueces otorgaron mención honorífica a Antonio Varela, director de dicha academia, “por un cuadro de Herodías pintado al óleo”.^{**}

El panorama educativo y artístico en Aguascalientes, durante inicios de la segunda mitad de siglo XIX, fue fomentada por el gobierno, en especial la enseñanza del dibujo, enfocado a la industria, la artesanía y la producción.

En relación a *El Esfuerzo*, nos refiere Alejandro Topete del Valle:

Por aquellos años era ejemplo del progreso lugareño el insigne don José María Chávez –más tarde ejemplo de gobernante- que había fundado y desarrollado con laudable e inusitado tesón el establecimiento industrial y artístico denominado “El Esfuerzo” que fue pródiga almaciga de habilísimos operarios. Fue un ilustre taller azotado y destruido por las frecuentes convulsiones de la época, sobre todo por la azarosa y prolongada guerra mal llamada de “tres años”; pero el continuado afán y la perseverancia del señor Chávez hacía que renaciera, como el fénix legendario, aquel centro de trabajo, de sus propias cenizas. Allí nacieron para Aguascalientes las artes del grabado y la litografía; la encuadernación y la fotografía, y recibieron el más decoroso de los impulsos en nuestro medio la fundición de metales, la imprenta, la herrería, carrocería, etcétera. En él se formaron hábiles operarios para las artes gráficas, sobresaliendo Vicente Trillo, T. de León y, sobre todo, don J. Trinidad Pedroza, de quienes conocemos excelentes grabados, litografías e

^{*} *El Republicano*, Época II, Tomo I, Número 5, 17 de enero de 1867, páginas 1 y 2; Julieta Pérez Monroy, “La enseñanza del dibujo en la Escuela Nacional Preparatoria (1867-1907)”, en *La Enseñanza del Arte... Op. cit.*, p. 133

^{**} *El Republicano*, Época II, Tomo I, Número 18, 9 de mayo de 1867, página 4

impresiones. El último de los citados, don Trinidad, habría de ser el impresor más destacado de Aguascalientes, creador y sostenedor de la ilustre imprenta que aún perdura bajo el signo de su apellido (2007: 33)

El periodo de la Reforma debió tener gran influencia en el niño José Guadalupe (Murillo, 1963: 34); durante su infancia y adolescencia eran constantes la lucha entre liberales y conservadores, derrocamientos de los gobernadores por los militares, el apasionamiento político, además, Aguascalientes fue escenario de batallas militares en esos años (Murillo, 1963: 35).

México padecía mucho del bandolerismo, Aguascalientes en especial, llegó a sufrir ataques por grupos de más de 700 personas, encabezados por gente como Juan Chávez, que en 1863 causó grandes destrozos en el Parián (Medrano, 2011: 71), el gobierno de José María Chávez solicitó ayuda tanto a la federación como a la misma población, a partir de ese año Aguascalientes padeció de poca unidad y de poca seguridad de sus pobladores, algunos representantes de la incipiente clase media intentaban organizarse para lograr un ambiente que permitiera un clima adecuado para el comercio, mismo que había fomentado con mucha dedicación el citado José María Chávez.

En el peor de los escenarios Juan Chávez se unió a los conservadores y apoyó al ejército francés (ídem), el 21 de diciembre de 1863 Aguascalientes fue ocupada por dicho ejército, al mando del general Aquiles Bazaine (ibid: 73), quien dejó como encargado político y militar al propio Juan Chávez, por un periodo de poco menos de tres meses (ídem). Para el joven Posada debió ser de lo más contradictorio ver que un bandolero se volvía gobernador de su Estado, cómo la lucha entre liberales y conservadores llegaba a estos extremos, pasado este periodo oscuro del Imperio Francés, en 1867 vuelve a imponerse el bando liberal comandado por Benito Juárez. En Aguascalientes, gente como Jesús Gómez Portugal intentó poner orden en el Estado, entre otras acciones, detener al bandolero Juan Chávez (ibid: 76), las diferencias entre las facciones liberales terminaron con el gobierno de Gómez Portugal de forma abrupta, esta situación es retratada en el periódico donde empezó su obra litográfica Guadalupe Posada: *El Jicote*.

2.1.3 José Guadalupe Posada: su educación y formación como artista.

El primer escrito que hace referencia a nuestro grabador son los fragmentos del ingenuo y curioso Diario del hortelano Ventura Galván:

...ahora vivo en la otracera de la calle Salllula del pueblo de San Marcos, mis nuevos amigos: Jerman Posada, vuen panadero y su esposa Petra Aguilares, y a mas Cirilo hijo de aquel que es preseptot de letras...

4 de feb. Mi vuen amigo Jerman Posada tiene ya un nuevo ijo a quien piensa llamarlo Guadalupe, va a bautizarlo pronto en nuestro templo, a tres esquinas de la casa... [Sic] (Topete, 2007: 23)

Este singular documento rescatado por el maestro Topete del Valle nos narra, con un singular y coloquial lenguaje sobre la familia Posada-Aguilar, de cómo los conoció al mudarse al entonces pueblo de San Marcos, nos confirma el oficio de Germán Posada y darle un adjetivo positivo: buen panadero. Además de mencionar a Doña Petra y a Cirilo, el hijo de ambos, corroborando la profesión de este: preceptor de letras, desempeño más que confirmado en documentos oficiales. En el segundo párrafo sobre el que llegará a ser el genio del grabado, a dos días de haber nacido sabemos que ya se tenía contemplado llamarlo Guadalupe y que al templo al que se refiere Ventura Galván es la Iglesia Parroquial de Aguascalientes, según podemos revisar el acta de bautismo de José Guadalupe Posada Aguilar con fecha del catorce de febrero de 1852 (Topete, 2017: 23).

Es menester hacer notar que aunque no tenemos notas, apuntes, bitácoras del grabador, ni cartas personales, Posada dejó *escrito* en sus grabados todo su sentir, dejó el *espíritu* en su obra, la cual podemos *leer*, el saber interpretarla y difundirla es una tarea laboriosa y absorbente, pero los resultados podrían ser grandemente satisfactorios y sorprendentes. Descubrir el lenguaje que usó Posada en sus grabados nos permitirá conocerlo mejor, adentrarnos en su *psique* y además, conocernos mejor a nosotros mismos.

Ha sido una tarea titánica el tan sólo recabar y clasificar los grabados de Posada, durante décadas diversos artistas, investigadores, intelectuales y periodistas han dedicado

parte de su vida a sacar a la luz el aporte que hizo Posada al arte mexicano, principalmente se ha procurado recopilar los trabajos en publicaciones y libros, así como organizar exposiciones. Sin embargo, debido a la gran popularidad de los trabajos sobre calaveras hechos por el grabador hidrocálido -que representan sólo el dos por ciento de su obra conocida-, hacen que el análisis se centre en este tema, amén de revisar principalmente los grabados realizados para Vanegas Arroyo, en la ciudad de México.

Las litografías y grabados realizados por José Guadalupe Posada Aguilar, de mediados de 1871 hasta el día de su muerte en 1913 son el legado de un mexicano que plasmó su sentir y su visión del México que le tocó vivir, son un claro testimonio sin la mayor intención que la de hacer bien su trabajo. Desde sus primeras inquietudes gráficas *copiando dibujos de santos y monos de baraja, o retratando a sus compañeros de escuela* (Díaz de León, 1985: 51), según escribe el historiador don Rodrigo A. Espinosa, hay que resaltar que en registros del fondo educativo del archivo estatal de Aguascalientes don Rodrigo era entonces compañero de clase del hermano menor de los Posada Aguilar: Ciriaco, Cirilo aparece como el profesor, José Guadalupe es señalado como ayudante de su hermano mayor, puesto que ya tenía alrededor de quince años en ese entonces.

Generalmente a estos niños no se les encausaba en sus aptitudes, sobre todo las artísticas, para suerte de José Guadalupe, su hermano mayor, Cirilo, quien era preceptor de letras en la escuela elemental del Barrio de San Marcos, donde nacieron y vivieron los hermanos Posada Aguilar, vio en su hermano la facilidad para el dibujo. Años más tarde entra a la Academia Municipal de Dibujo, se tiene registrado su nombre en la lista de alumnos en un reporte del director Antonio Varela, fechado el 30 de junio de 1870.*

* AHEA-FE, caja 2, expediente 6, también se menciona en:
Mata Castillo, José Manuel. (Coordinador). *José Guadalupe Posada. Faena anónima... legado sabido*. Aguascalientes, México. Coedición Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura/Consejo Nacional para las Artes. 2013, 70

2. 1. 4. La “R” de José Guadalupe Posada Aguilar.

Una de las grandes incógnitas sobre Posada es el por qué en sus primeros trabajos firmaba “G. R. Posada”, por lo menos, en las tres primeras litografías para el periódico “El Jicote” así lo hace, tiempo después, en la ciudad de León vuelve a firmar de la misma manera en otras ilustraciones, incluso en algunos trabajadores menores lo hace sólo con las iniciales G R P. Pero generalmente cuando firmaba sus trabajos lo hacía sólo con su apellido, Posada, aunque siguió con algunas variantes, como añadir el año en que hizo el grabado o añadiendo el lugar (Posada-Méx), pero tal parece que no volvió a utilizar esta consonante al firmar sus trabajos, ¿qué significa la *R*?

Retomando la publicación: José Guadalupe Posada. Prócer de la gráfica mexicana, Alejandro Topete del Valle menciona en dos ocasiones que el nombre del grabador es José Guadalupe *Ruíz* Posada (2007: 31), a pesar de que en la transcripción del acta de bautizo y en copia del mismo sólo leemos dos nombres, José Guadalupe, así como el nombre de sus padres, Germán Posada y Petra Aguilar, incluso en la reimpresión de este libro se hace anotación que se desconoce la razón de este otro apellido y que se respetó el escrito original (Topete, 2007: 31).

De esta manera, no sólo mantenemos la interrogante sobre la *R*, sino además le agregamos que su significado es el apellido *Ruiz* (Ídem), desafortunadamente el Maestro Topete no dejó dicho el porqué de esta aseveración, a la fecha no se sabe qué documentos revisó para hacer esta afirmación, también se dice que algunos de sus trabajos los firmaba *J. Ruiz Posada*, “esto para desviar la atención de las autoridades y personas a quienes criticaba” (Murillo, 1963: 46), no tenemos ejemplos de trabajos firmados de esta manera, para corroborar tal aseveración.

Alejandro Topete realizó un gran trabajo documental sobre Posada, uno de los más completos y concisos que se pueden consultar, de hecho, su libro, *José Guadalupe Posada, prócer de la gráfica mexicana*, es la base para cualquier investigador que quiera

adentrarse en la vida del grabador hidrocálido, pero en cuanto a la *R* de Posada no se tienen mayores datos.

Sin embargo, el mismo libro nos ofrece una pista (figura 4): sobre la casa de los Posada don Alejandro manifiesta que en la escritura más antigua que se tiene, la cual el 1º de agosto de 1879, doña Petra Aguilar viuda de Posada otorga de forma privada al vender la casa a la esposa de su entenado Pablo Posada (Topete, 2007: 43), o sea Marta Esparza, en la cláusula 4ª advierte que “el común. Pozo y 12/3 varas de terreno en seguida, no se comprende en la venta, porque hace donación a su hijo Cirilo R. Posada, incluso en el croquis del plano de la casa en la escritura se puede leer: *Parte de la donación hecha a D. Cirilo R. Posada* (Topete, 2007: 45). De esta manera, tenemos un documento oficial donde la recurrente *R* aparece, pero esta vez con el hermano mayor de Guadalupe, José Cirilo Posada Aguilar.

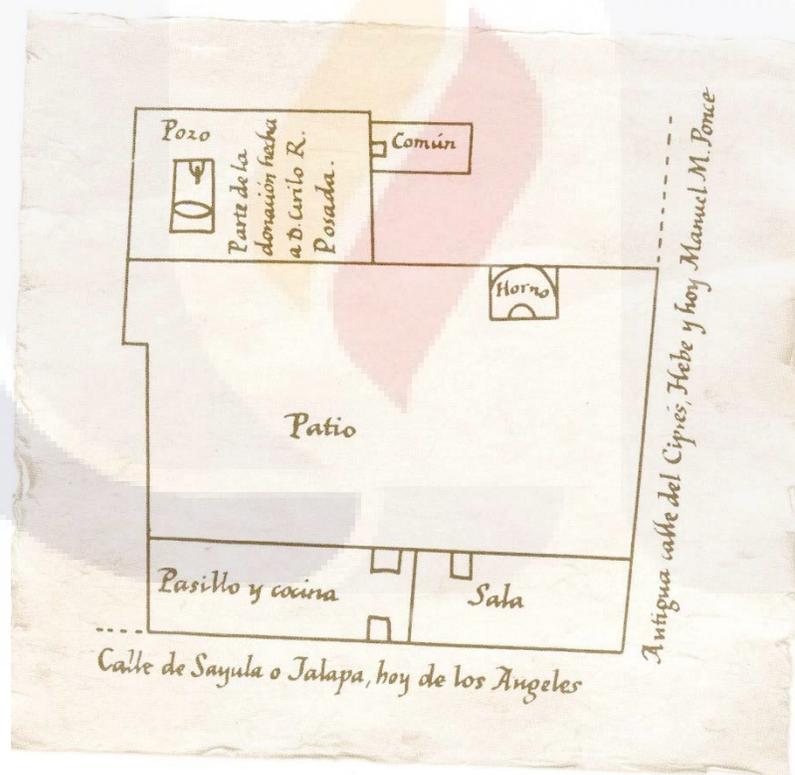


Figura 4: Plano de parte de la casa de la familia Posada Aguilar, 1879

Aunque esto no hace sino incrementar las dudas sobre el origen de la *R*, hay que recordar que José Cirilo, preceptor de primera letras y hermano mayor de José Guadalupe,

el genio grabador, afirmándose que eran muy unidos como hermanos y Cirilo fungía como tutor del joven Guadalupe, a quien llevó a la escuela para aprender las primeras letras, como también lo manifiesta Topete del Valle (2007: 31), no sólo eso, Cirilo también fue el enlace entre su hermano, que en su época de adolescente entraría en la escuela de dibujo, y el Club Chávez, donde se gestionaron, entre otras actividades, la creación del periódico *El Jicote*, donde debutaría el joven Posada con once cartones políticos.

Haciendo un paréntesis: Cirilo R. Posada manifestó una inquietud política-social desde joven, *La tribuna era también ocupada por gentes del pueblo, y se distinguieron D. Cirilo Posada, D. Ponciano López, D. Rafael Esparza, los hermanos Jiménez y otros* (González, 1974: 198).

Aunque las razones del porqué los hermanos Posada usaran una R en sus nombres sigue siendo un misterio, se pueden generar diversas hipótesis, como que sea un código entre hermanos, o entre un grupo, incluso por ser parte de una logia, como la Gran Logia Independiente de Estado patrocinada por José María Chávez: “Regeneración No. 12” o como apoyo a las Leyes de Reforma, instauradas por Benito Juárez en 1859, sin embargo, no se encuentran más personajes que usen una R en sus nombres, en el caso del contemporáneo, Agustín R. González, por ejemplo, la R significa Rómulo (Topete, 2007: 63).

Más allá de lanzar hipótesis sobre el origen de esta letra invasora, buscando documentación al respecto en el archivo del Estado se han encontrado los siguientes documentos: “Inventario de útiles escolares en el segundo establecimiento municipal de instrucción primaria”, con fecha del 15 de junio de 1868 (fondo educativo), firman Ignacio C. Muñoz y Cirilo R. Posada (figura 5). Entre otros documentos, diversos reportes de calificaciones de sus alumnos, 5 listas, entre ellas aparece en dos ocasiones el hermano menor Ciriaco Posada, una lista de calificaciones sobre desempeño en lectura de comprensión, destacando que en esta lista encontramos a Guadalupe Posada, con excelente calificación, por cierto, todos estos documentos aparecen firmados por Cirilo R. Posada, entre los años 1867 y 1872.*

* Archivo general municipal Aguascalientes, fondo educativo, primeros 20 años registrados.

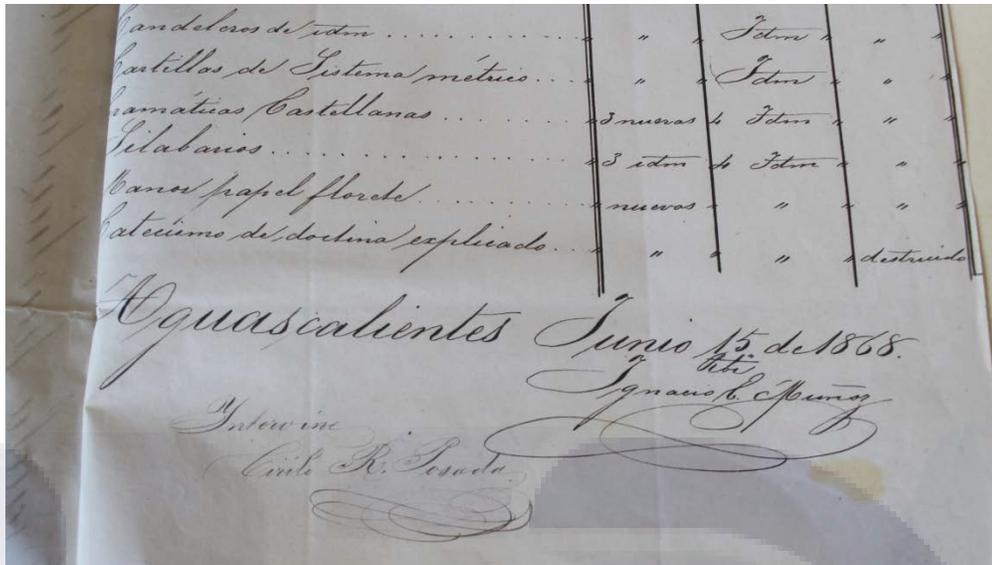


Figura 5: Firma de Cirilo R. Posada, 1868

Con estos documentos plenamente identificados podemos hacer constar que el hermano mayor del grabador aguascalentense, José Cirilo Posada Aguilar, como se indica en su acta de bautizo (Topete, 2007: 51), firmaba sus papeles oficiales como “Cirilo R. Posada”, aunque no se encuentra la razón de agregar esta letra a su nombre, el que su hermano menor, José Guadalupe, también añadiera esta consonante en la firma de algunos de sus grabados indica por lo menos, un homenaje o alguna complicidad con su hermano mayor, el cual no sólo lo instruyó en su educación básica, sino también lo presentó con Trinidad Pedroza, con quién empezaría a trabajar en su taller.

| CULTURA | | | |
|------------------|-----------------------|-------|--------|
| Nombres | Posura | Artes | Subst. |
| Manuel Garcia | Libro 1 ^o | Artes | 1. |
| Roberto Silva | Libro 2 ^o | Artes | 3. |
| Rito Alarcida | Libro 3 ^o | Artes | |
| Ricardo Romo | Libro 4 ^o | Artes | |
| Pragadis Carron | Libro 5 ^o | Artes | 21. |
| Dulcino Aguilar | Libro 6 ^o | Artes | |
| Romulo Trevino | Libro 7 ^o | Artes | 12. |
| Severiano Gomez | Libro 8 ^o | Artes | 5. |
| Severo Alonso | Libro 9 ^o | Artes | 19. |
| Astor Lopez | Libro 10 ^o | Artes | 20. |
| Leante Espinola | Libro 11 ^o | Artes | 7. |
| Leante Ruiz | Libro 12 ^o | Artes | |
| Rosalba Miranda | Libro 13 ^o | Artes | 11. |
| Teodoro Ramirez | Libro 14 ^o | Artes | 3. |
| Salvador Durazan | Libro 15 ^o | Artes | |

| RESUMEN | |
|--------------|-------------|
| Escribientes | 94 |
| Sectores | 64 |
| Total | 158. |

Agencia de Escritura
 Cirilo R. Posada.
 1872

Figura 6: Firma de Cirilo R. Posada, 1872

| Nombres | Lectura | Aritmética | Escritura |
|------------------|-----------------|--------------|--------------------------|
| Guadalupe Posada | A. de los Niños | R. de Tres | Lección 10 ^{ca} |
| Antonio Macias | id | id | 7 ^{ca} |
| Ricardo Espino | id | R. de Cuat. | 7 ^{ca} |
| Felipe Palos | id | M. Geometria | 7 ^{ca} |
| Teodoro Palos | id | id | id |
| Marcos Resendez | id | id | id |
| Juan Resendez | id | id | id |
| Manuel Arcona | id | M. Zuebra | id |
| Pax Gonzalez | id | id | 7 ^{ca} |
| Victo y Anata | C. Política | id | id |
| Juan Bernal | id | S. Zuebra | id |
| Lazaro Jimenez | A. de los Niños | D. Geometria | id |
| Manuel Contreras | C. Política | id | id |

Figura 7: Guadalupe Posada, en la escuela para adultos, (1868 aproximadamente)

Además, se encontró una carta firmada por José Trinidad Pedroza sobre un reporte de las condiciones escolares en la entidad (figura 8), esta bien puede ser la relación entre los hermanos Posada con el impresor con quien el joven Guadalupe empieza su labor como grabador.

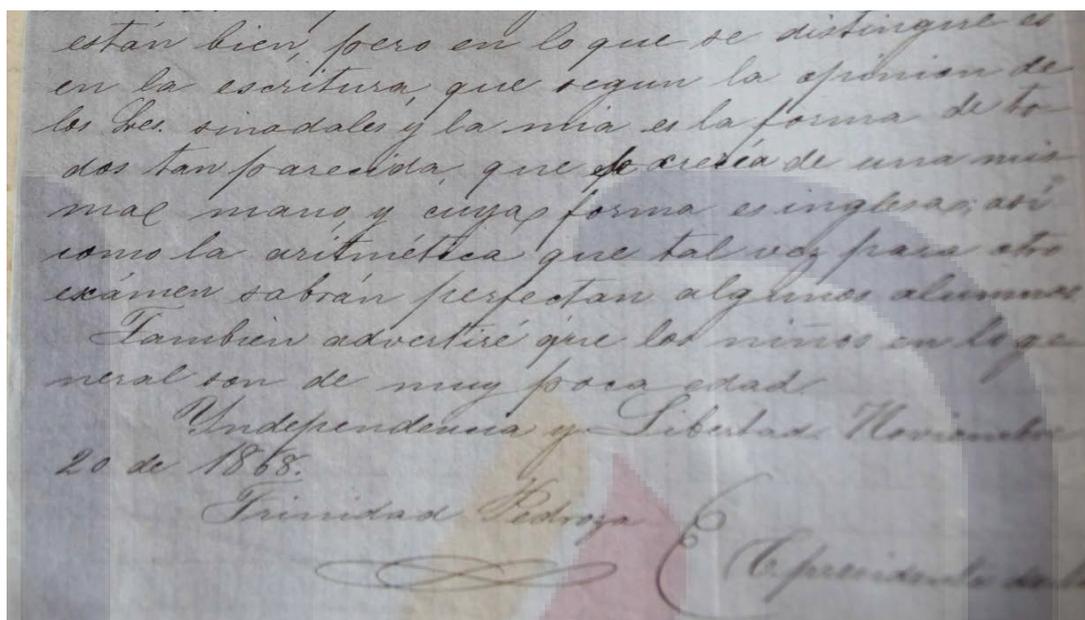


Figura 8: Firma de Trinidad Pedroza en documento escolar, 1868

Con esta relación de su hermano Cirilo, a los 17 años comienza a trabajar el joven Guadalupe en la imprenta propiedad de José Trinidad Pedroza, sobrino de José María Chávez, a los 19 años publica sus primeras litografías: 11 cartones políticos en el periódico *El Jicote* (Topete, 2017: 63). A partir de entonces la vida de Posada es una interminable cantidad de encargos gráficos, un sin fin de litografías y grabados comerciales de los más diversos temas: religiosos, políticos, humorísticos, ilustraciones, certificados, diplomas, cajetillas de cerillos, tapas para cajas de cigarros, carteles, publicaciones infantiles y, por supuesto, ilustraciones para las calaveras.

Sin embargo, no sabemos casi nada de su vida, salvo algunos documentos rescatados del olvido por gente como don Alejandro Topete del Valle a quién le debemos la ubicación de la mayoría de los documentos oficiales de Posada (Topete, 2017: 31), pero de nuestro grabador no tenemos escritos, ni bocetos, ni apuntes para entender el discurso de su obra.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Y es su trabajo el que da el discurso, el que nos puede hablar de la grandeza de un hombre con una gran inquietud artística y dueño de un espíritu tan grande que superó a la muerte y sigue vigente a más de cien años del deceso físico, Guadalupe Posada, quién después de dejar este mundo terrenal nos hereda su trabajo como muestra de su labor artística la cual es la base de muchos artistas del S. XX e incluso XXI, tanto nacionales como de todas partes del mundo, es Posada el artista auténtico, espejo de la realidad mexicana, inmerso en una guerra constante como fue el México que le tocó vivir y morir. Una nación joven y a la vez añeja, que negaba su pasado, que quería vivir su presente universal, a la altura de las demás naciones avanzadas, un país en constante movimiento político y económico, pero a la vez detenido en el aspecto social.

Ante esto, Posada fue poniendo sus herramientas de grabado al servicio de quien requería una representación gráfica de sus productos, hay que notar que la mayor parte de su producción conocida la hizo en la Ciudad de México, de 1888 a 1912, ha sido clasificada, estudiada y coleccionada por diversos investigadores, pero hay una etapa temprana en su carrera profesional apenas mencionada y poco menos analizada: su estancia en la Ciudad de León de los Aldamas, de 1872 a 1888, de esta, los primeros años, de 1872 a 1876, donde seguía trabajando para Trinidad Pedroza (Antúnez, 1999) antes de independizarse.

A su llegada a dicha ciudad, con su patrón y maestro Trinidad Pedroza, Posada tiene más participación en la imprenta: en 1873 Don Trinidad decide volver a Aguascalientes y dejar encargado del negocio a nuestro artista, en 1875 se casa con una joven oriunda de León, María de Jesús Vela (Antúnez, 1999), donde funge como padrino de boda su hermano José Ciriaco, para 1876 se vuelve el dueño del taller al traspasarle dicho negocio don Trinidad a su todavía joven empleado, ya que decide quedarse en Aguascalientes.

De esta época, 1872 a 1876, hay menos material recabado, esto debido probablemente a la gran inundación que sufrió la ciudad en 1888 (Sánchez, 2013: 86), donde el entonces litógrafo aguascalentense lo perdió casi todo: su casa, su taller y algunos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

familiares y amigos, lo más notorio del rescate de su obra lo constituye una serie de impresiones de sus litografías realizadas en estas fechas: se trata de un catálogo de las impresiones hechas en el taller de Trinidad Pedroza de 1872 a 1876, realmente desde 1871 o un poco antes, se tienen pruebas de los ejercicios de Posada, así como de sus trabajos impresos en *El Jicote* (Topete, 2007: 63), esta colección de ciento treinta y cuatro litografías nos permite conocer los primeros trabajos comerciales de Posada, el estudio y análisis de dichas litografías nos permitirá saber más del artista y de su forma de trabajar, además podría sentar las bases de cómo evolucionó su trabajo y admirar de manera más informada la transformación no sólo de sus trazos, sino de su discurso plástico.

Partiendo del antecedente académico-práctico que recibió Posada, primero por parte del Maestro Antonio Varela en la Academia Municipal de Dibujo, donde todo debió concretarse a la rutinaria copia de estampas para “soltar la mano”, Don Rodrigo A, Espinosa refiere:

“Allí, Posada aprendería a dibujar esas primeras lecciones que yo mismo aprendí en Aguascalientes, las cuales consistían en hacer un ojo en once pasos fundamentales, caligráficos, según el procedimiento que las litografías de Julien determinaban, como prototipos, suspendidas delante del alumno” (Espinosa citado por Díaz de León, 1985: 51).

Después Posada, por el año de 1868 entra a trabajar a la imprenta de José Trinidad Pedroza, quien a su vez era un gran ilustrador, el cual se había formado en la Academia de Dibujo, Escultura y Arquitectura fundada en Aguascalientes, en 1836, por don Francisco Semería y cuyas puertas volvió a abrir en 1849 Don Jesús Terán, siendo gobernador del Estado. En esta segunda etapa de la vida de la institución, las clases de dibujo se confiaron al experto litógrafo Carlos Godefroy (Antúnez, 1999: introducción), Trinidad Pedroza se convierte en el maestro de Posada, quien le enseña el uso de la imprenta, de cómo su facilidad para el dibujo podría usarse en la litografía y el grabado para uso comercial.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Posada tuvo pues desde sus inicios una formación académica, “pero sobreesaturadas de aquel romanticismo sobreagudo que caracterizó la vida y costumbres del siglo XIX” (Sánchez, 2013: 48), sin embargo, son los resultados de este aprendizaje a lo que tenemos acceso, son sus obras para los más diversos clientes la prueba de sus conocimientos adquiridos en su juventud, analizar su obra permitirá conocer más del autor, incluso saber más de su forma de trabajar, de pensar y de sentir, descubrir al artista.

Hacer notar que Alejandro Topete tuvo la oportunidad de entrevistar a uno de los alumnos que tuvo Posada cuando fue profesor práctico: a Enrique Aranda, que junto con Ramón España visitaban por las tardes el taller de Posada:

Allí, en amable y cordial competencia, los jóvenes Aranda y España, con su maestro, hacían destilar ironía a las puntas de sus lápices, al trazar sobre cuartillas de papel de Atemajac sabrosas caricaturas de los más connotados personajes de León, desgraciadamente inéditas y perdidas (Topete, 2007: 37)

Los nombres de estos discípulos aparecen junto con el de Guadalupe Posada, (este como director del taller de litografía), en el plano de la ciudad de León, Guanajuato, realizado en el Colegio del Estado, en 1884 (figuras 9 y 10) , incluso aparece la ubicación del taller de *Imprenta y Litografía Posada y Ho* (figuras 11 y 12). Lo rescatable del testimonio de Enrique Aranda es el hecho que Posada seguía dibujando caricaturas, a pesar que en la época de análisis (1872-1876) no tenemos trabajos de cartones políticos o similares, en algunos de sus trabajos comerciales recurre a personajes caricaturizados, en sus litografías conservamos el testimonio de su mejora en el dibujo, fruto de la práctica y autocrítica constante.

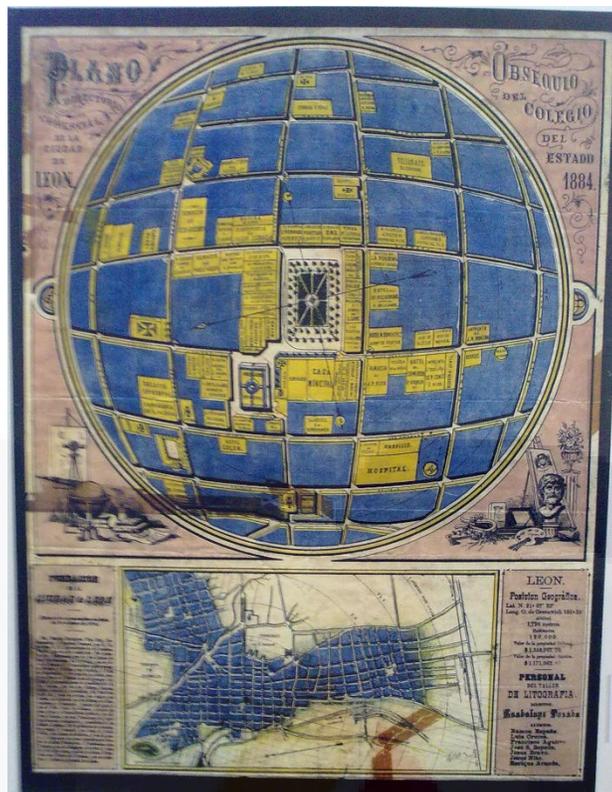
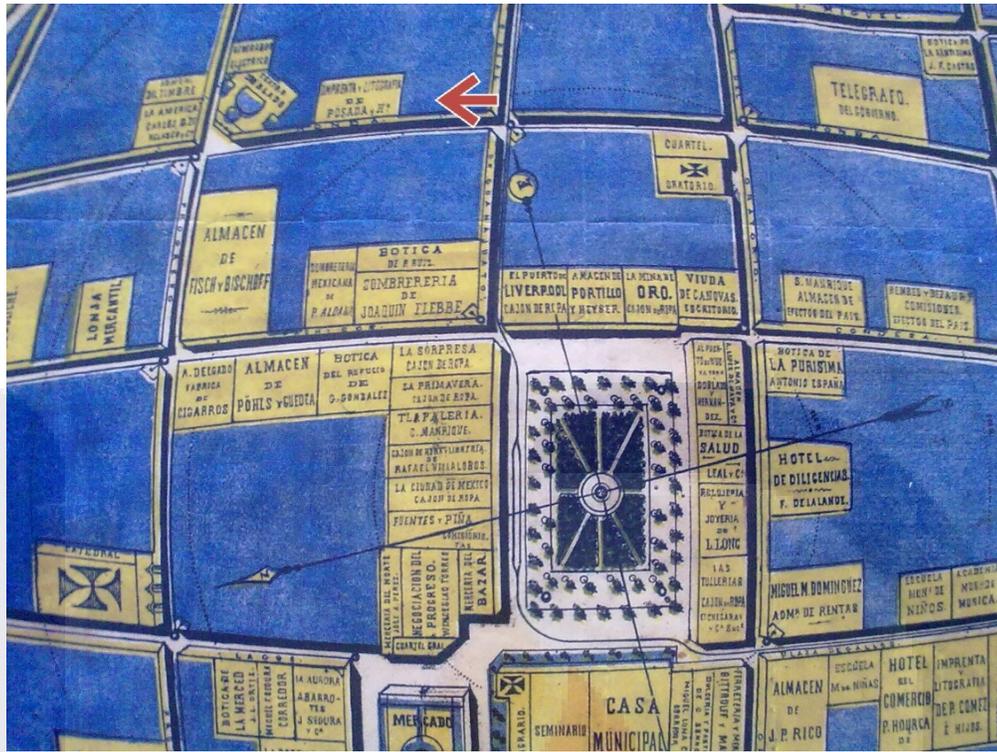


Figura 9: Plano de la ciudad de León, realizado bajo la dirección de Posada.



Figura 10: Detalle donde aparece Posada como director del taller de litografía, así como los nombres de sus alumnos, destacando a Ramón España y Enrique Aranda, de este último se tiene testimonio sobre cómo laboraba en su taller Guadalupe Posada, (no aparece la “R”)



Figuras 11 y 12: Detalles del plano donde aparece el taller de Posada, cerca del Teatro Doblado

Para esto se parte de los siguientes antecedentes: en el libro *Posada, Monografías* la editora Frances Toor indica en la introducción de la monografía que Diego Rivera de niño visitó el taller de Posada en su camino a la Academia de San Carlos (Hernández, 2002: Advertencia), donde observó que el artista aguascalentense tenía clavado en una de las paredes una reproducción de *El Juicio Final*, de Miguel Ángel, esto se menciona en varios textos (Díaz de León, 1985:61), así como otras referencias claras de su conocimiento del arte renacentista. Además están las afirmaciones que hacen otros artistas sobre la obra de Posada, Hugo Hiriart escribe:

“de nada sirve señalar que se adelantó a su tiempo, sus aciertos son fruta accidental. En sus trabajos podemos ver cómo la belleza invade un objeto que no ha sido deliberadamente fabricado para la fruición estética. Éste es el fenómeno estético que debemos vindicar y poner en juego” (citado por Sánchez, 2013: 227).

Otros autores como Juan José Arreola, Jean Charlot, José Clemente Orozco y el propio Diego Rivera hacen ensayos estéticos sobre la obra en general de Posada (Hernández, 2002). La aplicación de un marco teórico (o varios), nos permite hacer nuestra propia evaluación con respecto a los elementos plásticos en su obra.

CAPÍTULO III: Marco teórico

3.1 Roland Barthes. Retórica de la Imagen

En 1964 Roland Barthes presentó su ensayo “Retórica de la Imagen” proponiendo un modo de analizar las imágenes que pueda especificar sus significados, para esto recurre a una imagen publicitaria por considerar que la significación es sin duda intencional y por lo tanto está realizada para la mejor lectura posible (Barthes, 1986: 29) esta es una de las razones por las cuales recurrimos a este ensayo, ya que nuestro *corpus* consiste en una tapa para cajetilla de cigarros y un cartel publicitario de una fábrica de cerillos, exigiendo la cualidad de una lectura lo más directa y clara para el público al que va dirigido, encontrando en Barthes a uno de los más reconocidos analistas de la imagen.



Figura 14: Aviso publicitario de pasta *Panzani*, usado de ejemplo por Barthes

El ensayo aborda el significado de la palabra **imagen**, la cual según la etimología tiene como raíz *imitari*, es decir, una representación analógica, una copia, al respecto los lingüistas la consideran fuera del lenguaje a las comunicaciones basadas en la analogía, algunos consideran a la imagen como un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la riqueza de la imagen. Barthes toma como ejemplo para su análisis una imagen publicitaria de la marca *Panzani* (figura 14).

El aviso publicitario de pasta *Panzani* está compuesto por una simple fotografía de algunos ingredientes básicos (jitomates, hongos, etc.), paquetes de fideos y latas en salsa, que emergen de una bolsa de red.

Barthes separa el aviso en tres mensajes:

- Mensaje lingüístico.
- Mensaje icónico codificado.
- Mensaje icónico no codificado.

El mensaje lingüístico

Son todas las palabras que aparecen en el aviso, es el más fácil de separar de los otros dos, que tienen la misma sustancia (icónica), mientras que en este mensaje la sustancia es lingüística, y para ser descifrado no se requiere más conocimientos que el de escritura (en el caso, del francés); al menos en esta imagen, el mensaje se puede descomponer, el signo *Panzani*, denota el nombre del producto, además, por su asonancia da un significado suplementario, junto con el signo “*a l’italienne*” (a la italiana) también connota la idea general de “italianidad”.

El mensaje icónico codificado

Son las connotaciones visuales derivadas de la forma en que están dispuestos los elementos fotográficos, Barthes le llama al segundo mensaje “simbólico”, “cultural” o “connotado”, los signos provienen de un código cultural, la codificación de la letra prepara

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y facilita la connotación, el número de lecturas de una misma lexía (de una misma imagen) varía según los individuos, sin embargo, la variación de las lecturas no es anárquica, depende de los diferentes saberes contenidos en la imagen (saber práctico, nacional, cultural, estético), y estos saberes pueden clasificarse, constituir una tipología. Es como si la imagen fuese leída por varios hombres, y esos hombres pueden muy bien coexistir en un solo individuo.

Para superar la dificultad con el análisis de la connotación, se recurre al mensaje lingüístico, en este caso, al término de italianidad: la tonalidad tricolor de los ingredientes naturales y de las etiquetas del paquete = la bandera italiana, también tenemos la frescura (de los ingredientes naturales y, por asociación, de los ingredientes envasados), el regreso del mercado, una red de pesca (bolsa de red = red de pesca) y una naturaleza muerta.

El mensaje icónico no codificado

Barthes usa este término para referirse a la denotación “literal”, al reconocimiento de objetos identificables en la fotografía, independientemente del código más amplio de la sociedad (o *langue*). Constituido por lo que queda en la imagen cuando se borran (mentalmente) los signos de connotación, la imagen denotada desempeña en la estructura general del mensaje icónico un papel particular que podemos empezar a definir, la imagen denotada naturaliza el mensaje simbólico, vuelve inocente el artificio semántico, muy denso de la connotación, (principalmente en publicidad).

3.2 Bo Bergström. Técnicas esenciales de comunicación visual

Bo Bergström tiene una licenciatura en historia del arte, la literatura y la pedagogía, de origen sueco, es director de arte y escritor, formado en *marketing*, publicidad y diseño gráfico, imparte clases en colegios y universidades. Es miembro de la Imagen y la Palabra de la Academia, que apunta a una fuerte interacción entre el texto y la imagen en los medios. De su libro: *Tengo algo en el ojo. Técnicas esenciales de comunicación visual*, donde hace énfasis en diversos aspectos para poder analizar y comprender la imagen y su relación con el texto resaltaremos los relacionados con la semiótica, que nos permitirán tener un mayor número de herramientas para evaluar nuestro *corpus*.

Las imágenes nos fascinan, llevan con ellas el recuerdo de lo vivido, y también de su ausencia (Bergström, 2009: 124). Hay tres tipos de imagen: la imagen visual, la imagen interior y la imagen técnica. La imagen visual se crea cuando parte de la realidad nos impacta en la retina. Las asociaciones e interpretaciones las convierten entonces en una imagen interna, de nuestra propiedad (Ídem). En este caso, la imagen técnica se reproduce en papel por medio de la litografía, y compite por nuestra atención con experiencias de realidad visual.

Tipos de mensaje:

- Informativo: registran eventos reales, documentales, reportajes.
- Explicativo: como las radiografías, manuales.
- Directivo: se busca influir en el receptor.
- Expresivo: enfoque personal, implican composición

Todos se emplean para transmitir mensajes (Ídem).

Retórica de la imagen.

Las anteriores categorías guían al emisor en la selección de una imagen persuasiva para enriquecer la percepción del usuario. Esto se llama retórica: el arte de hablar bien y de forma cautivadora. Trasladado a un contexto visual, aparece la función persuasiva de la imagen, la retórica de la imagen (Ibíd.: 126).

Construir imágenes:

Profundidad

Elementos difuminados, el receptor también percibe profundidad en la imagen cuando (el fotógrafo) deja que el plano medio y, especialmente, el fondo, aparezcan borrosos (figura 15), lo mismo pasa en la vida real, donde el ojo dispone de una profundidad de campo limitada (Ibíd: 145).



Figura 15: El elemento oscuro en primer plano, la espalda de un hombre, ayuda a transmitir una sensación de profundidad, lo mismo que el fondo borroso, en esta imagen famosa de Robert Doisneau, *Kiss by the Hôtel de Ville* (1950).

Composición

Las composiciones circulares dan la impresión de armonía y movimiento ininterrumpido, es un símbolo universal, esta se puede lograr con un grupo de personas, el óvalo, cercano al círculo, es de uso común y tiene similares cualidades. Una composición triangular de forma recta produce armonía, un triángulo invertido es precario y crea mucho más dinamismo. Plano general, permite espacio para el entorno y el ambiente.

¡Algo está mal!

En este apartado se nos muestra cómo una imagen nos puede llevar a un sin fin de secretos y experiencias. Barthes afirmó que hay dos categorías de imagen (Bergström, 2009: 158). A una la llamó *studium*, a la otra *punctum*. A la primera se le puede analizar verbalmente, mientras que la segunda no se deja expresar con palabras:

Studium: aunque el motivo (la imagen) esté presente, no genera interés particularmente fuerte, Barthes creía que esta categoría no se experimentan, son más del que las crea que del espectador.

Punctum: en este tipo de imagen generalmente el espectador puede notar que algo no encaja en la imagen, que *algo está mal*, sin poder indicar qué es. “Es como si faltara una pieza del *puzzle* y esto obliga a buscar una explicación que no siempre se obtiene, Barthes dio nombre a un tipo de punto sin palabras, un impulso emocional, una flecha lanzada desde la imagen que alcanza y hiere al espectador, que comprende que algunas experiencias no se pueden explicar con palabras, sino que crean capa sobre capa de significado (Barthes, citado por Bergström, 2009: 128).

Bo Bergström documenta estos conceptos con varios ejemplos, como la que podemos ver en la figura 16:



Figura 16: En esta foto de Robert Capa tomada en Barcelona en 1937, no sólo hay un *punctum* (la niña se ha abrochado mal el abrigo), sino que también se siente la presencia ominosa de un peligro: no lo vemos en la imagen, pero se apunta hacia él, fuera del encuadre.

Como vemos el *punctum* es un recurso visual de gran importancia a la hora de valorar las cualidades de una imagen, más que no poder expresarse con palabras, son las diversas capas de significados que puede llegar a tener, exigiéndole al espectador una mayor participación en la obra, conocer más de la misma, ya sea para completarla o para recibirla y asimilarla, dicha asimilación puede corresponder a un determinado grupo en el tiempo y lugar o ser incluso individual.

El Espacio Adyacente.

Un recurso de la imagen para crear una interacción estimulante, que fomente la interacción entre lo que ven los espectadores y lo que no ven, pero se sospecha que está fuera del cuadro, en el caso de la fotografía anterior (fig. 16), la gente se dirige hacia un

refugio durante la guerra civil española, “A esto se le llama relación entre los espacios *positivo* y *negativo* de la imagen y también se puede descubrir cómo es la relación entre el espacio y su espacio adyacente” (Bergström, 2009: 159).

Hay algo más fuera del borde de cualquier imagen, con los elementos dentro de la misma se puede atraer al espectador a preguntarse qué sucede fuera de ella, lo que no vemos. “El espacio negativo tiene una carga fuerte y singular. Ninguna imagen recibe tanta vida de lo que se muestra como la que no se muestra. El espectador llena lo que hay fuera de la imagen, completando el espacio negativo” (Bergström, 2009: 159).

Si una obra logra generar la pregunta de qué hay más allá de lo que se ve en la misma tendrá otro recurso a favor para establecer una interacción con el espectador el cual decide hasta donde contemplar (la obra).

Interacción.

El último aspecto considerado por Bergström que tomaremos en cuenta es la interacción, el autor hace mención que la imagen demasiado explícita es fatal (Bergström, 2009: 220), que se debe dejar participar al espectador, esto permite la comunicación (del latín *communicare*, que significa “hacer partícipe” a alguien). Así el receptor se vuelve activo y traspasa el umbral del mensaje de la imagen, si a este se le entrega el mensaje sin contarle absolutamente todo le permitiremos rellenar los huecos.

Si se logra que las palabras y las imágenes trabajen juntas y se deja un pequeño espacio entre ellas, el receptor querrá contemplarlo, con lo que tendremos participación de este. Este es el eje rector que nos permitirá un análisis objetivo de nuestro *corpus*, el cual por su naturaleza inicial está conformado por imagen y textos, aunque uno puede transformar al otro. “Las palabras y las imágenes parecen completamente distintas, a pesar del hecho que ambas tienen el mismo origen, el signo. El signo es el requisito previo para la comunicación, para todos los intercambios humanos de pensamientos e ideas” (Bergström, 2009: 221).

Para esto es necesaria la semiótica: porque requerimos de los signos para compartir nuestros conocimientos e ideas, para guardarlos, para ello elaboramos sistemas lógicos y abstractos para compartirlos, para reflexionar, ya sea a solas o en grupo.

Signo: es una letra o varias, también puede ser una imagen. Cuando se construyen sistemas empleando signos, las posibilidades son infinitas, lo que se requiere hacer como grupo humano (no importa el tamaño), es que se tenga un acuerdo en lo que significa el signo, para que la comunicación sea posible.

Toda comunicación se basa en signos que, según el triángulo semiótico, se apoyan a su vez en el referente (la realidad: un fuego, por ejemplo) y el intérprete, una persona que ve e interpreta el fuego y sus características en palabras e imágenes. El signo en sí consiste en una expresión (que muestra algo) y un contenido (que significa algo) (Bergström, 2009: 221).

La división más fundamental de los signos es en: Iconos, Índices y Símbolos (Pierce, 2005):

Icono: representa una similitud, un signo que pinta un objeto, como el fuego, un caballo, una mujer, un gato.

Índice: indica proximidad, es la relación de una parte con el todo, o bien una característica del objeto, por ejemplo el humo que está indirectamente presente en el fuego (por el humo sabemos dónde está el fuego).

Símbolo: es un acuerdo convencional; por ejemplo cuando las letras, solas o en combinación, llegan a formar algo, por poner un caso F, U, E, G, O (fuego).

Dos lenguajes:

La relación entre imagen y texto es un apartado que requiere un sistema para su correcta lectura, en el caso del autor Bo Bergström genera una serie de pasos para lograr la comunión entre estos dos lenguajes: *Un icono nos permite ver algo, un índice nos da la pista de algo y un símbolo es un signo que tenemos que aprender* (Bergström, 209: 222).

En el caso del icono y del índice son parte del mismo lenguaje, el visual, la relación que guarda con el objeto al que se refiere es diferente, así también en el nivel expresivo, no así en su contenido, que están en el mismo nivel, en el lenguaje visual el vínculo que guarda con el objeto se mantiene y sigue siendo el mismo hasta cierto punto, pero en las letras (por lo menos en el alfabeto occidental), no guardan una conexión natural (de forma) con lo que representa.

Con estas diferencias, se plantea si esto significa incompatibilidad entre lenguajes, la respuesta es que sí son compatibles: aunque el mundo está lleno de imágenes, la mayoría de los mensajes también tiene texto (como el título de una obra artística, por ejemplo), el autor sugiere como si las imágenes no se la pudieran arreglar solas, y viceversa (Ídem).

El tercer lenguaje:

Al unir texto e imágenes de manera que generen nueva información que no podrían dar de manera separada el resultado es un matrimonio conocido como *tercer lenguaje* la comunicación *verbovisual*. * Término que reúne a todos los contextos en los que el emisor busca comunicar, informar, promover, convencer, etc., mediante el uso de imágenes y textos, la subcategoría en la versión impresa se llama comunicación *lexicovisual* (figura 17).

La relación entre imagen y texto es tan fuerte e inmediata que no se puede separar y hacer la diferenciación, Bergström señala que algunos estudiosos de los medios no ven motivos para separarlos y lo llaman texto, del latín *textere*, tejer. Aunque esto es difícil de aplicar a la visión de una imagen que no tenga un nombre asociado: si sólo tenemos el referente visual, sin la participación de otro lenguaje, como el lingüístico, tendremos en mente sólo la imagen, en el momento de agregarle un nombre o adjetivo para comunicarla no podremos deslindar la una de la otra. Siendo esta unión el tercer lenguaje.

* Ver también *El Arte Secuencial, el lenguaje invisible*, de Scott McCloud, donde hace una serie de reflexiones sobre la su relación del dibujo y el texto en los cómics, a lo que él llamó Arte Secuencial.



La imagen como lenguaje visual



El texto como lenguaje lingüístico



La imagen y el texto creando un tercer lenguaje, en este caso: el léxicovisual

Figura 17: Lenguaje léxicovisual.

Izquierda y Derecha

La forma en que se crea este tercer lenguaje comienza en nuestra mente. El cerebro humano está dividido en dos hemisferios: el izquierdo trabaja como una computadora: al encontrar un problema, lo desmenuza en pequeños trozos y resuelve en un orden lógico, la analogía sería en cocinar un platillo buscando un recetario y seguir las instrucciones punto por punto.

Por su parte, el hemisferio derecho del cerebro trabaja de manera diferente: ve todo a la vez, siguiendo el ejemplo de cocinar un platillo, con este lado del cerebro primero

pensaremos a qué queremos que sepa y luego buscaremos cómo realizarlo, en este hemisferio se encuentra la imaginación y la intuición. Si trazamos una línea vertical, del lado derecho estarán las imágenes, del izquierdo el texto, sobre la línea coincidirán estas dos formas de lenguaje, formando una unidad.

El lado izquierdo de la línea.

Para esta lectura se requiere un cierto conocimiento, en este caso del texto, que es una abstracción que requiere descodificarse y procesarse, referido a la reflexión crítica y el sentido común, si bien las palabras pueden denotar emociones: “noches de verano”, “salida del sol”. Con la lectura del texto se tiene control del mensaje, el lector entenderá y obtendrá el mensaje de manera lógica y clara de las palabras. Sin embargo, a esto le falta *poder visual*, algo que le corresponde a la imagen.

El lado derecho de la línea.

El mirar requiere poco tiempo y poco esfuerzo (aparentemente), una imagen habla directamente a las emociones, *el receptor no puede evitar mirar las imágenes* (Bergström, 2009: 222), esta representa la irracionalidad y la intuición, y por supuesto, tiene un gran poder visual.

La imagen es fácil de leer, en un primer nivel, ya que representan y/o son similares a la realidad que se muestra, pero al observar de forma detallada el espectador experimenta nuevas y diferentes cosas, crea asociaciones e interpretaciones entre las partes de la misma imagen y con otras crea una interpretación personal, que puede llegar a ser muy individual, a tal grado que cada receptor puede tener una interpretación muy distinta con respecto a otro.

En el centro de la línea.

¿Pueden trabajar juntos estos dos elementos? En la línea donde se unen texto e imagen se da la oportunidad de dar fuerza al mensaje, combinando estos dos elementos y que trabajen juntos.

Interacción de Texto e Imagen

La combinación inteligente de texto e imagen es capaz de contar una historia interesante, *superando con mucho lo que cualquiera de los dos lenguajes podría conseguir solo* (Bergström, 2009: 223). Esta cuestión refuerza el mensaje, uniendo el elemento verbal con el visual, interactuando emoción e intelecto, el emisor se favorece con las diferencias, similitudes, fuerzas y debilidades de ambos lenguajes.

La imagen y el texto tienen distintos tiempos de lectura: lleva menos tiempo la primera que el segundo, leer es un proceso muy largo, en cambio la imagen tiene la cualidad de ir directamente e influir en más capas del receptor que las palabras. Por lo tanto, una buena combinación entre esos lenguajes uniformizará el tiempo de comprensión, destacando mejor el mensaje. *El texto frena la imagen, que a su vez acelera el texto* (Bergström, 2009: 223), esto permite la transmisión de un mensaje poderoso.

La memoria visual en la mayoría de las personas es mejor que la verbal, pero la combinación de estas permite recordar mucho más el mensaje transmitido de esta forma que sólo usando texto o imagen:

Hay dos formas principales de crear una interacción efectiva entre texto e imagen. Estos métodos se basan en la teoría del anclaje y el relevo del teórico Roland Barthes.

La primera se trata del texto y la imagen ancladas entre sí, diciendo y mostrando lo mismo y por tanto, sin expandir el significado de ninguna manera. El texto fija el significado de la imagen y viceversa.

En el segundo método se produce un relevo que puede mandar el flujo de la información en distintas direcciones, convirtiéndose en una metáfora de una interacción más libre. El texto y la imagen dicen cosas distintas, expandiendo el sentido del mensaje (Bergström, 2009: 223).

En estos métodos se puede utilizar la *armonía*, en donde hay un equilibrio, la imagen sigue al texto, esto es lo más adecuado cuando se quiere transmitir información, instrucciones y conocimiento, donde el receptor está motivado para recibir el mensaje. Pero puede darse el caso que la imagen y el texto dicen exactamente lo mismo, a esto se le llama *sobrecomunicación*, esto vuelve pasivo al receptor, ya que hay una repetición irritante que debilita el mensaje ya que hace parecer que el receptor no sea capaz de entender, a esto también se le llama *armonía irritante*.

Como solución a lo anterior está la *disonancia*, esta se relaciona con la teoría del *relevo* y no es más que el texto y la imagen trabajando juntos, pero de manera contraria, texto e imagen no deben decir lo mismo, así el receptor de la obra debe explorar las cualidades particulares de los lenguajes verbal y visual, *así se crea un mensaje dinámico* (Bergström, 2009: 224).

La *disonancia* se construye creando una conexión ante la aparente falta de acuerdo entre el texto y la imagen, la exigencia por parte del receptor para leer el mensaje, que se le da enriquecido, gratificándolo al generar un mensaje fuerte en el cual es partícipe. A esto lo llamaremos *infracomunicación: el receptor rellena lo que falta, pasa a participar en la elaboración del mensaje* (Bergström, 2009: 225).

Con esta serie de conceptos el autor Bo Bergström nos provee de herramientas para el análisis de la imagen, permitiéndonos valorar los aspectos a tomar en cuenta, además de su relación con el texto.

3.3 Método iconográfico-iconológico de Panofsky

En su artículo "*La Historia del Arte en cuanto a disciplina humanística*", aborda la iconología desde el punto de vista metodológico. Partiendo del relativismo cultural, nos dice que todo hecho está inscrito en unas coordenadas espaciales y temporales. El papel del espectador, al igual que el historiador, nunca es "ingenuo", sino que se enfrenta a la obra con unos presupuestos culturales para poder alcanzar su "significado". En cuanto al artículo "*Iconografía e Iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento*", artículo en el que desarrolla teóricamente el método iconográfico-iconológico, es decir, cómo el historiador del arte alcanza el significado de una obra de arte en tres pasos:

1º. Descripción pre iconográfica

El historiador del arte consigna aquellos datos que posee la obra, fácticos y expresivos. Alcanzados por nuestra percepción. Eso sí, a veces necesitamos apelar a mayores conocimientos como el tiempo y la cultura dadas en la realización de la obra.

2º. Análisis iconográfico

Identificación de imágenes, historias y alegorías. El análisis iconográfico implica un método descriptivo y no interpretativo y se ocupa de la identificación, descripción y clasificación de las imágenes.

3º. Análisis iconológico

Verdadero objetivo del análisis de la obra de arte, dilucidar la significación intrínseca o contenido. Se debe prestar atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición tanto como a los temas iconográficos.

Para este análisis es necesario identificar los elementos icónicos en la obra, sobre todo, en las viñetas donde se tienen diversas figuras humanas, para esto se echará mano

del *Tratado de Pintura, el arte de dibujar el cuerpo humano*, de Leonardo Da Vinci, libro de cabecera y esencial para realizar un trabajo plástico, sobre todo que aquí tendremos los elementos necesarios para conocer y reconocer la forma de trabajar de Posada, además de tener el lenguaje icónico del cuerpo humano y su interacción con otras personas.



3.3.1 Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci

En dos capítulos del tratado, Da Vinci parece adentrarse en gran parte de la recreación y solución plástica de una escena bélica, a lo largo de todo el tratado hay indicaciones de cómo debe iniciarse y desarrollarse un pintor, las indicaciones son desde muy generales hasta bastante precisas, tal pareciera que Posada conociera esta publicación, por lo menos en parte, y aplicara de forma magistral en sus grabados las indicaciones y reglas que aquí se incluyen, no sólo en cuanto a trazo y siguiendo reglas, sino jugando con ellas y desarrollando su propia interpretación y estilo, no sólo en la imagen escogida para analizar, sino en gran parte de su obra, la representación bélica es de los temas más desarrollados por el artista aguascalentense a lo largo de su vida.

El cómo Posada pudiera haber tenido acceso a este tratado o *alguno similar* puede ser que en el taller de José María Chávez (El Esfuerzo), o con Trinidad Pedroza tuvieran como parte del acervo gráfico alguna copia, ya que algunas ediciones antiguas contienen ilustraciones hechas al buril por Poussin, como la edición francesa de Mr. Freart de Chambray, de 1701 aproximadamente (Da Vinci, 1985: 11), hay que recordar que hay testimonios de que Posada por lo menos en la última etapa de su vida tenía pegado en su taller una reproducción en grabado de *El Juicio final* de Miguel Ángel (Hernández, 2002: Advertencia), esto pone de manifiesto el conocimiento de la etapa renacentista por parte de Posada, esto puede dar pie para comprender sus épocas posteriores y comprender su forma de trabajar, *LXVII Para pintar una batalla* (Da Vinci, 1985: 43), y *CLXXXIII De las actitudes y movimientos y sus miembros* (Da Vinci, 1985: 104), (ver anexos para leer estos dos capítulos de forma íntegra.)

El otro punto de partida es el lenguaje iconográfico y estético plástico teniendo como referente el *Tratado de Pintura*, de Leonardo Da Vinci, el cual, con base en la observación y análisis científico pone al alcance las bases claras para el entendimiento de obras plásticas como el grabado a analizar, es decir, tenemos las precisiones y codificaciones de las actitudes y posiciones del cuerpo humano por parte del genio florentino.

3.4 Modelo actancial de Greimas

Tomando como base el modelo actancial propuesto por Greimas: una estructura actancial que se reducía a seis funciones: un sujeto “(S) desea un objeto” (O) (ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquier otro valor...); es ayudado por un ayudante “(Ay) y orientado por un oponente” (Op); el conjunto de los hechos es deseado, orientado, arbitrado por un destinador “(D1= en beneficio de un destinatario” (D2) (figura 16). Éstos son a menudo de naturaleza social, ideológica o moral: Dios, el orden establecido, la libertad, el delito, la lujuria, la ambición, un fantasma, la conciencia, la justicia.

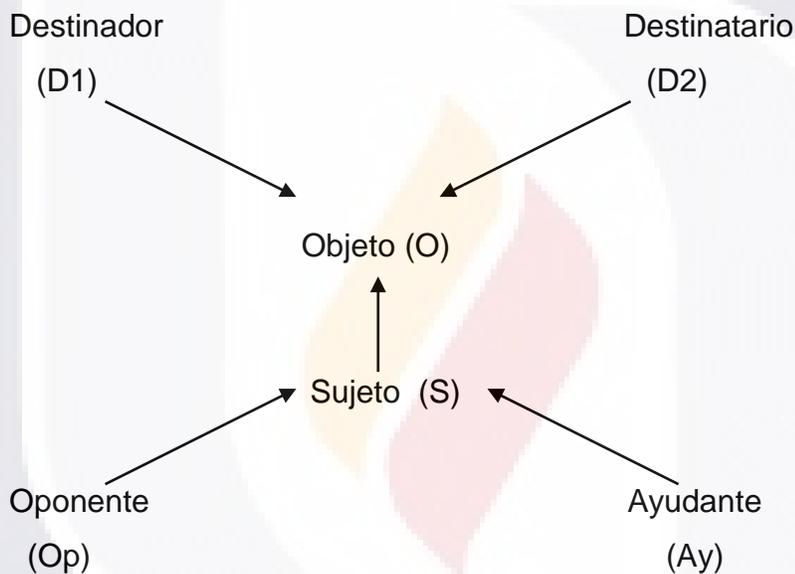


Figura 18: Modelo actancial propuesto por Greimas

Este modelo nos permitirá estructurar a los personajes que aparecen en la litografía, el discurso implícito en la obra y su narrativa, es decir, el porqué del actuar de los personajes que aparecen en la escena y los resultados de sus acciones. Este modelo, ya el sólo hecho de plantearlo, los actantes, es decir, las funciones en relación que se definen precisamente por su relación: no hay sujeto sin objeto y viceversa.

El modelo actancial contempla seis actantes-funciones: destinador, destinatario, sujeto, objeto, ayudante y oponente. Bajo este nivel de análisis se harán interpretaciones

y conclusiones que nos lleven al cuadro semiótico, para no sólo tener en claro las acciones de los personajes y su relación con el título de la obra, en el caso del tema bélico: “*El Valor Mejicano*” [sic], también se tendrá una base teórica congruente que verifique con que elementos gráficos y conceptuales se resolvió el tema y con cuanta claridad se expresa, así como puede llevarnos a la composición plástica de la obra, conocer los posibles ejes y lineamientos de la obra. Esta interpretación sobre su etapa temprana permitirá un posible análisis de otras obras de Posada:

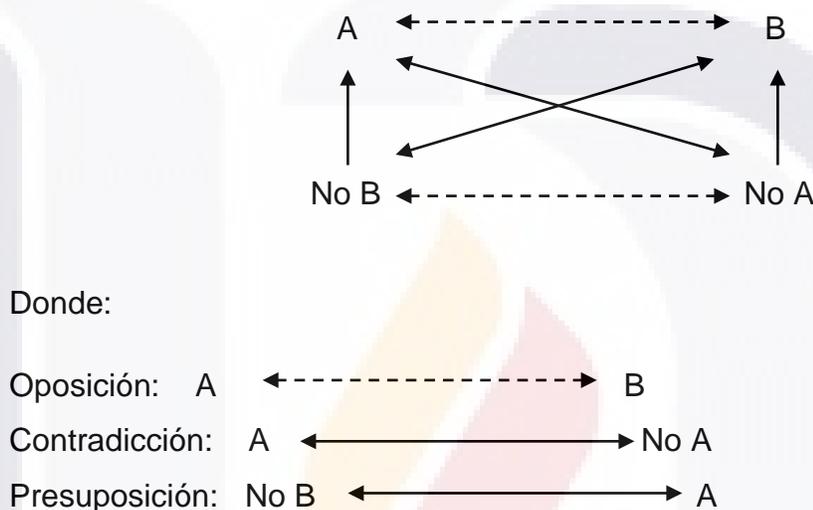


Figura 19: El modelo actancial contempla seis actantes-funciones

Por último, el modelo actancial de Greimas, Propuesto en su texto: *Semiótica figurativa y semiótica plástica* (Hernández, 1994: 17), nos permitirá visualizar los elementos que mueven la acción, sin deslindar los personajes de la acción, sobre todo para la imagen central del *corpus*, la cual es una escena de una batalla entre los ejércitos mexicano y francés, por otra parte, el cuadro semiótico para establecer las características entre ambos ejércitos, esperando con esto tener una interpretación objetiva de la solución plástica al problema impuesto a Posada: la representación gráfica de un concepto abstracto (valor) que además debía ser atractivo al público (estético).

CAPÍTULO IV. Análisis de la obra

4.1 Roland Barthes. Retórica de la Imagen

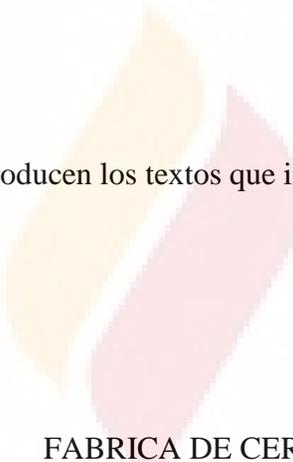
4.1.1 Análisis del cartel publicitario “La Victoria”

La Victoria (figura 20), es un cartel publicitario para una fábrica de cerillos donde vemos en la parte superior una ilustración de una escena bélica enmarcada por dos líneas de texto abarcando más de la mitad del cartel, en la parte inferior se encuentra un texto explicativo de las nuevas características del producto, entre otros datos, incluye lugar y fecha (León, Noviembre de 1875), contenido a los lados con ornamentación floral, esta litografía mide 31 X 43 cms.

El mensaje lingüístico.

A continuación se reproducen los textos que incluyen esta litografía:

LA VICTORIA
POSADA
LEON



Lit PEDROZA

FABRICA DE CERILLOS.
CALLE DEL ORATORIO N° 33

Esta antigua y acreditada casa, puesta hoy a la altura de las mejores fábricas mexicanas en la elaboración de sus cerillos, ofrece al público en general y a sus numerosos consumidores en particular, una elegante mejora introducida en todas las clases de su ramo: para cuyo efecto ha procurado igualar al cerillo mexicano, tanto en la exactitud de sus fórmulas, como en la belleza y esmero de sus cajetillas.

A pesar de los grandes gastos que la casa ha tenido que erogar para llevar a cabo esta mejora, los precios quedan inalterables, según los ya establecidos.

León, Noviembre de 1875.

(Texto no legible) y H

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

disputa entre dos bandos, donde uno tiene la ventaja y obtendrá un resultado favorable, una situación agradable para el espectador en la cual busca empatía con el producto ofrecido: cerillos, cuyas cajetillas evocan un conflicto bélico favorable, México como nación tenía ya muchos años en guerra, ya fueran luchas entre diferentes bandos políticos como invasiones de otros países, de estas últimas es recordada la llamada *batalla del 5 de mayo*, donde el ejército mexicano obtuvo la victoria ante el francés.

Lo demás del texto, nos habla propiamente del negocio que fabrica el producto, sus características y sus aspiraciones de calidad, a resaltar el siguiente enunciado: *una elegante mejora introducida en todas las clases de su ramo: para cuyo efecto ha procurado igualar al cerillo mexicano, tanto en la exactitud de sus fórmulas como en la belleza y esmero de sus cajetillas*. De esta frase tomaremos para nuestro análisis la última parte: *como en la belleza y esmero de sus cajetillas*, refiriéndonos al término belleza, según la RAE: *1. f. Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas*, si decidimos no salir de esta definición, la tarea de Posada en las cajetillas (y en este cartel), era el dotar a estas de propiedades tales que induzcan a amarlas e infundir deleite espiritual, aun siendo muy romántico este concepto tiene un fin práctico comercial, la preferencia por este producto, lo cual se traduce a la compra del producto.

El hecho de encontrar al final del texto los datos de lugar, fecha y un nombre (intuyendo que es el del fabricante) lo hace similar a un contrato, entre este y el consumidor, como si fuera un compromiso, mismo que se extiende al realizador de las imágenes para las cajetillas de cerillos, en este caso, Posada, así que este cartel contiene un ejemplo de lo que encontraremos en dichas cajetillas.

Este cartel, por lo tanto, enlaza uno de los pocos eventos bélicos en México que son recordados de forma grata: la victoria ante el ejército francés, en este caso particular, la batalla del 5 de mayo de 1862, un suceso de apenas 13 años de acaecido, su recuerdo se hace presente en cada imagen litográfica plasmada en dichas cajetillas.

El mensaje icónico codificado

Lo primero que resalta es encontrar en la parte superior la representación de Niké, como la diosa de la victoria, parte de la iconografía helenística como elemento decorativo, *como hija de Ares, más tarde fue asimilada al poder de los ejércitos y a los triunfos militares, tanto terrestres como marítimos* (Rodríguez, 2013: 110). Representada, en este caso, como una mujer alada, otorgando coronas de laurel a los soldados que se encuentran en la parte inferior, tradicionalmente sólo se corona a una sola persona, ya sea el rey, príncipe u otro representante real, político y militar, no a todos los participantes, como en esta imagen, esta es una variante como una interpretación por parte del artista, en estos años está documentado el uso general de la figura icónica, el propio Posada la usará en posteriores trabajos, lo relevante en esta Niké es que es *democrática*: no le otorga la corona a una sola persona, sino a todo el ejército que participó en esta batalla, la victoria no fue solamente (en este caso), del general Ignacio Zaragoza, sino de cada uno de los integrantes de este batallón, por lo tanto, de todos.

Ahora bien, en cuanto a los soldados que aparecen en la imagen resalta la figura central del dirigente (posiblemente general) del batallón que incluso ha perdido el sombrero, porta una bandera la cual no podemos distinguir, pareciera estar en blanco, en su diestra trae una espada desenfundada, listo a dar una orden, en el resto de la imagen vemos varios soldados del ejército mexicano dispuestos en diferentes planos y aptitudes, cargando su rifle (salvo otro general, que blande su espada), todos listos para hacer frente al enemigo, el cual no sale a cuadro.

Además se observa en la imagen diversa vegetación, indicando que la escena es en exteriores. También aparece un soldado bocabajo, asumimos que está herido o muerto por fuego enemigo. De los elementos militares que tenemos más cercanos y podemos ver sus rostros denotando terror, con sus ojos muy abiertos y viendo fijamente hacia lo que tienen al frente, mostrando con esto, repulsión a lo que viene: una batalla de la que en ese momento, no tenían certeza del resultado.

El mensaje icónico no codificado

Ahora, tenemos una imagen donde vemos un grupo de soldados del siglo XIX en diversas aptitudes, básicamente avanzando hacia nosotros, destacando al centro el que probablemente es el general que dirige a dicho grupo, enmarcado en un contorno claro, cada elemento se encuentra en diferente posición y lejanía con respecto al espectador, en un campo abierto, en la parte superior una figura femenina, alada, viendo hacia abajo, al grupo de soldados, en sus manos tiene coronas de laurel, las cuales parece arrojar a los soldados, su rostro, por sus facciones relajadas denotan tranquilidad. Cosa contraria sucede con las caras de los soldados, las cuáles fijan al frente, a los que se les distinguen los ojos los tienen muy abiertos, además de sostener cada quien su armamento firmemente.

Sobre el escenario donde se encuentran: en la parte superior hay nubes y cielo, en la parte inferior se encuentra vegetación dibujada de forma detallada, incluso se distingue parte de un árbol caído, conforme se sube la mirada dicha vegetación se observa más lejana y menos definida, no alcanzamos a ver el horizonte, debido a los grupos de soldados.

Esta litografía, de composición simétrica busca mediante una imagen impactante y llamativa tener la atención de posibles compradores. Dotando a la imagen de elementos conocidos, pero con un acomodo poco usual que permite al espectador tener una lectura rápida, la alusión a una batalla histórica, así también otorga una libre interpretación de parte de quien observa el cartel, suficiente para permitirse la lectura del mismo, apelando al nacionalismo y a un suceso bélico de resultado favorable. Todo esto usando los recursos del dibujo académico y la tipografía de la época.

Sobre la posible referencia para la realización de esta imagen, indagando en documentos de la época que hacen alusión a esta batalla encontramos el Parte de Batalla de Felipe Berriozábal, fechado el 5 de Mayo de 1862, de donde obtenemos el siguiente fragmento:

"A las once y tres cuartos dos batallones de Zuavos, estendidos en tiradores se nos presentaron haciendonos un fuego mortífero y preparando la carga de dos columnas que avanzaban

intrépidamente, sobre nuestras líneas protegidos por un fuego vivísimo de artillería rayada. Nuestros tiradores de batalla se replegaron en buen orden, y el enemigo con una bravura propia del soldado francés y digna de mejor causa, se arrojó sobre nosotros. Nuestros sufridos soldados no menos valientes tal vez que los franceses, recibieron el fuego nutrido de los Zuavos sin disparar sus armas, esperando la voz de mando de sus Jefes. Cuando tuvimos al enemigo, á menos de cincuenta pasos el C. Gral. Negree y yo, mandamos romper el fuego y. los valientes soldados franceses vinieron a morir á quince pasos de nuestra batalla [sic]"*

Dentro de este documento tenemos una descripción de cómo fue desarrollándose esta batalla, en este podemos ver similitudes entre la descripción de la batalla y la imagen que estamos analizando, en especial en esta parte: "*Nuestros sufridos soldados no menos valientes tal vez que los franceses, recibieron el fuego nutrido de los Zuavos sin disparar sus armas, esperando la voz de mando de sus Jefes [sic]*" Con esta descripción podemos afirmar que es muy probable que esta litografía representa este momento, donde el ejército mexicano está esperando la orden de atacar, sólo que está recreada desde el punto de vista del enemigo (el ejército francés).

Este cartel publicitario recrea un momento de la batalla de la cual anticipa el resultado, cuidando la realización técnica y académica de la época, aportando situaciones poco usuales en este tipo de trabajos, como mostrar a sólo uno de los bandos, rostros que parecen lejos de lo heroico y recrear un momento antes del enfrentamiento en sí. Elementos para reconocer el suceso representado, pero con omisiones visuales suficientes para invitar a completar la escena y prestar atención a dicho cartel, que es el fin último de este.

* Selección de textos y documentos: Doralicia Carmona Dávila, Derechos Reservados, ISBN 970-95193. *Memoria Política de México*, <http://www.inep.org/Textos/4IntFrancesa/1862PBB.html>, se consultó la versión en línea el 26 de mayo de 2014.

También encontrado en edición facsimilar de *Las Glorias Nacionales. Álbum de la Guerra*, publicada originalmente entre los años 1862 y 1868, consultada en La Biblioteca Digital Mexicana: http://bdmx.mx/detalle_documento/?id_cod=36#.U4LAz1IU9dg, se consultó la versión en línea el 26 de mayo de 2014.

4.1.2 Análisis de cubierta para caja de cigarros “El Valor Mejicano”

El Valor Mejicano [sic] (figura 21), es una litografía hecha para decorar una caja de cigarros en México, realizada entre los años 1872 y 1876, es un trabajo gráfico dividido en seis recuadros, uno incluye el nombre del producto, otro contiene datos del fabricante, dos más son adornos florales propios de la época, por último, dos recuadros donde son recreadas imágenes bélicas, esta litografía mide 9.0 X 14.4 cms.



Figura 21: Tapa de caja de cigarrillos “El Valor Mejicano”

El mensaje lingüístico.

A continuación se reproducen los textos de esta litografía:

EL VALOR MEJICANO

Tabaco de Orizaba garantizado por

Mauro Moreno

Lit de Pedroza

La palabra *valor* tiene diferentes acepciones, dependiendo el contexto del cual estemos hablando, para este caso, unido a la palabra "mejicano [sic]", donde aludimos a las personas nacidas en la República Mexicana, retomamos del diccionario de la Real Academia Española las siguientes definiciones de valor:

- "Cualidad del ánimo, que mueve a acometer resueltamente grandes empresas y a arrostrar los peligros."
- "Subsistencia y firmeza de algún acto."
- "Persona que posee o a la que se le atribuyen cualidades positivas para desarrollar una determinada actividad."*

El nombre del producto de antemano nos alude a cualidades deseables, por gente del país, alude a cierta nacionalidad y a situaciones de su tiempo (guerras constantes). Hay que aclarar que la industria tabacalera estaba en crecimiento, pero tenía una fuerte competencia con la producción cubana,** *El Valor Mejicano* es, el nombre de una marca donde asocia el acto de fumar con una actitud y cualidad deseable.

En cuanto al demás texto, enmarcado en otro recuadro, dice lo siguiente:

Tabaco de Orizaba garantizado por

Mauro Moreno

Lit de Pedroza

El texto es de carácter informativo, nos indica el contenido, la procedencia, Orizaba, Veracruz-, el nombre del fabricante, Mauro Moreno, también encontramos, en

* <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=L3sLQtSDFDXX2Kht4uy9> consultada el 27 de mayo del 2014

** Mayagoitia Penagos, Laura del Carmen. (2013). *TABACO Y LITOGRAFÍA. LA LITOGRAFÍA COMERCIAL EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX. LAS ETIQUETAS DE CIGARROS PUROS* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. <http://riunet.upv.es/handle/10251/19160>, consultada el 27 de mayo de 2014

letras más pequeñas, el apellido del taller donde se realizó esta litografía: en el taller de (Trinidad) Pedroza. Rescatar de estos datos el nombre del fabricante, o mejor dicho su firma: esto hace que sea una especie de contrato entre el fabricante y el consumidor, ya que indica que *garantiza* el producto, empeñando su palabra.

El mensaje icónico codificado

En este apartado tenemos cuatro imágenes: dos con ornamentos florales, muy usados desde el Renacimiento, así como dos con soldados como protagonistas de las mismas, en la primera observamos una batalla, donde tenemos dos bandos peleando entre sí, haciendo evidente los uniformes, el del ejército mexicano del siglo XIX y el de los Zuavos franceses, con esto tenemos el código de la época, además, vemos a zuavos (soldados franceses), en aptitud de rendición, levantando las manos, desarmados o en franca retirada. Recordar que en 1862 la República Mexicana sufrió de una invasión francesa, donde, hasta la fecha, es muy resaltada la victoria obtenida el 5 de mayo en Puebla.

En la última imagen vemos a un soldado mexicano, atrás de él, trofeos de guerra, como armas, banderas e incluso instrumentos musicales del enemigo dispuestos en cruz, que desde la época griega clásica es símbolo de triunfo en una batalla, esta imagen, unida a la anterior, confirman el resultado de la batalla: el triunfo del ejército nacional sobre el francés.

El mensaje icónico no codificado

Las dos imágenes de ornamentos florales parecen no tener ninguna relación con los otros elementos de esta litografía, y muy probablemente así es, una función que tienen estas imágenes son para complementar el espacio del empaque, en especial donde se pliega o como zona con pegamento para sellar las cajas, que al abrir se rompan en esta parte, con lo que la imagen se destruye, razón por la cual, son genéricas y no son para conservar.

En cuanto a las otras dos imágenes, que contienen escenas bélicas, dada la presencia de soldados. En la primera tenemos la representación de una batalla: con numerosas figuras en diversas acciones, interactuando entre sí, se trata de una imagen dinámica y detallada, a pesar de su tamaño reducido, hacer notar la profundidad lograda mediante el desvanecimiento de las siluetas del fondo, recurso usado desde el Renacimiento: la perspectiva aérea, denotando conocimiento académico por parte del autor.

En la segunda sólo aparece un soldado mexicano en posición de descanso, con un arma en las manos, un fusil con bayoneta, propio de mediados de siglo XIX, atrás de él se encuentran diversos objetos, acomodados cruzados entre sí, al contrario de la anterior imagen en esta sólo hay una figura, estática, simétrica, vertical, lo cual denota que ya no forma parte de la batalla.

La relación entre las imágenes, que están separadas por recuadro, que guardan elementos en común, como los motivos florales, técnicamente bien realizados, cuya función parece únicamente ornamental. No así las representaciones de los soldados, que buscan llamar la atención al espectador/comprador, pero cada una con diferentes recursos: la primera destaca por su dinamismo, tanto en su composición como en la variedad de figuras y actitudes de estas, mientras que la segunda destaca por su equilibrio y orden, así como su claridad de ejecución.

Sobre la representación de algún escrito, o descripción sobre esta batalla, nuevamente tenemos en el Parte de Batalla de Felipe Berriozábal el siguiente fragmento:

Las columnas fueron diezmadas por nuestras fuerzas, puestas en completo desorden y obligadas a huir al frente de los modestos soldados de Méjico, quienes cargaron inmediatamente sobre ellos trabándose entre algunos soldados un reñido combate a la balloneta, que nos hizo al fin dueños del campo. [Sic]**

* Selección de textos y documentos: Doralicia Carmona Dávila, Derechos Reservados, ISBN 970-95193. *Memoria Política de México*, <http://www.inep.org/Textos/4IntFrancesa/1862PBB.html>, se consultó la versión en línea el 26 de mayo de 2014.

Nuevamente pareciera el recuperarse este documento como referencia, esto no es casualidad: *Las Glorias Nacionales* fue publicado entre los años 1862 y 1868, fue ilustrado con litografías del caricaturista Constantino Escalante, dibujante del periódico *La Orquesta*, de donde José Guadalupe Posada tomó referencias para sus primeros cartones políticos, además que la distribución en el interior del país era con mismos distribuidores de este periódico que se recibía en la taller de Trinidad Pedroza. Al respecto Eduardo Del Río escribe:

“Inevitablemente Posada, como todos los caricaturistas del mundo, imita en sus primeros trabajos a otro caricaturistas... y como Pedroza, su patrón, recibía “La Orquesta”, Posada se inspiró en las formidables caricaturas de Santiago Hernández y Constantino Escalante, al que le imita hasta la firma...” (Del Río, 2010: 20).

También encontrado en edición facsimilar de *Las Glorias Nacionales. Álbum de la Guerra*, revisada en La Biblioteca Digital Mexicana: http://bdmx.mx/detalle_documento/?id_cod=36#.U4LAz1IU9dg, se consultó la versión en línea el 26 de mayo de 2014.

4.2 Bo Bergström. Técnicas esenciales de comunicación visual

4.2.1 Análisis del cartel publicitario “La Victoria”

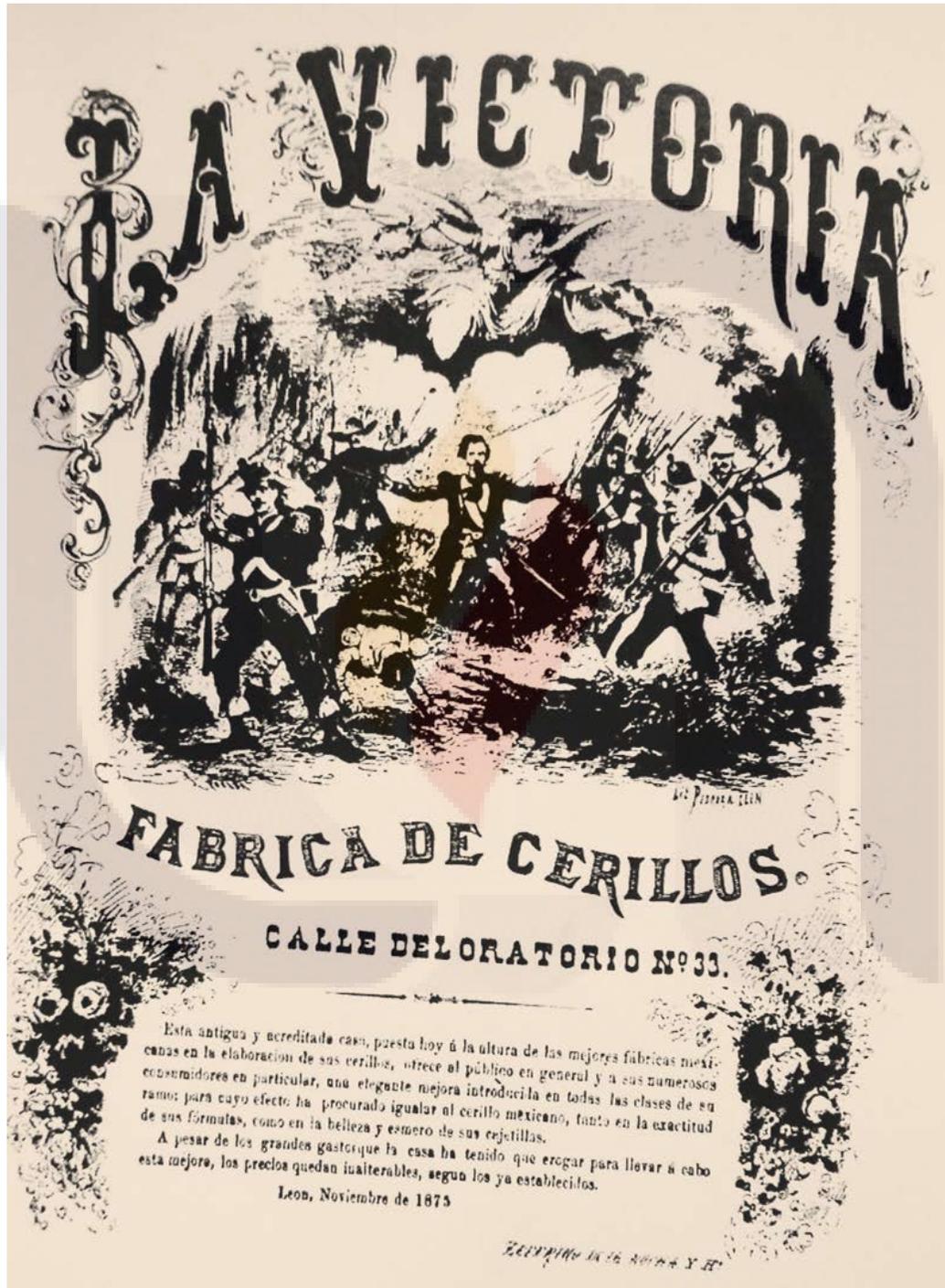


Figura 22: Cartel publicitario “La Victoria”

Del periodo comprendido entre los años de 1872 y 1876 Guadalupe Posada se dedica principalmente a la litografía comercial, sobre todo a ilustrar etiquetas de diversos productos, pero este es el único cartel publicitario que conocemos hasta ahora de este periodo, hecho para una fábrica de cerillos, donde anuncia las cualidades del producto, enmarcado con motivos florales a los costados, este cartel está encabezado por una imagen bélica que alude a la marca del producto: *La Victoria*.

El tipo de mensaje es de tipo directivo, es decir, que busca influir en el lector, porque en un cartel publicitario esta es su función, además, contiene elementos de carácter informativo, ya que incluso parece contener un registro gráfico de un evento real, o por lo menos una interpretación del mismo.

El mensaje va acompañado del siguiente texto:



Esta antigua y acreditada casa, puesta hoy a la altura de las mejores fábricas mexicanas en la elaboración de sus cerillos, ofrece al público en general y a sus numerosos consumidores en particular, una elegante mejora introducida en todas las clases de su ramo: para cuyo efecto ha procurado igualar al cerillo mexicano, tanto en la exactitud de sus fórmulas, como en la belleza y esmero de sus cajetillas.

A pesar de los grandes gastos que la casa ha tenido que erogar para llevar a cabo esta mejora, los precios quedan inalterables, según los ya establecidos.

León, Noviembre de 1875.

(Texto no legible) y H

Nos informa sobre la condición del producto que se promociona (cerillos), y su calidad, representada también por la belleza y buena realización de las imágenes que acompañarán las cajas de cerillos, ya que contienen, por ejemplo, la litografía realizada por el grabador de Aguascalientes, en ella hay un mensaje del tipo expresivo, con una visión (enfoque) personal y con un eje compositivo claro.

Sobre la retórica de la imagen y sus elementos usados para cautivar, persuadir al usuario, tomaremos los elementos que toma en cuenta Bergström (2009: 126), para determinar si una imagen *persuade* al receptor.

Profundidad:

Para construir imágenes un elemento es la profundidad, Bergström (2009: 126), nos dice que el plano medio y, en especial el fondo, aparece borroso, como en la vida real, ya que el ojo dispone de una profundidad de campo limitada, en esta litografía de Posada (figura 23), el grupo de soldados del fondo ciertamente lucen borrosos, cuanto más lejanos se le quieren representar, con menos elementos son representados. Los personajes que se encuentran en primer plano, llenos de detalles en su ejecución, ayudan a transmitir la sensación de profundidad.



Figura 23: Imagen el cartel

Composición:

La imagen parte de un claro eje compositivo vertical, justamente al centro, obteniendo simetría, también se generan dos elipses que tienen el mismo eje central, estos tres elementos son para enfatizar la figura central (al parecer, un general), a ambos lados de este hay a cada lado, un grupo de tres figuras en diferentes posiciones y planos, que si bien rompen la simetría no así el equilibrio de la imagen, además de aportar dinamismo, gracias a su composición triangular invertida (figura 24). La figura alada que se encuentra en la parte superior prácticamente queda enmarcada por el espacio entre las dos elipses, mientras que los soldados quedan dentro de la elipse más pequeña: *Las composiciones circulares dan la impresión de armonía y movimiento ininterrumpido, es un símbolo universal, esta se puede lograr con un grupo de personas, el óvalo, cercano al círculo, es de uso común y tiene similares cualidades* (Bergström, 2009: 126).



Figura 24: Ejes compositivos, es notoria la simetría en la imagen

¡Algo está mal!

En este apartado que Barthes denominó *punctum* (citado por Bergström, 2009: 158) recordemos que es donde algún elemento en la imagen no encaja, que está mal y que obliga al espectador a participar, a buscar la pieza que falta y que a veces no se obtiene, creando experiencias, al propio espectador, que no se pueden explicar con palabras.

En este caso, lo primero que hay que destacar es que la figura central ha perdido su sombrero (figura 25), y es el único en esta situación, probablemente sea el general que dirige y va al frente en la batalla, esto se puede reforzar con lo que sostiene en sus manos. En una lleva una bandera, al parecer en blanco y en la otra trae su espada desenfundada, de llamar la atención que esté en blanco el área de la bandera, puede ser por no estar seguro el autor de qué versión plasmar, el dejar pendiente esta área y por los tiempos de entrega o al cliente la pareciera bien dejarla en blanco, Jean Charlot mencionó algo al respecto: “protestando públicamente por medio de carteles y estandartes, dejados en blanco para llenarlos con cualesquiera lema, conservadores o revolucionarios, católicos o anticlericales, que pudieran darle matiz de novedad” (citado por Sánchez, 2013: 148). Así que, para posibles cambios, la bandera quedara en blanco, como la versión que disponemos para análisis es tomada de un catálogo, es posible que no fuera la definitiva.



Figura 25: Personaje central sosteniendo una bandera

Recordemos que, una bandera en el campo de batalla, es un elemento muy importante: no sólo se usan para diferenciar a los batallones, son para dirigir, son trofeos de victoria si se obtiene la del enemigo por eso no se puede dejar a la ligera, pero en este caso, queda como telón de fondo en blanco para enmarcar a la figura central.

Por último, en lo referente a esta figura está su mirada: totalmente al frente, lo vemos con los ojos muy abiertos, como sorprendido o incluso asustado, del libro *Expression of the Emotions: "The eyes are widely opened, and beneath them the skin appears swollen; the pupils are large"* (Darwin, 1872: 293) (figuras 26 y 28), así podemos notar que en el momento captado los protagonistas no tienen idea del resultado final de su batalla a librar, al tener toda la responsabilidad de su batallón y ante un peligro inminente, la pose se puede interpretar como el estar a punto de dar la orden a sus soldados de atacar al enemigo, que bien lo pueden tener al frente, que es hacia donde dirige su mirada.



Figura 26: Expresión de una persona sintiendo miedo, Darwin, 1872 (1).

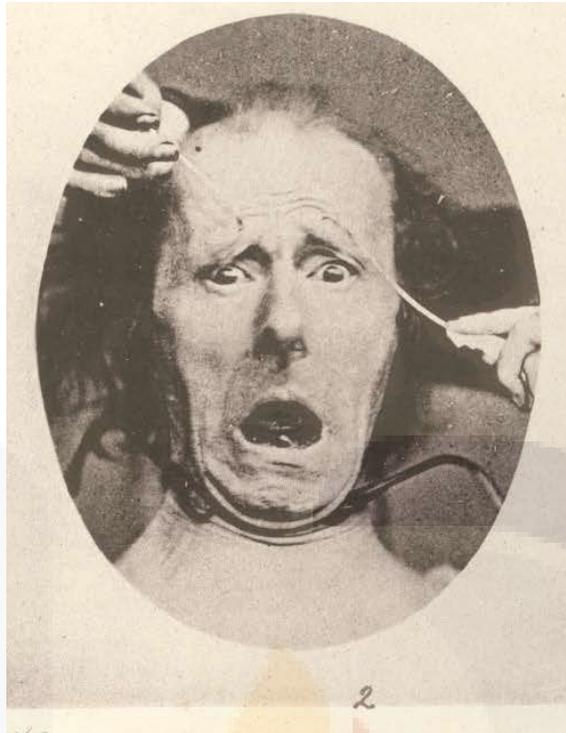


Figura 27: Expresión de una persona sintiendo miedo, Darwin, 1872 (2).

En cuanto a los demás soldados, empezaremos por el que encuentra atrás, a la izquierda de la imagen, el cual tiene un sombrero diferente al de los demás, también tiene su espada desenfundada y su otra mano levantada, como la figura central, otro general, lo cual nos indica un ejército conformado de varios batallones, ambos personajes, de actitudes similares, el uniforme difiere entre ellos, por lo que son de diferente rango (Chartrand, Richard. 1994).

De los cinco soldados restantes, todos con su fusil en las manos, a la expectativa (ninguno está en posición de disparar), todos viendo a diferentes puntos al frente. El que se encuentra en primer plano, a nuestra izquierda, en quien tiene una postura mayormente diferente a los otros cuatro, con su arma delante de él, con las rodillas dobladas y con la mirada fija al frente, mirada muy similar a la figura central, aunque su rostro parece más desconcertado, como de estar viendo un peligro inminente, además, no mira exactamente hacia el mismo lugar, ya que sus ojos miran cargados un poco a la izquierda en la imagen (Darwin, 1872: 289-303).

En cuanto a los soldados restantes (figura 28), el que se encuentra a la extrema izquierda de la imagen y el grupo de la derecha, quienes sujetan su arma de manera similar y todos mirando hacia diferentes direcciones, como si cada uno se concentrara en objetivos diferentes, en especial el soldado que encontramos al frente del grupo de la derecha, con los mismos ojos muy abiertos, referidos en dos figuras anteriores, sólo que en este su mirada es más cargada hacia la izquierda.

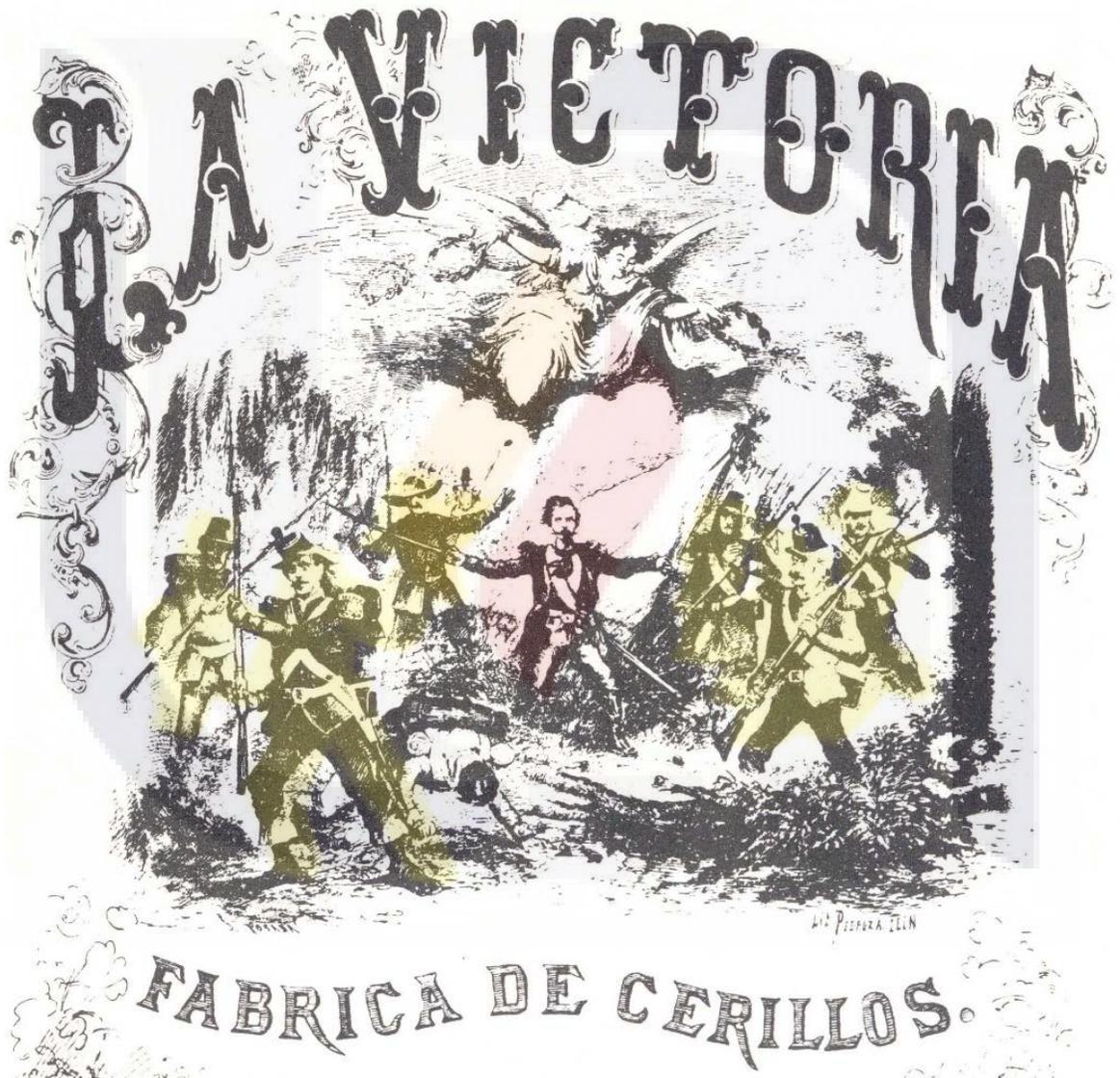


Figura 28: cada soldado está mirando hacia diferente lugar.

No se puede pasar por alto la figura del soldado que se encuentra tirado de bruces en el suelo, en la parte inferior de la imagen, un poco cargado a la izquierda (figura 29), y

al cual parecen no ponerle atención los demás soldados, ¿cuáles pueden ser las razones de ello? Puede ser que ya esté muerto y no puedan hacer nada por él, o que fue el primero en recibir un disparo del enemigo, por lo que puso en alerta a sus compañeros, que por lo mismo apenas han tenido tiempo de responder al ataque enemigo y esta puede ser la razón por la cual no acuden a auxiliarlo (esto vendría a reforzar por qué la figura central no tiene sombrero), esta figura sólo refuerza que toda la atención (o el peligro), está al frente de ellos (Del Castillo, 1862: Cap. II), viendo más allá de lo enmarcado en la imagen.



Figura 29: Detalle de soldado tirado en el suelo

Por otro lado, la figura femenina alada no es otra más que la representación de la diosa *Niké* (figura 30), que simboliza precisamente a *La Victoria*, sin embargo, se le representa coronando a quien vence, en este caso, en un enfrentamiento bélico, invariablemente sólo corona a una persona, aunque aquí, se pueden contar cuatro, como

si aparecieran mágicamente de sus manos , para coronar a todos los soldados, dando *la victoria* a todos, no sólo a una sola persona, esta es más una interpretación libre por parte del artista. De acuerdo a la iconografía de la época, se representada a *la victoria* con varias coronas de laurel en una de sus manos (figura 31), pero coronando a una sola persona (figura 32), bien la interpretación de Posada ante quien es responsable del resultado de la batalla, que serían todos los soldados, en trabajos posteriores sobre el mismo tema Posada retoma a la diosa Niké de la manera que conocemos actualmente, con una sola corona de laurel, coronando sólo al que se le adjudicó dicha victoria: el general Ignacio Zaragoza (figura 33).



Figura 30: Representación de la victoria, en la imagen de la diosa Niké, repartiendo coronas de laurel.



Figura 31: “Marcha de la cosa pública en México” (detalle), litografía de Constantino Escalante para la publicación *La Orquesta*, 3ª época, t. I, núm. 14. Fechado el 10 de agosto de 1867.

En la parte superior, al centro, *Lafragua y Mejía* (?), miembros del ayuntamiento, quienes cargan una estatua alegórica que sostiene en las manos varias coronas de laurel, (Bajaras, 2005: 260). Esta figura alegórica bien es una representación de la victoria, (desafortunadamente la imagen está incompleta).

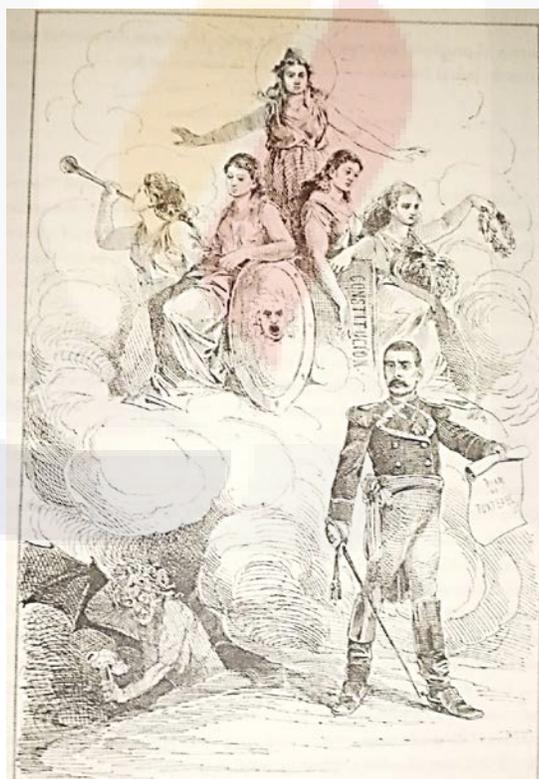


Figura 32: Caricatura anónima de finales de 1876 donde se representa a Porfirio Díaz, de las cuatro figuras femeninas que se encuentran sentadas, la de la derecha representa a la victoria, (Bajaras, 2005: 114). En esta imagen también vemos a la victoria representada como la diosa Niké con varias coronas de laurel en una mano y con sólo una en la otra.

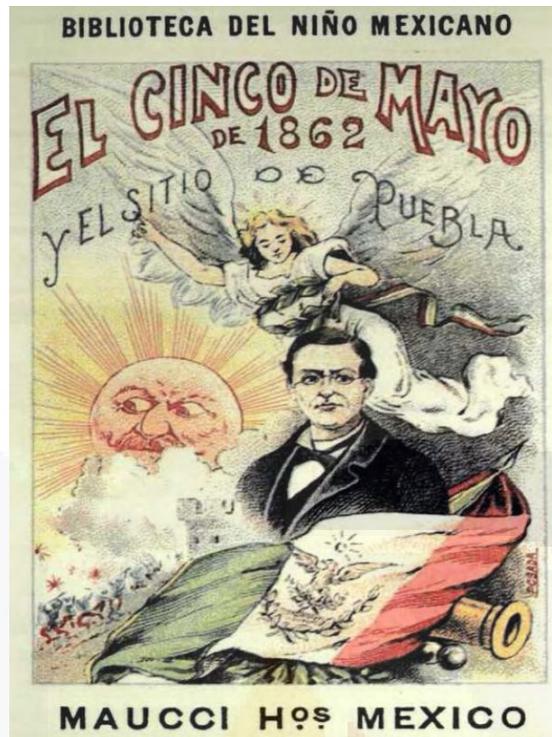


Figura 33: Portada de un tomo de la Biblioteca del Niño Mexicano. Con el tema, *El Cinco de Mayo de 1862 y el Sitio de Puebla*, en él Posada vuelve a representar a la victoria, como la reconocemos actualmente: como la diosa alada Niké, coronando sólo al que se le atribuye ganar esta batalla: al general Ignacio Zaragoza, al fondo se ven los soldados mexicanos en combate.

El rostro apacible y complaciente de *Niké*, contrasta con la de los soldados que están debajo, ya que ella misma está determinando quién será el bando ganador, mientras que las tropas no tienen idea si ganarán (o sobrevivirán) la batalla.

“En la Antigua Grecia, escritores y artistas forjaron una personificación de la Victoria, Nike (Νίκη), cuya presencia estuvo asociada habitualmente a las figuras de los dioses, para expresar en ella la idea del Triunfo. Nike fue concebida como una personificación femenina, una mensajera juvenil y alada, que otorga la victoria, tanto en la batalla como en la competición pacífica: una “nicéforos” stricto sensu. Tratándose de la encarnación de una idea abstracta, no tiene leyenda propia, pero su presencia se advierte, con mayor o menor protagonismo, en diversos episodios de la mitología griega (Rodríguez, 2013: 93).

Por último, lo que menos corresponde en esta imagen es, que para que exista *La Victoria* en una batalla debe de existir un bando rival, que en este caso estamos suponiendo

que es el ejército francés, pero no vemos a cuadro a ningún integrante del bando rival, a nadie, este tratamiento en la imagen es lo que más puede llamar la atención al espectador: La Victoria, ¿ante quién?, sólo las referencias históricas e indicios por parte de las miradas de los soldados nos dan parte de la respuesta. En este trabajo sólo se ve un fragmento del suceso, un ángulo de lo que acontece, lo que hay más allá de la imagen le corresponde al espectador completar.

El Espacio Adyacente

En este recurso la interacción entre lo que ven los espectadores y lo que no ven, pero se intuye que está fuera del cuadro, en nuestro caso, vemos a un bando militar que mira hacia todas direcciones, se incluye directamente hacia el espectador, por lo que el punto de vista de éste, es desde donde se encuentra lo que tiene atentos a este grupo de soldados: el enemigo. Más allá del borde de la imagen se encuentra mucho más, probablemente lo más importante: contra quién se logró *la victoria*, que no los vemos, pero sabemos que están ahí, la interacción con el espectador para hacer crecer de forma exponencial la imagen en su cabeza (Bergström, 2009: 159).

Lo que llena el espectador fuera de la imagen (espacio negativo), es el bando contrario, que suponemos que es el ejército francés, formado por zuavos, esto se debe a que la batalla que siempre ha sido muy difundida (hasta el día de hoy), en que el Ejército Nacional Mexicano obtuvo la victoria fue la acontecida el 5 de mayo de 1862, en Puebla (González, 1974: 222). La imagen objeto de nuestro estudio, fue creada poco más de 13 años después, independientemente de quién fuera el enemigo, la mezcla de sorpresa y terror ante el resultado del combate próximo, ante la incertidumbre si saldrán heridos o muertos al final del día, los rostros de los soldados que vemos en la imagen, nos hace preguntarnos: ¿A quién están enfrentando?, ¿cuántos son los enemigos que tienen enfrente?, ¿qué armamento trae?, ¿cuánto durará la batalla?, etc. Las respuestas a estas cuestiones disparan la amplitud de posibilidades de lo que no se muestra. Este es uno de los mayores recursos de esta imagen, el cual exige gran participación del espectador, que es el que decide hasta dónde llegar a la invitación hecha por el autor.

Interacción

Cuando dejamos que el espectador participe en el mensaje de la imagen (interacción), es lo que, según Bergström (2009: 220), permite la comunicación. Entregar el mensaje sin ser explícito, para permitirle al espectador llenar los huecos faltantes es una de las grandes virtudes que puede tener una imagen. En el caso de las palabras e imágenes, las cuáles deben trabajar juntas y permitir que el espectador complete el espacio entre ellas.

En este apartado, donde la semiótica cumple como una herramienta fundamental, porque requerimos de los signos para compartir conocimientos e ideas, donde la construcción de sistemas lógicos y abstractos son necesarios para compartir, para reflexionar, como mencionamos anteriormente, donde el signo, que puede ser una o varias letras, o una imagen se constituyen en un sistema en el que se tiene un acuerdo en lo que significa el signo (Bergström, 2009: 221). Para este caso, la civilización occidental, para llevar a cabo la comunicación, que se basa en signos, según el triángulo semiótico, es apoyado en un referente, la realidad (Peirce, 2005) en este caso *la victoria*, y un intérprete (autor), que interpreta la victoria y sus características en palabras e imágenes, aquí el signo muestra algo, y tiene un contenido, significa algo.

Recordemos que las divisiones del signo fundamentalmente son: icono, índice y símbolo, donde el icono representa similitud del objeto, dibujado, pintado, para este caso, el ejército que obtiene la victoria (pero no tenemos a quién vence), por lo que tenemos la representación gráfica de La Victoria, reconocible en el mundo *occidentalizado*: la figura femenina alada, que sostiene una corona de laurel para colocar sobre la cabeza del vencedor (Rodríguez, 2013: 93), (figura 34). El índice indica proximidad (Bergström, 2009: 222), una relación de una parte con el todo o bien, una característica del objeto, en nuestro caso, sólo tenemos algunos elementos (soldados), de uno de los ejércitos y ninguno del otro, así como la bandera, todavía en posesión de sus dueños, hacer notar que este implemento no debe caer en manos enemigas, porque se vuelve un trofeo de guerra para el enemigo. Por último, el signo, que no es más que un acuerdo convencional, en este paso, las letras que enmarcan la imagen (LA VICTORIA), que no nos dejan duda del tema

que estamos tratando, además, el hecho de estar escrito en mayúsculas, gritándolo, llamando la atención, complementa tanto al icono como al índice (Bergström, 2009: 222).



Figura 34: Actualmente el Monumento a la Independencia de México, inaugurado en 1910, está rematado con una estatua de la Victoria Alada sosteniendo una corona de laurel en actitud de colocarla sobre la cabeza de los héroes y una cadena rota de tres eslabones. Popularmente a esta imagen se le conoce como “Ángel” o “Ángel de la Independencia”

Interacción de texto e imagen. Dos lenguajes:

La unión entre el lenguaje visual con el texto forman, según Bergström, un tercer lenguaje, al cual llama comunicación *verbovisual* (Bergström, 2009: 222): la información que se puede dar por la combinación de imagen y texto es mucho mayor de la que pudiera ser por separado (McCloud, 2007), para nuestro caso de estudio, se entretije el título de La Victoria con la representación icónica con la diosa Niké y la imagen del grupo de soldados, generando una asociación de los dos lenguajes.

El tercer lenguaje.

Al unir texto e imagen en un solo elemento, entretejido, se genera nueva información, misma que no podría existir, o por lo menos sería de forma más limitada (Bergström, 2009: 223), si bien no se puede separar la imagen del texto una vez presentada, recordemos que en estos años la mayoría de la población en México era analfabeta. En este caso, el texto de LA VICTORIA se encuentra enmarcando la imagen (en la parte inferior de la misma está la leyenda *Fábrica de cerillos* que termina por encerrar la imagen), al ver la imagen no podemos desligarla del texto, *La Victoria*, así que al ver a este grupo de soldados atribuimos que ellos son los que salen victoriosos, sin necesitar saber cómo, es más, ni si quiera contra quién, no podemos desligar la imagen de los soldados con la victoria, formando el tercer lenguaje.

Izquierda y derecha.

En la mente del receptor se crea este tercer lenguaje, el cerebro humano está dividido en dos hemisferios: el izquierdo, que trabaja de manera lógica, como una computadora, y el derecho, que ve todo a la vez, aquí se encuentra la imaginación y la intuición (Bergström, 2009: 222). Si trazamos una línea vertical, del lado derecho estarán las imágenes, del izquierdo el texto, sobre la línea coincidirán estas dos formas de lenguaje, formando una unidad.

El lado izquierdo de la línea.

Se requiere el conocimiento, el código para leer el texto (Bergström, 2009: 222), saber leer, tendremos el mensaje, de manera lógica y clara, en este caso *La Victoria*, el poder visual faltante en el texto lo proporciona la imagen.

El lado derecho de la línea.

El mirar requiere poco tiempo y poco esfuerzo (aparentemente), una imagen habla directamente a las emociones, *el receptor no puede evitar mirar las imágenes* (Bergström, 2009: 222), esta es la razón principal del quehacer de Guadalupe Posada: crear imágenes para el consumidor, para atraerlo, esta fue la función de toda su obra, para los diversos productos y publicaciones donde trabajó.

La imagen, fácil de leer en un primer nivel, que representa una realidad (Bergström, 2009: 222), crea asociaciones e interpretaciones entre las partes de la misma imagen y con otras crea una interpretación personal, a tal grado que cada interpretación puede variar enormemente entre una persona y otra. Al centro de la línea, donde se unen texto e imagen, trabajando juntos, dan fuerza al mensaje.

Interacción de texto e imagen.

La combinación inteligente de texto e imagen es capaz de contar una historia interesante, *superando con mucho lo que cualquiera que los dos lenguajes podría conseguir solo* (Bergström, 2009: 223), fomentando la interacción de la emociones y el intelecto del receptor, el emisor (Posada), aprovecha la diferencias, similitudes, fuerzas y debilidades en ambos lenguajes, que tienen distintos tiempos de lectura, la imagen es leída más rápido que el texto, leer es un proceso muy largo. Para este caso, la imagen del grupo de soldados es leída de inmediato y codificada, en el caso de los textos, sólo nos abocaremos a los títulos, lo demás del texto es largo y puede ser interpretado sin tomar en cuenta la imagen.

Aunque la memoria visual es mejor que la verbal en la mayoría de las personas, la combinación de texto e imagen permite que el mensaje enviado sea mejor transmitido (Bergström, 2009: 223), retoma que hay dos formas de crear una interacción efectiva entre texto e imagen: *la teoría del anclaje y el relevo* (Barthes, 1986: 35).

En el anclaje texto e imagen muestran lo mismo, sin expandir el significado, fijándose el mensaje el uno en el otro. En el relevo texto e imagen dicen cosas distintas, incluso proporcionando información en distintas direcciones, expandiendo el sentido del mensaje, convirtiéndose en una metáfora y permitiendo una interacción más libre, recordemos que la clasificación del relevo son: *sobrecomunicación o armonía irritante* (Bergström, 2009: 223), donde imagen y texto dicen lo mismo y vuelven pasivo al receptor, haciéndolo parecer que no es capaz de entender, debilitando el mensaje. Por el contrario, la *disonancia o infracomunicación* (Bergström, 2009: 224), el texto y la imagen

trabajan juntos, pero de manera contraria, o no dicen lo mismo, esto permite generar un fuerte mensaje, en donde el receptor se vuelve partícipe.

En el caso de *La Victoria* conviven ambos tipos de relevo: por una parte el concepto victoria que tiene su contraparte visual en la versión icónica de la diosa Niké, aquí texto y parte de la imagen dicen lo mismo. Pero en el resto de la imagen, donde vemos al grupo de soldados mexicanos, encontramos la *disonancia*: no vemos al enemigo y sus rostros no expresan algún rasgo que indique que salieron victoriosos, en este punto el espectador puede interactuar, en primera instancia, la primera vez que se ve la imagen se reconoce un evento bélico, al leer el texto, LA VICTORIA, hace entrelazar estos dos componentes para concluir que los que vemos a cuadro son los que salieron vencedores, esto reforzado con la representación de la diosa Niké, pero la demás información será aportada por el receptor, generando un mensaje dinámico.

Primeramente, aunque en el texto anuncia *La Victoria* en la imagen no vemos un combate o disputa, sólo a un grupo de soldados que parecen estar más atentos a lo que sucede al frente, que es donde se encuentra el receptor, así este no puede ver lo que los tiene tan atentos, sus rostros no reflejan júbilo, alegría o cualquier otra expresión que revele haber salido victoriosos, sólo la imagen alada de la diosa Niké denota la tranquilidad de tener en sus manos designar al que se alzarán con la victoria.

El aspecto que interactúa más con el espectador (*disonancia*), es el completar el cuadro: si hay un bando que se alza con la victoria, entonces, ¿quiénes son los vencidos?, ¿cómo fue la batalla?, ¿sabemos de cuál batalla estamos hablando? Estas interrogantes permiten plantearse diversas posibilidades del momento plasmado y lo que hay en el espacio adyacente, cada espectador se puede plantear una postura: de acuerdo a su conocimiento o experiencia respecto a situaciones bélicas, en especial si nos referimos en este caso a las acontecidas a mediados del siglo XIX en México, en donde la victoria militar más difundida es la Batalla del 5 de mayo (1862). El imaginar cómo fue la batalla y cómo se obtuvo la victoria ante el ejército francés sigue siendo a la fecha una interpretación abierta, en esta litografía, posteriores lecturas propician la participación del

receptor para reconstruir los sucesos, hacen del mensaje enviado una serie de propuestas abiertas para completarlo, esta litografía de Guadalupe Posada es un ejemplo de uso inteligente del texto y la imagen para transmitir un mensaje impactante, necesario en el medio publicitario, pero que se traduce en una experiencia estimulante para el receptor que se permite nuevas lecturas, en nuestro caso, en la posibilidad de estar ante la presencia de una interpretación de un hecho histórico bien documentado, donde cada trazo tiene una intención académica y personal, que es fruto de un estudio serio y profesional, alejado de la improvisación y ligereza en el trazo y la composición, por el contrario, las intenciones son claras y razonadas.



4.2.2 Análisis de cubierta para caja de cigarros “El Valor Mejicano”



Figura 35: Cubierta para caja de cigarros “El Valor Mejicano”

Uno de los encargos más solicitados a Posada en el periodo comprendido entre 1872 y 1876 fue el de etiquetas para cajas de cigarros para diversas marcas y los más variados temas, entre ellos, el tema bélico, para nuestro análisis se ha seleccionado El Valor Mejicano [sic], litografía que contiene los siguientes textos:

EL VALOR MEJICANO

Tabaco de Orizaba garantizado por

Mauro Moreno

Lit de Pedroza

Este trabajo está dividido en seis recuadros, todos los ejemplos de etiquetas para cajas de cigarros que conocemos de estos años presentan formatos similares (Antúñez, 1999), pero dimensiones y acomodos variables, prácticamente no hay dos formatos iguales de etiquetas, esto las hace únicas en su formato, para el análisis de esta litografía usaremos los puntos propuestos por Bergström. Sobre la retórica de la imagen y sus elementos usados para cautivar, persuadir al usuario.

Profundidad

En este apartado nos centraremos en la imagen que representa una batalla, donde los planos del fondo aparecen más borrosos conforme se alejan, *el ojo dispone de una profundidad de campo limitada* (Bergström 2009: 126), entre más lejanos los soldados están representados con menos elementos, el fondo o lugar donde se desarrolla la batalla solo es representado con el polvo levantado.

Composición

La primera imagen contiene una cantidad considerable de elementos, (soldados en plena batalla) (figura 36). A partir de la figura central se describe una espiral que recorre toda el área, dando la impresión de movimiento (Bergström 2009: 126), aunque también encontramos algunos ejes en los diferentes planos de la imagen y una serie de diagonales paralelas que dotan de dinamismo y orden a la obra (figura 37).

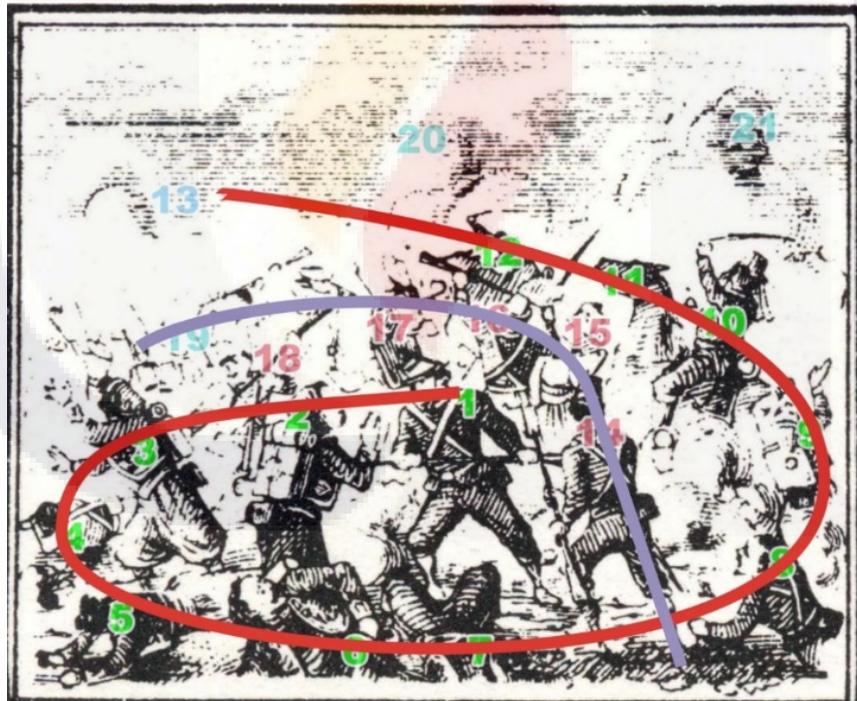


Figura 36: Eje compositivo en espiral

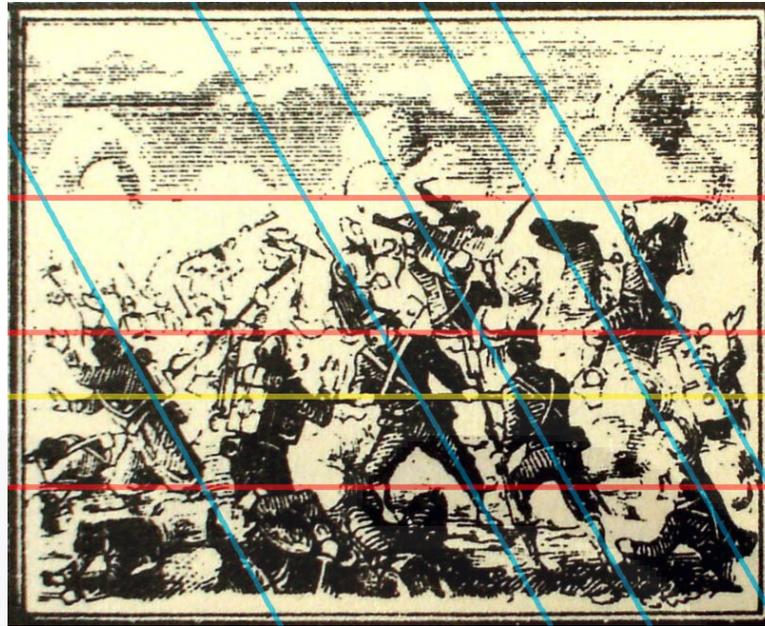


Figura 37: Ejes compositivos horizontales y diagonales

Por contraparte, la segunda imagen está marcado por un claro eje vertical justo a la mitad, conformado por un soldado de pie, de la misma manera, sujeta su arma reforzando la verticalidad de la imagen (figura 38), sin embargo, los elementos que se encuentran atrás de la figura del soldado están colocados en cruz, de manera más o menos simétrica entre las que van en el mismo sentido, estos elementos mantienen la simetría de la imagen, pero aportan dinamismo a la obra.



Figura 38: Ejes de composición verticales

¡Algo está mal!

Hay dos categorías de la imagen, el studium y el punctum (Barthes, citado por Bergström 2009: 158), donde el *punctum* es cuando encontramos algo que no corresponde en la imagen, para nuestro objeto de análisis está conformado por más de una veintena de elementos, envueltos en batalla campal. Si bien no son muchas las personas que han estado envueltas en medio de un acto bélico, en el imaginario colectivo se puede tener una idea de cómo se desarrolla, en especial ahora con los medios masivos de comunicación que nos ofrecen diversas visiones de éste, especialmente la televisión, el cine y los videojuegos.

En la primera imagen sólo encontramos dos cuestiones que no cuadran del todo: la primera es el soldado francés que está tirado en primer plano, a pesar que está de costado, está volteando hacia arriba, además de seguir empuñando su espada, así que puede no estar malherido y sólo esperar el momento adecuado para atacar por sorpresa, más al ver que están perdiendo la batalla. La segunda figura es otro soldado del bando francés, el cual está huyendo de la contienda, levantando las manos, sin embargo, no podemos distinguir su rostro, parece tapanlo un velo o algo similar, simplemente no lo podemos reconocer, incluso no sabemos hacia donde está volteando el rostro, sólo con la posición de su cuerpo sabemos que está huyendo de la escena.

Por otra parte, en el otro recuadro, el de la figura solitaria del soldado mexicano no denota algo fuera de lugar, no así los elementos que tiene a sus espaldas: dispuestos en cruz, que como se ha mencionado, forman parte de una iconografía para representar la victoria, en este caso del ejército mexicano, trofeos de guerra donde destaca una hoja de papel en el suelo con un enorme 5 escrito en él, detrás de estos elementos no tenemos nada más, el fondo es blanco, dejando en el limbo los elementos en la imagen para reforzar que estos son los importantes y el lugar no lo es tanto: “el dibujo no lo reproduce *todo*, y a menudo reproduce muy poca cosa, sin por ello dejar de ser un mensaje potente” (Barthes, 1986: 39).

El Espacio Adyacente.

Para la interacción entre la imagen y el espectador, es lo que está fuera, la relación entre el espacio y su espacio adyacente (Bergström 2009: 159). En el caso de *El Valor Mexicano* (figura 36), estamos analizando dos imágenes separadas por un recuadro que contiene textos referentes al producto y al impresor. En el primer dibujo observamos una fracción de una batalla campal, todo el desarrollo de la misma sucede fuera de ella, es decir, esta imagen sólo muestra un detalle de toda la batalla, ni siquiera incluye el escenario donde sucede, “es el espectador quien llena lo que hay fuera de la imagen, completando el espacio negativo” (Bergström 2009: 159).

El segundo dibujo es muy puntual y no parece existir más de lo que se muestra: el soldado con los trofeos de guerra en un espacio anónimo, Sin embargo, la distancia entre esta imagen y la anterior no sólo son algunos milímetros, temporalmente están distanciados algunas horas o quizás días entre sí: desde el pleno desarrollo de la batalla hasta la culminación de la misma y el tiempo suficiente para montar guardia ante los trofeos, todo lo que sucede entre estos dos momentos sucede en la cabeza del espectador.



Figura 39: Cada espacio está dividido en recuadros

Interacción.

“Una imagen demasiado explícita es fatal” (Bergström 2009: 220), si se deja participar al receptor y este es parte activa, permitiéndole rellenar los huecos, en este caso, texto e imágenes, si trabajan juntas, dejando un pequeño espacio entre ellas, el espectador querrá rellenarlas. “Las palabras y las imágenes parecen completamente distintas, a pesar del hecho que ambas tienen el mismo origen, el signo. El signo es el requisito previo para la comunicación, para todos los intercambios humanos de pensamientos e ideas” (Bergström 2009: 221), en nuestro objeto de análisis, *El Valor Mejicano*, el autor comunica este título mediante dos imágenes diferentes, para significar el texto del título recurre a mostrar lo contrario en el adversario, en este caso, miedo en los soldados franceses, representados algunos con las manos levantadas indicando miedo (Darwin, 1872: 289-303). En la segunda imagen, observamos un soldado mexicano y la iconografía de prendas de triunfo o trofeos (Meyer, 1995: 141), lo que pasa entre estas dos ilustraciones, aunado al título *El Valor Mejicano*, da como resultado tres polos para formar una imagen global de lo que se nos transmite, la interacción con el lector es fuerte: se le pide llenar muchos huecos entre estos tres elementos, un texto y dos imágenes.

Interacción de texto e imagen. Dos lenguajes

Una combinación de imagen y texto puede contarnos mucho más que cada parte por separado, “superando con mucho lo que cualquiera de los dos lenguajes podría conseguir solo” (Bergström 2009: 223), en el caso de *El Valor Mejicano* tenemos un caso singular: literalmente se entrelazan textos e imágenes, se combinan los lenguajes, para destacar un mensaje, se dice que *el texto frena la imagen, que a su vez acelera el texto* (Bergström 2009: 223), donde la memoria visual, si esto permite generar un mensaje más fuerte y contundente, que el texto y la imagen difícilmente podrían hacerlo independientemente (Bergström 2009: 223).

4.3 Erwing Panofsky. Método iconográfico-iconológico

4.3.1 Análisis de cubierta para caja de cigarros “El Valor Mejicano”

El *Corpus* consiste en una litografía realizada por el artista aguascalentense José Guadalupe Posada Aguilar, hecha entre los años 1872 y 1876, cuando trabajaba para Don José Trinidad Pedroza, quien también fue su maestro práctico, ya que fue él quien lo adentró en el uso de la litografía y el grabado comercial, para aplicarlo en su taller, en esta época se establecieron en la Ciudad de León, Guanajuato. Para el año de 1873, Trinidad Pedroza regresa a Aguascalientes y deja encargado del taller al joven Posada.



Figura 40: Objeto de estudio, cuyo uso es para decorar la tapa de una caja de cigarros, esto también servía para identificar la marca y el producto

Durante estos años, se realizaron principalmente trabajos de tema religioso, tipográficos, tarjetas de felicitación y para cajas de cigarros, así como cajetillas de cerillos, entre otros trabajos comerciales. Sobre el arte para las cajas de cigarros, Posada tuvo muchos encargos de esta índole, algunos de ellos se recogen de un catálogo conservado por la familia de Trinidad Pedroza, publicado en forma de libro en 1952, llamado *Primicias Litográficas*, no se tienen las piedras litográficas, ni siquiera aparece alguna caja original de la época, esto es debido a que gran parte del material referente a Posada se perdió en la inundación de 1888.

La impresión con la que se cuenta actualmente es una copia del libro antes citado, ésta indica el tamaño de la obra: 9 X 14.4 cms., lo cual la cataloga en el apartado de miniatura, por ser menor a 15 centímetros por lado, se tiene el apunte del archivo de Jean Charlot refiriendo que Posada hacía sus grabados viendo los detalles a través de una lupa (figura 41).



Figura 41: Dibujo donde se ve el taller de Posada, de la colección privada de Jean Charlot, presentada en el Museo de la Estampa en 2013 siendo el curador Agustín Sánchez.

La selección de la litografía surgió de dos inquietudes: indagar sobre los antecedentes académicos de Posada, en especial sus referencias, entre las que podemos extraer la que destaca el apunte de Diego Rivera sobre un grabado del *Juicio Final* de Miguel Ángel, que adornaba el taller de Posada, la otra inquietud es el poco interés y el aún menor análisis de estos trabajos por parte de los investigadores y del público en general. Una de la razones por lo cual no se han realizado estudios es debido a la escasa información existente: sólo la propia copia del catálogo que se tiene.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Pero es la propia obra la que nos puede aportar gran información si se analiza, una revisión a las litografías de las cajetillas de cigarros nos hace constatar el gran detalle con que fueron hechas. La elección del *corpus* responde a la revisión de diversas fuentes bibliográficas sobre estética, principalmente el Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci, en el cual se obtienen bastantes referencias sobre escenas bélicas, las cuales Posada reprodujo en infinitud de variables, esto principalmente debido a que México prácticamente estuvo en guerra durante toda la vida del artista hidrocálido.

Una vez elegido el tema, se procedió a escoger entre las obras de índole bélico, buscando una copia que fuera legible y contuviera los suficientes elementos para su análisis semiótico, que nos permitiera no sólo crear un modelo de análisis para la obra en cuestión, sino que este modelo también sea aplicable en otros trabajos de Posada, los cuales, por cierto, fueron un gran porcentaje del total de sus grabados. Las escenas de guerra fueron un tema recurrente, es de las facetas más socorridas del artista, el analizar una de las primeras obras sobre este tema abre las puertas para conocer la forma de trabajar del grabador de Aguascalientes y así comprender la evolución gráfica en su obra.

El *corpus* seleccionado tiene por nombre: *El Valor Mejicano* [sic], se trata de una etiqueta para caja de cigarros de esta empresa (es el único ejemplo que se tiene de esta marca), propiedad de Manuel Moreno, se trata de una impresión litográfica en blanco y negro, medidas: 9 X 14.4 centímetros (figura 42), esta servía como etiqueta para identificar el producto, se trata de un prototipo de las etiquetas comerciales actuales para identificar un producto de otro, es de formato horizontal y está dividida en seis recuadros o viñetas: en la parte superior se encuentra a todo lo largo y con una anchura de 7 milímetros aproximadamente la primera viñeta (A), (figura 43) en la cual se puede leer en mayúsculas en letras negras sobre fondo blanco: “EL VALOR MEJICANO” [sic], escrito con letra de molde, colocado al centro del recuadro, tal parece no tener otra razón más que identificar el producto.

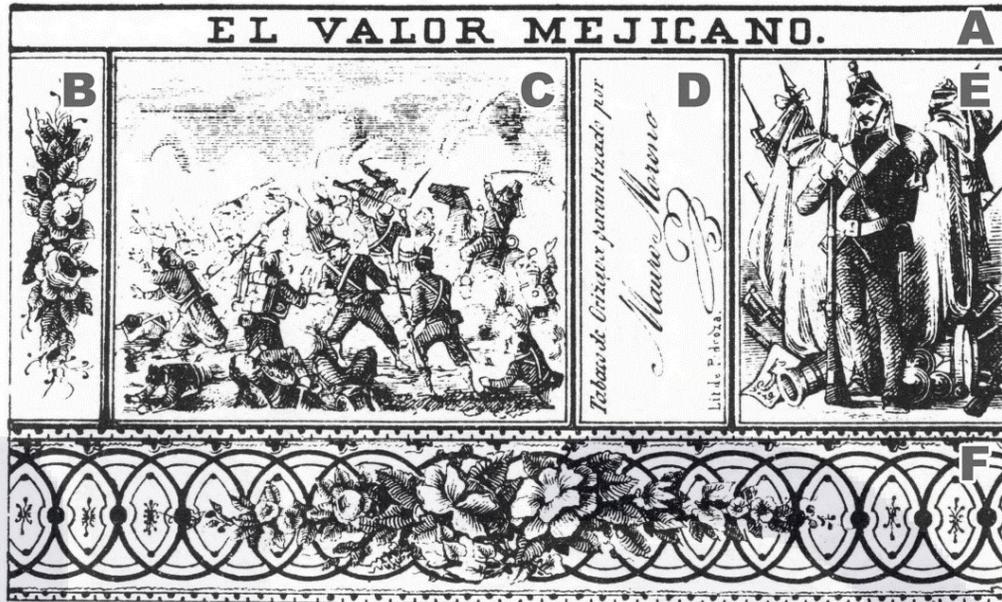


Figura 42: Identificación de recuadros



Figura 43: Recuadro A

En el siguiente recuadro (B) (figura 44), en formato vertical encontramos un motivo floral, destacando dos rosas encontradas entre sí una frente a la otra, aunque parece de lectura horizontal, aspecto muy probable ya que no hay regla de lectura a la hora de tomar una de estas cajas, estos ornamentos son comunes desde la época del Renacimiento, el motivo es simétrico si trazamos una línea en forma horizontal, complementan estas dos rosas un conjunto de hojas alrededor y a las orillas de estas, además de algunas ramas delgadas que están hacia afuera del motivo, se observa un equilibrio entre las zonas oscuras y las claras.



Figura 44: Recuadro B

En la siguiente viñeta (C) (figura 45), encontramos la escena de una batalla, esta es con mucho, la imagen más llamativa del *corpus*, aunque no se hace una referencia directa se sobreentiende que representa la batalla del 5 de mayo, ya que por estos años es la victoria más sonada (y la única) del ejército mexicano, vemos a dos bandos, el mexicano y el francés, enfrascados en sangrienta batalla, una veintena se soldados y un par de caballos dispuestos en dos terceras partes aproximadamente, en la parte inferior y central; en la parte superior, el fondo que aparece compuesto por nubes y cielo, sin verse otros elementos identificables, como árboles o montañas.



Figura 45: Elementos numerados en viñeta C



Quinto plano

Cuarto plano

Tercer plano

Segundo plano

Primer plano

Figura 46: División de planos

Lo siguiente es un recuadro informativo (D) (figura 47), donde tenemos el siguiente texto: “*Tabaco de Orizaba garantizado por Mauro Moreno. Lit. de Pedroza*”, esto nos indica el contenido de la caja, su procedencia, quién es el proveedor y quién estuvo a cargo de la litografía. En este caso, que es una caja de cigarros (el tabaco no sólo venía en caja, sino en bolsa u otras presentaciones), hechos con tabaco de Orizaba, Veracruz, y quien “lo garantizaba”, el dueño, en este caso, el señor Mauro Moreno, escrito su nombre en letras más grandes, manuscritas y con un adorno debajo del nombre que parece una caligrafía.



Figura 47: Recuadro D

No se descarta la posibilidad de que se trate de la firma del fabricante. En la parte inferior, con letra de molde y de menor tamaño, casi pasando desapercibido, la indicación del taller de litografía encargado de la imagen: (José Trinidad) Pedroza. Todo esto delimitado en un recuadro con línea delgada, independiente al recuadro principal, que es hecho con línea más gruesa, similar a la forma en cómo se enmarcan los datos en planos arquitectónicos de manera tradicional.

La siguiente imagen (E) (figura 48), nos presenta a un soldado federal mexicano en posición de guardia, presentando un arma y con su mochila a las espaldas, detrás de él se encuentra una serie de objetos dispuestos en *cruz* y en el suelo: algunas banderas sin identificar a quién o qué representan, algunas armas como espadas y bayonetas, un cañón y algunas balas para el mismo, un tambor y otros elemento no reconocibles, así como una hoja de papel con el número 5 escrito en casi todo el espacio y unas letras ilegibles debajo del número; esta es una ilustración en vertical que apenas está contenida en la viñeta y mantiene relación con la viñeta C.



Figura 48: Recuadro E

El último recuadro (F) (figura 49), es un cintillo ornamental que abarca toda la parte inferior del trabajo, se trata de un adorno floral dispuesto a todo lo largo del recuadro, se observan flores y hojas de diversos tamaños, además de algunas pequeñas ramas. En el fondo se observa una trama geométrica pasada en círculos entrelazados y pequeños elementos orgánicos entre los huecos de esta.

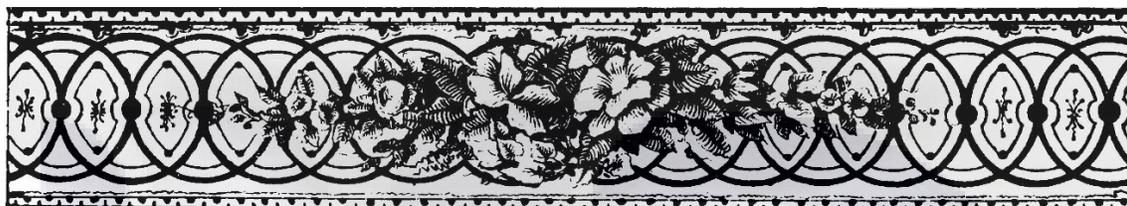


Figura 49: Recuadro F

Descripción preiconográfica

En León, Guanajuato, durante la segunda mitad del S. XIX empezaron a consolidarse diversas empresas y talleres, de la industria tabacalera se instalaron siete u ocho talleres en esta ciudad y sus alrededores, Posada empezó a copiar cajas de cigarros a la llegada con su impresor, José Trinidad Pedroza, sus litografías empezaron a ser muy solicitadas, uno de los temas más recurrentes era la batalla del cinco de mayo, un dato a destacar es que le propio Pedroza participó en la heroica batalla de Puebla, ya que a los 22 años, en 1859, se dio de alta en el “Primer Batallón Ligero de Aguascalientes”, pero cayó prisionero en el Monte de las Cruces, al obtener su libertad se estableció en León, donde conoció al Coronel Gómez Portugal, con quien hizo amistad, rota varios años después por diferencias políticas.

Por su parte, el joven grabador había vivido en Aguascalientes varios episodios bélicos: la llegada de tropas francesas, batallas entre liberales y conservadores, fusilamientos masivos en el cercano panteón de Guadalupe y las hazañas delictivas de Juan Chávez. Todos estos elementos permitieron a Posada tener una visión bastante clara de los elementos en una batalla.

José María Chávez es quien al instalar el taller “El Esfuerzo” trajo equipo de impresión desde Estados Unidos, que era lo más moderno de aquella época, esta maquinaria pasó a su sobrino Trinidad Pedroza, pero no sólo esto, sino material de referencia para consulta, publicaciones de la Ciudad de México y de Europa, consolidando un amplio catálogo para tomar apuntes y formas de representación, aunado a la instrucción académica, es notorio que Posada empezó copiando trabajos de su patrón, para después proponer nuevas imágenes, tal como lo marca la escuela clásica, resaltando que el Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci hace hincapié en esta práctica.

Análisis iconográfico

La etiqueta a analizar se divide en 6 recuadros o viñetas, la primera indica el título o marca de los cigarros: El Valor Mexicano, la clara tipografía usada nos significa que es para informar de manera rápida, la marca del producto y el alcance simbólico del mismo al referirlo a un acto heroico nacional.

El segundo recuadro es un ornamento floral, dos rosas de estilo clásico, propio del Renacimiento, colocado en forma vertical, pero bien puede ser leído de forma horizontal.

La tercera viñeta es una escena de una batalla, presumiblemente la del cinco de mayo, donde el ejército mexicano enfrentó y derrotó al entonces considerado *El Mejor Ejército del Mundo*, el francés.

La cuarta imagen es un escrito dispuesto de forma vertical, pero para ser leído de modo horizontal, girando el trabajo noventa grados en sentido de las manecillas del reloj, se lee: “*Tabaco de Orizaba garantizado por Mauro Moreno. Lit. de Pedroza*”.

La quinta viñeta es un soldado mexicano montando guardia frente a una serie de objetos dispuestos en cruz. En el último recuadro, tenemos un adorno con motivos florales dispuesto en forma horizontal sobre un patrón geométrico hecho a base de círculos entrelazados.

Análisis iconológico

En el primer recuadro tenemos el escrito: “EL VALOR MEJICANO”, tomando el concepto “valor” como una cualidad necesaria para enfrentar y solucionar alguna situación, en este caso, la invasión del ejército francés a territorio mexicano, entonces, “El Valor Mejicano” (mexicano, el hecho de escribirlo con “j” denota la época en la que todavía no se hacía extensivo el uso de la “x”) significa el elemento que permitió vencer al ejército francés, en la batalla del 5 de mayo, recordando que fue la única batalla que se ganó, independientemente del resultado final, este suceso bélico representa un logro de México, digno de celebrar y exhibir, las tabacaleras lo toman como insignia y lo ostentan en sus productos.

En la segunda viñeta, la rosas si bien son sólo de índole ornamentales, el hecho que sólo sean dos en simetría bien pueden significar las dos voluntades encontradas: los ejércitos francés y mexicano, uno de ellos, en botón y el otro ligeramente abierto, las rosas son de estilo clásico (renacentistas), el estar de modo vertical una encima de la otra indica que no están en las mismas condiciones, una encima de la otra.

El tercer recuadro, el cual muestra una escena, una batalla entre dos bandos, el ejército mexicano y el francés, son reconocibles por su uniforme, de antemano con el título del primer recuadro (El Valor Mexicano), significa un evento relativamente reciente en esos años: la batalla del 5 de mayo.

El uniforme del ejército mexicano se identifica principalmente por los tirantes cruzados y de color blanco sobre el uniforme oscuro, botas ajustadas y gorra “echada para adelante”, armados con un fusil de infantería con bayoneta o con sable de caballería, el uniforme mexicano, es de origen francés, cuando arribó el batallón de Lovera a Veracruz el 16 de enero de 1812, enviado como refuerzo contra los insurgentes, el ejército francés en esos años estaba formado por los *zuavos* (figura 50), un tipo de grupo militar creado en 1830 en Argelia (Laupoulide, 1944: 275), como cuerpo de exploración, en cuanto a su vestimenta se describe:

“Los zuavos lucían un uniforme que se puede llamar cualquier cosa excepto discreto, el uniforme de los Zuavos consistía en una chaqueta corta sin cuello, un chaleco sin mangas (gilet); voluminosos pantalones (serouel); faja de lana de 12 pies de longitud (ceinture); polainas de lona blanca (guetres); grebas de piel (jambieres); un gorro tipo fez que llevaba una borla (tarbush) y turbante de diferentes colores dependiendo de dónde era originario el regimiento.”*



Figura 50: Zuavo, soldado francés

Un artículo periodístico fechado en Blidah el 14 de abril de 1857, ofrece el retrato de un joven zuavo con nosotros ha sido legado por un periodista de la Armada:

“Su barba afeitada con cuidado, es grande, larga y bien desarrollada; el cuello sostiene vigorosamente la cabeza echada hacia atrás y la borla azul del gorro le acaricia dulcemente.

El gorro forma un doblez coqueto y atrevido sobre la parte trasera de la cabeza, la chaqueta oriental es tan ligera que cae a su gusto, sus zapatos no están faltos de gracia aunque destinado a soportar la fatiga.

Las polainas, blancas le recubren casi por completo, lo que es el no va más de la elegancia bajo este producto y estas van a perderse bajo la polaina recogiendo la corva de las piernas sin hacer”.

* http://www.mundohistoria.org/blog/articulos_web/los-zuavos-franceses-1830-1870

Cabe recordar que Trinidad Pedroza, su impresor, se enlistó de joven en “El Batallón Ligero de Aguascalientes” y participó en la batalla de Puebla, por lo que Posada tenía referencias directas tanto de los uniformes como el desarrollo de las batallas.

En la imagen (figura 51), vemos al centro a un soldado mexicano (1), que da una estocada con la bayoneta de su fusil al soldado francés (2), quien levanta la mano en señal de rendición, lleva una mochila en sus espaldas, siendo el invasor sin establecerse todavía, la figura 3 refuerza el significado de rendición con las dos manos en todo lo alto y corriendo en sentido contrario de la batalla, saliendo del cuadro por la izquierda, un soldado mexicano en el suelo, figura 4 reconocible por sus tirantes en cruz, víctima de la masacre, las figuras 5, 6 y 7 nos muestran a soldados franceses caídos en diferentes posiciones, pero todos en primer plano, dramatizando la escena, la figura 7 incluso sale de cuadro, las sombras nos llevan a la figura 8, un soldado mexicano en el suelo, recargado en uno de sus brazos y con el otro levantado, esto indica que está herido y pide ayuda, refuerza la imagen el parecer que está con la boca abierta, hacia arriba está un soldado francés cayendo, con las manos descompuestas, la cabeza hacia atrás, indicando que muy probablemente esté herido de muerte, es notoria su mochila, en la figura 10 tenemos a un soldado mexicano a caballo, figura 11, el cual no se le ven las patas ni la parte inferior del cuerpo, esto significa que viene a galope y ha levantado una “polvadera”, el soldado mexicano está por dar una estocada de revés al francés que va cayendo, para darle el golpe final, asegurando la muerte de este, en la figura 12 vemos a otro jinete a todo galope, con la espada en alto, se encuentra al fondo de la escena, entre toda la multitud, sale hacia una parte abierta de la imagen, (13).

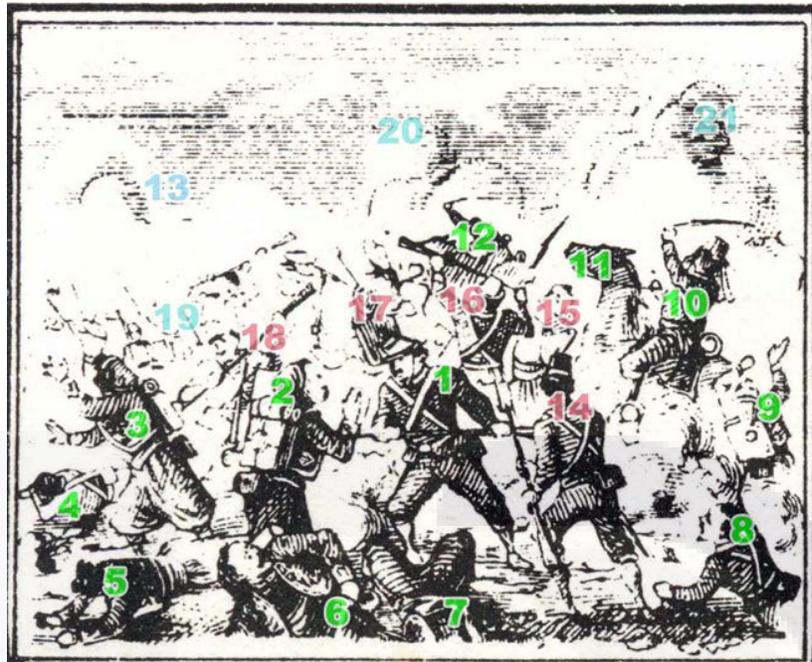


Figura 51: Enumeración de elementos en recuadro C

Regresando al centro del cuadro, en la figura 14 vemos a otro soldado mexicano, avanzando hacia el enemigo, (figura 15) lo vemos de espaldas, con la bayoneta dispuesta, sujeta firmemente con las dos manos, las figuras 15, 16 y 17 enfrascados en lucha cuerpo a cuerpo, se ve claramente al soldado mexicano, figura 16 usando su fusil para golpear con la cacha, en la figura 18, otro soldado mexicano dando estocada con su bayoneta, probablemente a algún soldado francés ya caído.

En la figura 19 ya no es claro por el efecto de la densidad de polvo y la perspectiva aérea el grupo de soldados peleando, para la parte superior (20, 21) las nubes de polvo, que no permiten ver cómo es el lugar en donde están peleando, pero sabemos así que es en campo abierto.

El recuadro D es informativo, junto con la viñeta A revelan no sólo el tipo de contenido de la caja, también quién la realiza, es el antecedente de las tablas informativas usadas en los envases actuales de los más diversos productos, lo más resaltado por la tipografía y el tamaño es el nombre del productor: Mauro Moreno, indicando así que lo más importante es el nombre del fabricante.



Figura 52: Identificación de recuadros

En la viñeta E vemos a un soldado mexicano montando guardia frente a una serie de objetos dispuestos en cruz, desde la antigua Grecia se tenía la costumbre de poner de esta manera los objetos del enemigo vencido recogidos del campo de batalla y disponerlos en cruz debajo de algún árbol, esto como trofeo de guerra, tener al soldado mexicano al frente de dichos objetos no es más que reforzar la victoria del ejército mexicano sobre el francés, los objetos son armas como espadas, fusiles y bayonetas, además banderas, cañones e incluso un tambor, una hoja de papel con el número 5 complementa el cuadro: La Batalla del 5 de Mayo, donde el ejército mexicano venció la francés.

Relacionando la imagen E con la C tenemos una secuencia clara y una narración: cómo se desarrolló dicha batalla y el resultado final, en sólo dos viñetas se tienen los acontecimientos y no sólo eso, la viñeta A une todas estas imágenes al estar a todo lo largo de la etiqueta, el recuadro D sirve como informativo, aunque actúa más como “comercial”, como la sensación placentera de la victoria y el fumar, lo cual es un recurso muy socorrido hasta nuestros días, aunque se utiliza en otros ámbitos, como el deporte.

En cuanto al último recuadro, siguiendo una tradición del Renacimiento, pasando por el arabesco, los ornamentos florales bien aparecen sólo como adorno, en este caso, un pequeño ramillete dispuesto horizontalmente sobre un diseño geométrico basado en círculos, nuevamente hay simetría, tanto vertical como horizontal, teniendo gran relación con la viñeta B, pero en este caso, las dos rosas más grandes, situadas al centro, aparecen en diferente posición una respecto de la otra, el conjunto de hojas y pequeños botones de rosas se extienden hacia los costados, como la ramificación creciente respecto de la viñeta B, como si fuera la consecuencia del pasar del tiempo entre viñetas: el florecimiento de estas flores, al estar dispuestas en pares, bien se pueden interpretar como los bandos en conflicto, es decir los dos ejércitos.

Si bien el círculo representa lo divino, debido a su perfección, la repetición y el entrelazamiento bien puede representar unión o fraternidad, los espacios que se van formando van siendo rellenados con “dobles líneas” y con unos pequeños detalles orgánicos dan unión gráfica entre lo geométrico del fondo y el ornamento floral. Sobre las pequeñas grecas en las partes inferior y superior se forma un patrón simple de repetición, tal parecieran que sólo son para enmarcar el propio recuadro, un pequeño patrón de otros elementos orgánicos complementan nuevamente la unión entre lo geométrico y lo orgánico.

4.3.1.1 Leonardo Da Vinci. Uso de los textos del tratado de pintura



Figura 53: Esbozo de jinetes galopando y guerreros de a pie, c 1503 /1504. Sangría, 168 x 240 mm
Castillo de Windsor, Biblioteca Real (RL 12340r). Leonardo Da Vinci.



Figura 54: Estudio con jinetes luchando y soldados de infantería (boceto para La Batalla de Anghiari),
1503. Pluma y tinta, 101 x 142 mm Venecia, Gallerie dell'Accadenis, inv. 216. Leonardo Da Vinci.

A continuación se estructurará una tabla comparativa entre los escritos de Da Vinci y los elementos representados por Posada en la viñeta “C” de la litografía “El Valor Mexicano”:

| Apartado | Imágenes | Descripción |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|
| LXVII Para pintar una batalla | "El Valor Mexicano", Posada | |
| Ante todas cosas se representará el aire mezclado con el humo de la artillería, y el polvo que levanta la agitación de los caballos de los combatientes |  | Figuras 13, 20 y 21 |
| El polvo, como es materia terrea y pesada , aunque por ser tan sutil se levanta fácilmente y se mezcla con el aire, vuelve inmediatamente a su centro , quedando solo en la atmósfera la parte mas leve y ligera |  | Figura 11 |
| Esto supuesto se hará de modo que apenas se distinga casi del color del aire | | No aplica |
| El humo mezclado entre el aire y el polvo, elevado a una altura mayor, toma la semejanza de espesas nubes, y entonces se dejará distinguir del polvo, tomando aquel un color que participe del azul, y quedando este con el suyo propio |  | Figuras 13, 20 y 21 |
| Por la parte de la luz se hará la referida mezcla de aire, polvo y humo iluminada. Los combatientes cuanto más internados estén en la confusión, tanto menos se distinguirán, y menos diferencia habrá entre sus luces y sombras |  | Figuras 10, 12 y 18 |
| Hacia el puesto de la fusilería ó arcabuceros se pintarán con color encendido los rostros, las personas, el aire y aquellas cosas que estén próximas, el cual se irá apagando conforme se vayan separando los objetos de la causa |  | Figuras 16, 17 y 18 |
| Las figuras que queden entre el Pintor y la luz, como no estén lejanas, se harán oscuras en campo claro, y las piernas cuanto más se aproximen a la tierra, menos se distinguirán; porque por allí es sumamente espeso el polvo |  | Figuras 3, 9 y 11 |
| Si se hacen algunos caballos corriendo fuera del cuerpo de la batalla, se tendrá cuidado en hacer las nubecillas de polvo que levantan, separadas una de otra con la misma distancia casi que los trancos del caballo, quedando siempre mucho más desecha la que esté más distante del caballo, y mucho más alta y enrarecida; y la más cercana se manifestará más recogida y densa. |  | Figuras 11 y 12 |

Tabla 1: Comparativa entre el texto de Da Vinci Para pintar una batalla y la litografía "El Valor Mejicano"

| Apartado | Imágenes | Descripción |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| LXVII Para pintar una batalla (continuación) | "El Valor Mexicano", Posada | |
| El terreno se hará con variedad interrumpido de cercos, colinas, barrancos etc.; las balas que vayan por el aire dejarán un poco de humo en su dirección | | No aplica |
| las figuras del primer término se verán cubiertas de polvo en el cabello y cejas, y otras partes a propósito | | No aplica |
| Los vencedores que vayan corriendo llevarán esparcidos al aire los cabellos o cualquiera otra cosa ligera, las cejas bajas, y el movimiento de los miembros encontrado; esto es, si llevan delante el pie derecho, el brazo del mismo lado se quedará atrás, y acompañará al pie el brazo izquierdo |  | Figura 14 |
| y si alguno de ellos está tendido en el suelo, tendrá detrás de sí un ligero rastro de sangre mezclada con el polvo |   | Figuras 5, 6, 7 y 8 |
| En varias partes se verán señaladas las pisadas de hombres y de caballos, como que acaban de pasar. Se pintarán algunos caballos espantados arrastrando del estribo al jinete muerto, dejando el rastro señalado en la tierra | | No aplica |
| Los vencidos se pintarán con el rostro pálido, las cejas arqueadas, la frente arrugada hacia el medio, las mejillas llenas de arrugas arqueadas, que salgan de la nariz rematando cerca del ojo, quedando en consecuencia de esto altas y abiertas las narices, y el labio superior descubriendo los dientes, con la boca de modo que manifieste lamentarse y dar gritos | | No aplica |
| Con la una mano defenderán los ojos, vuelta la palma hacia el enemigo, y con la otra sostendrán el herido y cansado cuerpo sobre la tierra |  | Figura 8 |
| Otros se pintarán gritando con la boca muy abierta en acto de huir. A los pies de los combatientes habrá muchas armas arrojadas y rotas, como escudos, lanzas, espadas y otras semejantes |  | Figura 3 |
| Se pintarán varias figuras muertas, unas casi cubiertas de polvo y otras enteramente; y la sangre que corra de sus heridas irá siempre con curso torcido, y el polvo mezclado con ella se pintará como barro hecho con sangre |   | Figuras 6 y 7 |

Tabla 2: Comparativa entre el texto de Da Vinci Para pintar una batalla y la litografía "El Valor Mejicano" (continuación)

| Apartado | Imágenes | Descripción |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| LXVII Para pintar una batalla (continuación) | "El Valor Mexicano", Posada | |
| También puede representarse algún soldado tendido y desarmado a los pies de su enemigo, y procurando vengar su muerte con los dientes y las uñas |  | Figuras 6 y 9 |
| Igualmente se puede pintar un caballo que desbocado y suelto corre con crines erizadas por medio de la batalla, haciendo estrago por donde pasa | | No aplica |
| algunos soldados caídos en el suelo y heridos, cubriéndose con el escudo |  | Figura 5 |
| mientras que el contrario procura acabarlos de matar inclinándose todo lo que puede |  | Figura 10 |
| Se puede hacer también un grupo de figuras debajo de un caballo muerto | | No aplica |
| algunos vencedores separándose un poco de la batalla, y limpiándose con las manos los ojos y mejillas cubiertas del fango que hace el polvo pegado con las lágrimas que salen | | No aplica |
| Se puede figurar un cuerpo de reserva, cuyos soldados manifiesten la esperanza y la duda en el movimiento de los ojos, haciéndose sombra con las manos para distinguir bien el trance de la batalla, y que están aguardando con atención el mando de su jefe. | | No aplica |
| Se puede pintar este Comandante corriendo y señalando con el bastón el sitio que necesita de refuerzo | | No aplica |
| Puede haber también un río, y dentro de él algunos caballos, haciendo mucha espuma por donde van, y salpicando el aire de agua igualmente que por entre sus piernas | | No aplica |
| últimamente se ha de procurar que no haya llanura alguna en donde no se vean pisadas y rastro de sangre | | No aplica |

Tabla 3: Comparativa entre el texto de Da Vinci Para pintar una batalla y la litografía "El Valor Mejicano" (continuación)

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| CLXXXIII. De las actitudes y movimientos y sus miembros | "El Valor Mexicano", Posada | |
| En una misma figura no se deben repetir unos mismos movimientos, ya en sus miembros, ya en sus manos ó dedos; ni tampoco en una misma historia se deben duplicar las actitudes de las figuras |  | Figuras 2, 3 y 16, (ejemplos) |
| Y si la historia fuese demasiadamente grande, como una batalla, en cuyo caso solo hay tres modos de herir, que son estocada, tajo y revés |  | Figuras 1, 10 y 16 |
| entonces es forzoso poner cuidado en que todos los tajos se representen en varios puntos de vista, como por la espalda, por el costado o por delante |  | Figuras 11 y 12 |
| y lo mismo en los otros dos modos, y en todas las demás actitudes que participen de una de estas |  | Figuras 16 y 18 |
| En las batallas tienen mucha viveza y artificio los movimientos compuestos, como cuando una misma figura se ve con las piernas hacia adelante, y el cuerpo de perfil |  | Figuras 1, 2, 3 y 10 |

Tabla 4: Comparativa entre el texto de Da Vinci de las actitudes movimientos y sus miembros con la litografía "El Valor Meicano"

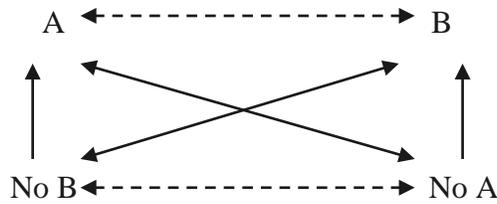
En estas tablas podemos verificar 27 elementos que consideraba Leonardo Da Vinci para representar adecuadamente una batalla, a esto le agregamos otros 5 complementarios sobre la actitudes y movimientos y sus miembros (del cuerpo humano). De los primeros 27 apartados, de los cuáles 3 no aplican por referirse al color, quedando 24 requisitos para representar una batalla, Posada cumple con 15 de estos, si a esto le agregamos los otros 5 puntos, tendremos un total de 22 de 29 elementos considerados por el Florentino para representar correctamente una batalla.

4.4 Modelo actancial de Greimas

Tomando como base el modelo actancial propuesto por Greimas (citado por Román, 2007: 53), una estructura actancial que se reducía a seis funciones: un sujeto “(S) desea un objeto” (O) (ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquier otro valor...); es ayudado por un ayudante “(Ay) y orientado por un oponente)” (Op); el conjunto de los hechos es deseado, orientado, arbitrado por un destinador “(D1= en beneficio de un destinatario” (D2). Éstos son a menudo de naturaleza social, ideológica o moral: Dios, el orden establecido, la libertad, el delito, la lujuria, la ambición, un fantasma, la conciencia, la justicia. Generando un esquema.

Este modelo nos permitirá estructurar a los personajes que aparecen en la litografía, el discurso implícito en la obra y su narrativa, es decir, el porqué del actuar de los personajes que aparecen en la escena y los resultados de sus acciones. En Este modelo, ya el sólo hecho de plantearlo, los actantes, ¿qué quieres decir? No se entiende es decir, las funciones en relación que se definen precisamente por su relación: no hay sujeto sin objeto y viceversa.

El modelo actancial contempla seis actantes-funciones: destinador, destinatario, sujeto, objeto, ayudante y oponente. Bajo este nivel de análisis se harán interpretaciones y conclusiones que nos lleven al cuadro semiótico, para no sólo tener en claro las acciones de los personajes y su relación con el título de la obra, en el caso del tema bélico: “*El Valor Mejicano*” [sic], también se tendrá una base teórica congruente que verifique con qué elementos gráficos y conceptuales se resolvió el tema y con cuánta claridad se expresa, así como puede llevarnos a la composición plástica de la obra, conocer los posibles ejes y lineamientos de la obra. Esta interpretación sobre su etapa temprana permitirá un posible análisis de otras obras de Posada:



Donde:

Oposición: A \longleftrightarrow B

Contradicción: A \longleftrightarrow No A

Presuposición: No B \longleftrightarrow A

Figura 55: Modelo actancial

Por último, el modelo actancial de Greimas (Hernández, 1994: 17), nos permitirá visualizar los elementos que mueven la acción, sin deslindar los propios personajes de la acción, sobre todo para la imagen central del *corpus*, la cual es una escena de una batalla entre los ejércitos mexicano y francés, por otra parte, el cuadro semiótico para establecer las características entre ambos ejércitos, esperando con esto tener una interpretación objetiva de la solución plástica al problema impuesto a Posada: la representación gráfica de un concepto abstracto (valor) que además debía ser atractivo al público (estético).

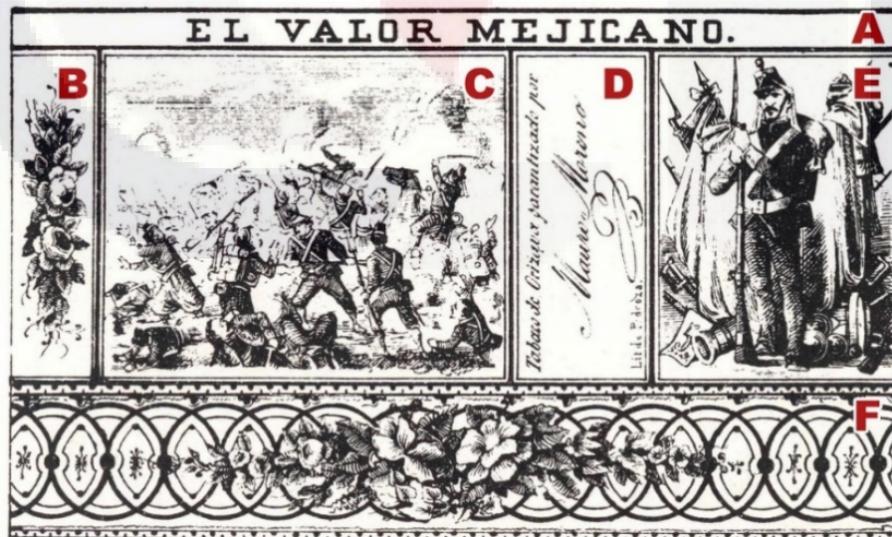


Figura 56: División en recuadros

Interpretación y significación

Para la interpretación se toma como base el modelo actancial propuesto por Greimas, una estructura actancial que se reducía a seis funciones:

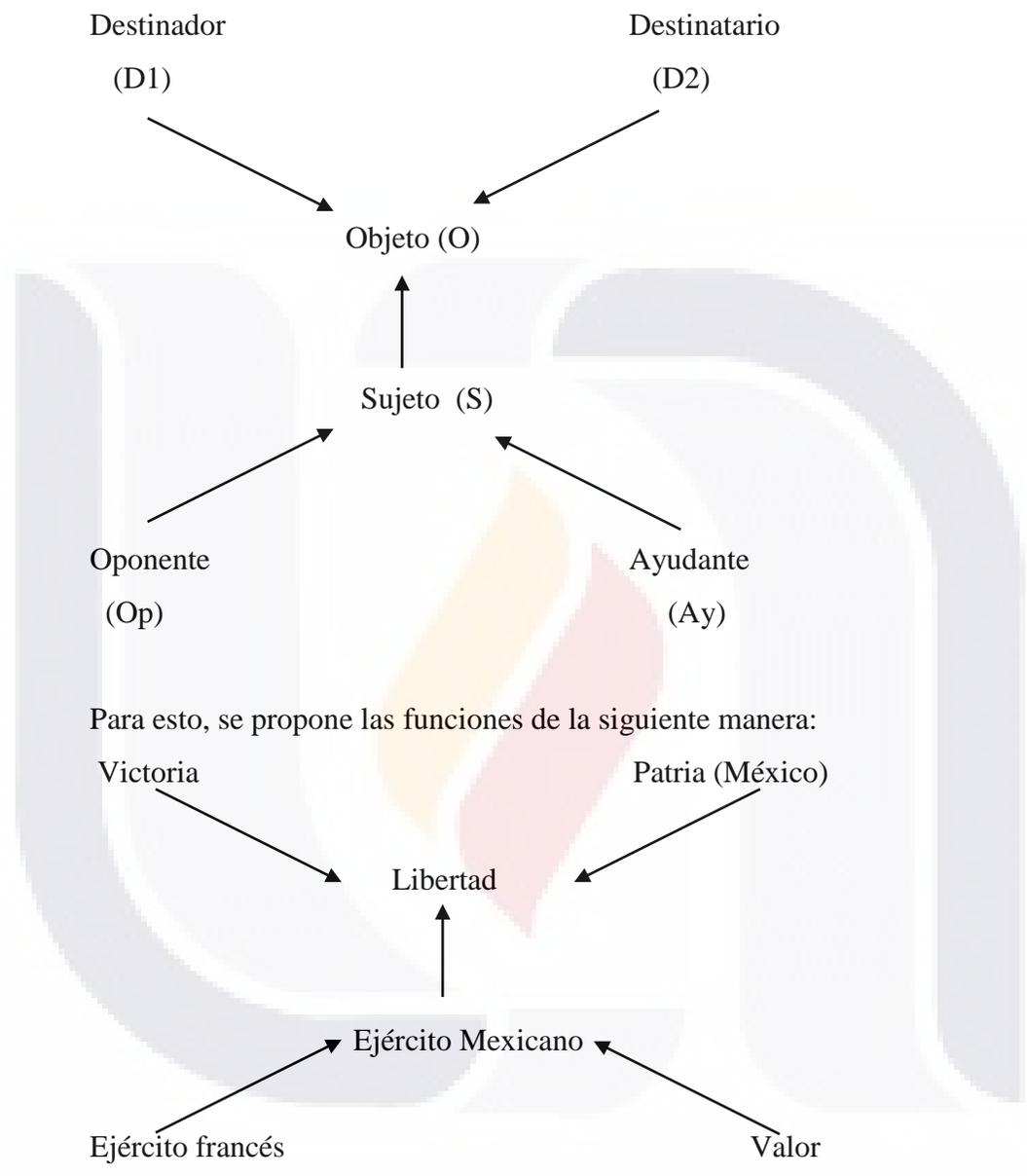


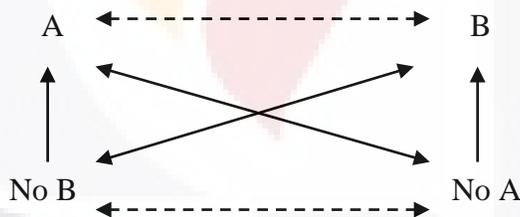
Figura 57: Modelo actancial de Greimas aplicado.

Con esto, el Ejército mexicano mantiene la libertad para la Patria (México), contra el opositor (Ejército francés), mediante la ayuda de le valor; la estructura actancial revela de manera clara el objetivo presente en el Ejército mexicano ante su oponente,

como lo son el ejército invasor francés, el valor “mejicano” es el elemento que permite al sujeto mantener la libertad de México al obtenerse la victoria, en este caso, en la Batalla de Puebla o del 5 de mayo.

Al no poder usar el nombre “5 de Mayo” como marca para sus cigarros, porque otro productor ya había ganado el nombre, ingeniosamente el fabricante Mauro Moreno utiliza otro nombre para referir a esta justa, Posada, conjuntó elementos gráficos e iconográficos para no sólo ilustrar esta etiqueta de cigarros, también generó elementos plásticos y estéticos en esta litografía, basándose en su aprendizaje de La Academia de Dibujo, no sólo representando un hecho histórico, sino retratándolo de forma precisa, con soltura y claridad, con referencias claras de autores de la época, tanto en los recursos académicos como en las referencias históricas.

Con la estructura actancial de Greimas puede parecer simple y lógico el desarrollo y el discurso de la litografía hecha por Posada, más bien resulta coherente el trabajo del grabador, para un nivel más profundo de análisis se usará el cuadro semiótico, recordando su forma:



Donde:

Oposición: A \longleftrightarrow B

Contradicción: A \longleftrightarrow No A

Presuposición: No B \longrightarrow A

Figura 58: Estructura actancial de Greimas

Para esto, analizar uno de los elementos de la obra:

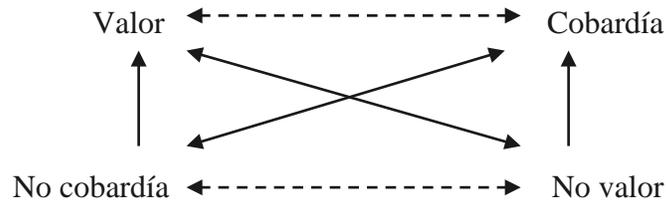


Figura 59: Estructura aplicada

Para esta dicotomía tenemos dos oponentes, el Ejército mexicano que tiene el **valor** (valía) para enfrentarse al “mejor ejército del mundo” en ese tiempo, el francés, en el recuadro C vemos a los soldados mexicanos peleando mano a mano contra los *zuavos* franceses, el término valor toma relevancia al conocerse el oponente invasor el cual en teoría tenía la ventaja, no parece importante saber detalles ni estrategias de la batalla como el representar con gestos y posturas cuál bando está ganando es en ese momento, mostrando cómo se va triunfando mediante el lenguaje corporal con posturas de vencedor, por contraparte la cobardía, mostrada en los soldados franceses, con los gestos de sus manos indicando rendición, aunque eran conocidos los *zuavos* por su coraje y determinación, se puede interpretar que la viñeta C nos muestra un momento en la batalla en la que los soldados franceses al verse superados se rinden (figura 2), o huyen de la batalla (figura 3), si bien no significa cobardía, sino un no-valor, por lo menos de luchar hasta el final, Posada no hace tan evidente la victoria del Ejército mexicano al poner a *zuavos* peleando todavía (figuras 15 y 17), a mexicanos caídos (figura 4), o pidiendo ayuda (figura 8), equilibrando la escena y dando pie a interpretar el final, que es contado en la viñeta E, donde con la imagen de “los trofeos de guerra” por parte del ejército mexicano se muestra vencedor, gracias a su valor.

CONCLUSIONES

La obra artística de José Guadalupe Posada es de gran importancia al legado gráfico de México, de esta se nutrieron muchos grandes artistas del siglo XX, los miles de grabados y litografías que aún se conservan nos siguen revelando el talento y el potencial del originario de Aguascalientes. Concentrarnos en aspectos históricos de sus primeros años de su vida, y de su carrera profesional, nos permitió adentrarnos en las bases que lo empezaron a forjar como el gran artista gráfico en que se convirtió, a pesar de no ser reconocido en vida como tal.

Posada es el resultado de los diversos sucesos políticos-bélicos acontecidos en Aguascalientes y México durante prácticamente todo el siglo XIX: la incansable lucha por la silla presidencial entre las dos fuerzas políticas, los conservadores por un lado y los liberales por el otro, a su vez había diferencias internas entre estas dos facciones: esta situación volvía vulnerable al país frente al resto del mundo, las invasiones por parte de Estados Unidos y Francia dejaron hondas cicatrices que afectaron la recuperación económica de la nación. La facción liberal en cuanto tuvo de algún modo el control del país realizó acciones para reactivar la economía de México, para el caso de Aguascalientes, José María Chávez fue un personaje que dio un rumbo positivo al Estado, en el aspecto político, así como en el industrial, sus iniciativas en crear y hacer crecer diversas industrias, entre las cuales apoyó y creó talleres de litografía y grabado, sus familiares continuaron este legado, entre ellos un sobrino, José Trinidad Pedroza.

José María Chávez no sólo fomentó la industria, sino también las artes, sobre todo el dibujo, como herramienta que permitiría a los artesanos aspirar a un trabajo mejor remunerado, pero también como una manifestación artística, al realizarse exposiciones durante la feria de San Marcos, justo a una cuadra de la vivienda de la familia Posada-Aguilar, donde el joven Guadalupe bien pudo apreciar las manifestaciones artísticas en *La Exposición de Industria, Artes, Agricultura y Minería ende Aguascalientes*, incluyendo obras realizadas en la Academia Municipal de Dibujo, donde tiempo después ingresó y

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

adquirió los conocimientos académicos que aplicó, en sus primeros años, en el taller de Trinidad Pedroza, para después ejercer por su cuenta en su propio taller.

La enseñanza del dibujo a mediados del siglo XIX en México obedeció a la necesidad de contar con artesanos calificados, capaces de realizar las representaciones gráficas que la primaria industria requería: diagramas, diversos planos, desde los tipográficos, arquitectónicos hasta la representación y diseño de piezas industriales, además, los empaques de esta actividad requerían de una imagen que diferenciara los diversos productos, representaciones gráficas que no sólo indicaran la descripción, además fueran atractivos a la vista y permitieran destacar de los demás.

A Posada, durante sus primeros años de vida le tocó el florecimiento en Aguascalientes, por un lado, de diversas industrias que buscaban un lugar para el desarrollo de la economía del país, incluyendo la imprenta y la litografía, por el otro lado, la consolidación de una Academia del Dibujo que tuvo entre sus virtudes que el pago a sus profesores fuera más que digno y exigiera a los mismos un buen nivel de estudios, ya que el puesto como director de esta Academia fue muy competido, esto hizo que Antonio Varela, estuviera comprometido con que sus alumnos dieran buenos resultados, esta fue la circunstancia que le tocó al joven Guadalupe Posada e hizo que la formación académica que recibió en la Academia de Dibujo fuera destacable, además, poco tiempo pasó para aplicar estos conocimientos en el taller de José Trinidad Pedroza.

No podemos pasar por alto la relación del joven Guadalupe con su hermano mayor, José Cirilo Posada Aguilar, del cual desde muy joven fue muy notoria una presencia en el ámbito político-social, *vuelto preceptor de letras*, en la escuela primaria y guardando relación con los activistas políticos del Club Chávez, una facción liberal moderada, mismos que mantenían la imprenta, el grabado y la litografía como parte de sus actividades, herencia de José María Chávez.

Durante la invasión francesa el Profesor Cirilo mantuvo a flote la enseñanza básica en el Pueblo de San Marcos, a la escuela que tenía a su cargo acudieron sus

hermanos José Ciriaco y José Guadalupe, a pesar de las irregularidades de la enseñanza durante las guerras internas entre liberales contra conservadores y la imposición del Imperio de Maximiliano, aunado a las particularidades en Aguascalientes, como el problema del bandidaje, encabezado entre otros por Juan Chávez, figura hoy legendaria que incluso fue gobernante del Estado durante la imposición francesa. Estas incongruencias en la vida política del Estado no impidieron la manifestación artística del que sería el más grande exponente del grabado en México; sobre Cirilo Posada (que luego agregara una R a su nombre, como lo hiciera después su hermano menor al firmar algunos de sus primeros trabajos), popularmente se menciona que no sólo le procuró la enseñanza básica, viendo su aptitud ante el dibujo se dice que lo encaminó al estudio académico, además, su relación con un contemporáneo suyo, Trinidad Pedroza, permitió una rápida inserción en el mercado laboral del joven Posada, iniciándolo en la litografía, donde sus aptitudes para el dibujo fueron aprovechadas y puestas a prueba.



Figura 60: A la izquierda, detalle de la litografía de Posada para *El Jicote* Número 11, 1871; a la derecha, detalle de *Las Cadenas de una Noche de Luna*, de C. Castro y G. Rodríguez, de 1856. La pose de la figura central, que está forcejeando, es muy similar en ambos casos, aunque con pequeñas variables

Aunque han sido muy mencionados sus primeros trabajos en el periódico “El Jicote”, donde se inicia como caricaturista político y se han encontrado algunas referencias con trabajos de otros dibujantes de la época, como Constantino Escalante, Hernández, Villasana, Casarín, Alamilla: la década de 1870 fue muy prolífica en cuanto a caricaturistas que hicieron de la litografía su medio para reproducir su trabajo,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

primeramente con el lápiz litográfico, con el cual se logra una amplia gama de grises, para después optar por la plumilla, esto les permitió personalizar su trabajo. De esto se nutrió Posada durante el periodo de nuestro análisis, ya instalado en la ciudad de León, Guanajuato, sus trabajos conocidos eran principalmente de índole religioso y comercial, en el primer rubro siguió desarrollando el uso del lápiz litográfico usado en los cartones de *El Jicote*, en especial en la ilustración de libros religiosos, pero en la estampería religiosa, físicamente de menor tamaño, el uso de la plumilla en lugar de lápiz la permitió generar un dibujo más claro y preciso que usó ampliamente en la litografía comercial.

Es en este rubro, la imagen comercial, donde Posada aplicó aspectos que lo fueron definiendo como el gran artista del grabado: por la instrucción académica que recibió en Aguascalientes, no sólo mostró una gran mejoría de la anatomía, perfeccionando las proporciones del cuerpo humano, sino también realizando un dibujo correcto y dinámico, relajado y suelto, mostrando gran mejoría con respecto a los trabados vistos en *El Jicote*, que dicho sea de paso, aunque expresaba ya buenos trazos, todavía no lograba esa soltura que tiempo después sería parte de lo que lo distinguiría de los demás, ya que esta fue cosechada con el trabajo diario en el taller para cubrir la demanda de material gráfico, dominó la figura humana en las más diversas poses de la vida diaria, también el dibujo de animales era de lo más correcto, incluyendo algunos exóticos, como los camellos, también mejoró de manera notable la representación de edificios y el manejo de la perspectiva, tanto aérea como lineal, es notable su grado de conocimiento de la misma, aplicada a etiquetas comerciales que muchas veces no superaban los 10 centímetros por lado. Todas estas cuestiones se logran con la práctica constante que el trabajo diario ofrece, así también con la observación y la dedicación a ofrecer algo más en cada trabajo, Posada durante sus primeros cinco años en León llena de imágenes únicas a los comercios de la región, bajo la tutela de Trinidad Pedroza, que poco a poco fue dejando libre el talento del nacido en el barrio de San Marcos.

Aunque hay varios aspectos que de momento no podemos saber de estos años en la vida laboral en el taller de don Trinidad, del que si hay vestigios claros es en el acervo gráfico con el que contaba el taller, Guadalupe Posada tuvo a su disposición diversas

publicaciones litográficas de la época, prueba de ello, son las referencias que hace de impresos contemporáneos, los toma como base y los recrea, dándoles un nuevo sentido, este es un aspecto de su proceso creativo que nos permite constatar que desde el principio Posada poseía no sólo disposición para el dibujo, también se forjó una cultura visual con cuanta publicación tuvo a su alcance, que le permitió ampliar su panorama visual y aprender de otros autores la forma de representar los más diversos ambientes y situaciones.

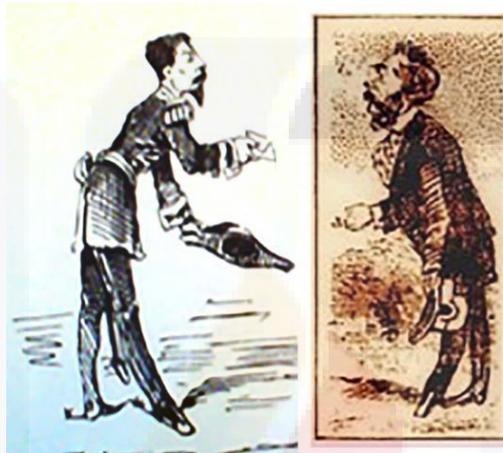


Figura 61: Trabajo de Villasana (1872) vs. Posada (Periodo 1872/1876)

A Guadalupe Posada durante su niñez le tocó vivir la invasión por parte de Francia, la imposición del imperio de Maximiliano, la derrota de este y la vuelta a la presidencia por parte de Benito Juárez, con la respectiva presión que ejercieron gente como Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz, los cuales tuvieron su oportunidad de sentarse en la silla presidencial.

A parte de los conflictos entre liberarles y conservadores, México no terminaba de consolidarse como nación, impidiéndole crecer económicamente a pesar de los intentos de los gobiernos en turno para activar la economía mediante tratados y leyes, como las de Reforma, mientras, en Europa, la Revolución Industrial cambiaba la forma de trabajar de la gente, en México, el trabajo artesanal empezaba a migrar hacia la mecanización en fábricas.

La obra José Guadalupe Posada es el resultado de la inquietud del mismo hacia el dibujo, que fue encausado y movido por las circunstancias socio-políticas del pueblo de San Marcos, unido a la Villa de Aguascalientes, que en ese entonces vivía una lucha entre liberales y conservadores, que fue llevada al extremo de fomentar una invasión al país. Bajo este panorama se fomentó la industria la cual se apoyó en diversas herramientas, entre ellas el dibujo, esto le permitió a Posada conocer este arte, poderlo estudiar y poder aplicarlo, gracias a la relación de su hermano Cirilo con la vida política de la época, así como trabajar para José Trinidad Pedroza, en un ambiente consolidado en la ciudad de León, donde conocemos a un Posada de trazo académico, dedicado, que comenzó a consolidar su trabajo en el ámbito comercial, que siguió nutriéndose de las normas aprendidas en la academia, que fue moldeando, experimentando y agregando sus observaciones personales.

Estos años de labor litográfica fueron la base para lo que aplicó en años posteriores, marcando su estilo propio y fue su aporte plástico a la gráfica nacional. El tema bélico siempre estuvo presente en su obra, reflejo del ambiente que le tocó vivir, La solución estética a estas imágenes, por lo menos en este *corpus*, no fue fortuita o improvisada, es el resultado de aplicar todos los recursos a su alcance: las enseñanzas en la Academia de Dibujo, la aplicación práctica con Trinidad Pedroza, su poder de observación y de síntesis de la forma, así como el uso del material de referencia que se tenía en el taller, realizando un trabajo acorde al estilo de la época, este es pues el inicio de la búsqueda de su propia estética por la cual es reconocido.

La Victoria.

En lo que refiere Barthes en cuanto a este cartel publicitario de 1875 asocia un suceso histórico (una batalla), con el uso del producto anunciado, cerillos, uno de los vínculos encontrados es con el nombre comercial del producto: *La Victoria*, a partir de aquí la conexión entre el nombre de la marca y la ilustración realizada para este cartel, iconográficamente se une directamente con la referencia a la diosa Niké, usada en otras publicaciones de la época, para este caso se busca atraer a los clientes no sólo con imágenes referentes a un momento glorioso en la historia de México. También con una buena ejecución, tanto en composición como en manufactura, en este aspecto el trabajo de Posada es resultado no sólo de lo aprendido en la escuela de dibujo, sino de la práctica diaria en el taller de Trinidad Pedroza, realizada desde más de 5 años hasta entonces.

En dos aspectos la solución de interpretación es diferente e innovadora: generalmente la victoria alada sólo corona a una persona, aunque en esos años otros autores representan a la victoria con varias coronas de laurel en una mano, sólo coronan a una persona con la otra mano, al que se le adjudica el resultado de esta batalla, pero aquí se le está otorgando a todos, la victoria es de todos, en un acto democrático el autor de esta litografía reinterpreta la imagen icónica dándole un nuevo valor, probablemente más con su sentir personal que otra cuestión. En trabajos posteriores referentes al mismo tema el grabador de Aguascalientes volvió a usar la imagen de Niké de la forma usual: coronando al general Ignacio Zaragoza, al que se adjudicó el resultado de esta batalla.

El otro aspecto es que sólo vemos a los soldados de un solo bando, el mexicano, y sólo se intuye la presencia del enemigo por las caras atentas de los que están al frente, además del soldado que está en el suelo, dejando a un lado el aspecto iconográfico esta imagen exige al espectador más de una lectura para interpretarla. Preguntarse qué momento de la batalla está representándose, si es antes de que esta suceda, incluso suponer si la imagen es sólo una interpretación libre del autor.

En este cartel se establece una clara conexión entre el nombre del producto, a manera de título -La Victoria-, y la imagen realizada, además que en el escrito busca destacar que en sus productos, las cajetillas de cerillos, se encontrarán ilustraciones similares, que en este caso, están hechas por el propio Posada.

Con una directa referencia entre el título y los elementos iconográficos nos permite una clara lectura, la victoria, en este caso, del ejército mexicano; no así con el lenguaje no iconográfico, que parece contrastar, incluso oponerse al concepto de *victoria*, pero más cercano a los de *bello y esmero*, incluido en el texto del cartel, mediante recursos como la simetría y la correcta representación anatómica de los soldados y sus actitudes así como una impresión clara y bien realizada. Estas relaciones permiten enriquecer la imagen exigiendo al espectador primero tener una lectura rápida que llama su atención para después completar la imagen que se le presenta.

La lectura de texto e imagen es retomada y reforzada por Bergström en lo que denominó tercer lenguaje: generalmente las relaciones entre texto e imagen no son tan evidentes, lo que le exige al espectador el encontrarlas, pero si estas no resultan claras, puede perderse la atención y pasar por alto, siendo una imagen creada en su inicio como publicitaria no hay que olvidar que requiere "impactar" en primera instancia y atraer la atención (Bergström, 2009: 223), en este caso, este cartel publicitario. En este rubro Posada se apoya fuertemente en su calidad de trazo, académico, además de la práctica diaria de trabajar en el taller de Trinidad Pedroza (siete años aproximadamente, a la fecha de este cartel) (Antúnez, 1999) recreando un instante de la batalla librada por el ejército mexicano, sin embargo, no es tan evidente el momento, para esto se recurrió al icono de la victoria, representada desde la época clásica por la diosa Niké (Rodríguez, 2013: 93), con la unión al texto, LA VICTORIA, texto e icono son cómplices y comunican lo mismo, mientras que la imagen restante (los soldados), nos habla de un aspecto distinto, que sólo se puede clarificar con el texto mismo.

El Valor Mejicano

Sobre esta litografía, el escrito de Barthes, al realizar una separación por recuadros de los elementos de esta litografía permite ver una clara división entre el mensaje lingüístico y los mensajes icónicos codificado y no codificado, de forma física: Dejando aparte los ornamentos florales, propios de la época, las otras dos imágenes guardan una relación con el nombre de la marca, una cualidad como el *valor mejicano*, [sic] reflejado en su ejército: en la primera imagen, mostrando el uso de esta palabra -valor-, en una batalla, mientras que la imagen con el soldado y los trofeos de guerra, engloban el resultado: la victoria del ejército mexicano sobre los zuavos franceses, aunque no se especifica si es realmente la batalla del cinco de mayo, en este último dibujo aparece un pedazo de papel con el número 5 escrito en él, con lo que la referencia se hace más fuerte.

De esta manera, Posada entreteje el nombre de la marca con dos imágenes, con elementos suficientes no sólo para crearse un momento en la batalla, sino un capítulo dentro de la misma, así como el desenlace de la misma, para las personas de su tiempo podrían ser imágenes familiares, incluso comunes, que recreaban sucesos acontecidos en años recientes, en la actualidad son trabajos con cierta complejidad de lectura, sobre todo por la poca atención a estos años en la producción del grabador de Aguascalientes. Esto principalmente porque el catálogo de donde se extrajo esta litografía en la actualidad, se encuentra perdido y tampoco se han encontrado ejemplares de estas cajas de cigarros.

La forma de abordar un suceso histórico sin mencionarlo directamente enriquece este trabajo al usar otros recursos como claridad en la técnica, descripción gráfica y elemento iconográficos, además de presentarlo en dos imágenes, que se relacionan en sí, fortaleciendo el discurso propuesto: El valor por parte del ejército mexicano culminó con la victoria de este ante el ejército francés, aunque se requiere del título y de las dos ilustraciones bélicas para tener la lectura completa, lo demás, son complementos e información para reforzar la calidad del producto.

En la forma de crear interacción tenemos la teoría del relevo, donde la información se da en distintas direcciones, permitiendo una interacción más libre, *expandiendo el sentido del mensaje* (Barthes, citado por Bergström 2009: 223), en el caso de esta litografía de Posada, *El Valor Mejicano*, el título mismo aparece enmarcando este trabajo, vinculándose con las imágenes que están justo debajo de él, para este análisis tomaremos en cuenta sólo las dos donde aparecen soldados, ya que estas imágenes se encuentran en *disonancia* con el texto, esto es, según la teoría del relevo (Barthes, citado por Bergström 2009: 224), es cuando texto e imagen trabajan juntos, pero no dicen lo mismo, sino que exploran sus cualidades de lenguaje propias, creando un mensaje dinámico (Bergström 2009: 224).

Sobre las descripciones que Panofsky refiere para el análisis iconográfico: La primera imagen es la escena de una batalla, un fragmento, entre los ejércitos de México y Francia, de mediados del siglo XIX (ya identificados); donde se ve la determinación de los mexicanos sobre los Zuavos, de esa forma Guadalupe Posada representó *El Valor Mejicano*, esto nos lleva a considerar que se trata de alguna de las batallas sucedidas durante la invasión francesa, siendo las más difundida (hasta el día de hoy), *La Batalla del 5 de mayo de 1862*, en Puebla, el momento reflejado justo cuando el ejército mexicano domina la situación, los franceses están en desventaja y empiezan a rendirse, *El Valor Mejicano* está reflejado en los soldados de México que repelen al ejército francés, la primera imagen es un fragmento de aquella batalla.

En cuanto a la segunda imagen, el enlace se mantiene: tenemos a un soldado del Ejército Mexicano de pie, con su arma, frente a *trofeos de guerra*: banderas, armas, instrumentos musicales, balas de cañón; dispuestas en forma de cruz, denotando el triunfo mexicano, como tal, es el resultado de *El Valor Mejicano*. En esta imagen también aparece una hoja de papel, en la esquina inferior izquierda, donde se puede leer claramente un número 5, este pequeño texto nos permite cerrar la idea del título con las imágenes: *El Valor Mejicano* es reflejado en el Ejército Mexicano que peleó contra la invasión francesa, donde se logró una victoria muy mencionada, la del 5 de mayo.

El otro texto, de corte publicitario e informativo: “*Tabacos de Orizaba garantizado por Manuel Moreno. Lit. de Pedroza*”, nos da a conocer la razón de esta litografía, etiquetar y promocionar un producto, tabaco, quién lo realiza, Manuel Moreno. Así como el responsable de la litografía, en este caso, (Trinidad) Pedroza, dicho texto se encuentra en un recuadro entre las dos imágenes bélicas, como pausa o intervalo entre su secuencia, es decir, permite dividir temporalmente las dos imágenes: una se desarrolla durante la batalla, mientras que la segunda es después de concluido el enfrentamiento. Textos e imágenes permiten al espectador recrear no sólo un momento, sino una serie de momentos, recreando toda una historia alrededor de un título.

Estos seis recuadros componen la etiqueta para caja de cigarrillos, sobre cómo venía dispuesta no ha quedado claro, debido a no tenerse específicamente una caja de esta época ilustrada por Posada. En el Museo Nacional de la Estampa durante el 2013 hubo una exposición de los trabajos de Posada, donde se replica una caja de cigarrillos de esta época, el curador de la exposición, Agustín Sánchez, indica que se trata solamente de una copia que supone cómo debió haber estado montada la litografía en la caja: sólo se puso una impresión de una de las litografías revisando otras cajas de la misma época, como *La fábrica de tabacos “La Perla”* donde se puede ver que la caja de madera está profusamente decorada por dentro y por fuera con ilustraciones en color, haremos notar que el “cintillo” aunque enriquecido con ornamentos se usa para cerrar la tapa de la caja, por lo cual va pegado en las aristas, desgastándose con el uso, y en su caso, requiriendo de romperse para abrir la caja. En cuanto al corpus a analizar, al no tenerse la certeza de cómo se colocaba la imagen en la caja propiamente se tomará la litografía como se tiene publicada en *Primicias Litográficas...* es decir, como todo su conjunto sin variables debido a su fin último, el cual recordamos: etiquetar cajas de cigarrillos para su identificación y con el tiempo, como promoción del producto, fomentando su coleccionismo.

A pesar de tratarse de una litografía, el trazo del mismo es lineal y los tonos se dan con achurados y no con degradados, esto es porque se usó piedra litográfica azul/azul pizarroso, la cual es más dura y se usa para alta definición e imágenes ricas en detalles,

esto hace las ilustraciones más claras, usando como herramienta de dibujo la plumilla (Barajas, 2005: 71) pero también más rígidas las imágenes, o por lo menos eso parece en un principio, existen multitud de ejemplos de este tipo de etiquetas en todo el mundo, con un sin fin de variables en disposición de los recuadros y en estilos de las ilustraciones. Durante el segundo tercio del siglo XIX, la litografía fue una técnica de impresión que tuvo una gran importancia, en México, debido a la rapidez de impresión y el bajo costo, esto ayudó a la comercialización de productos, como en este caso, a los de la industria tabacalera, así este trabajo se creó para imprimirse en masa para estos productos, independientemente de esto, esta litografía es una muestra del gran trabajo de Posada en esta técnica, desarrollada en sus primeros años de producción.

En cuanto a la comparativa entre esta litografía y los textos de Leonardo Da Vinci: es de tomar en cuenta que el grabador aguascalentense poseía una gran cultura visual y tenía conocimientos de cómo representar una batalla, aunque no tenemos referencias sobre si presenció algún altercado bélico de cerca, sí sabemos que hubo mucho movimiento de fuerzas armadas en Aguascalientes cuando era niño, incluyendo la presencia del ejército francés, hay que recordar que su patrón en ese entonces, Trinidad Pedroza, sí participó en combates, enlistado en el “Primer Batallón Ligero de Aguascalientes (Sánchez, 2013: 75), otro factor a tomar en cuenta es que la Batalla del 5 de Mayo desde siempre fue muy mencionada como el gran triunfo mexicano ante el ejército francés, ejemplo de ello fue la publicación de “Las Glorias Nacionales, Álbum de la Guerra” publicado en 1862, con ilustraciones de Constantino Escalante.

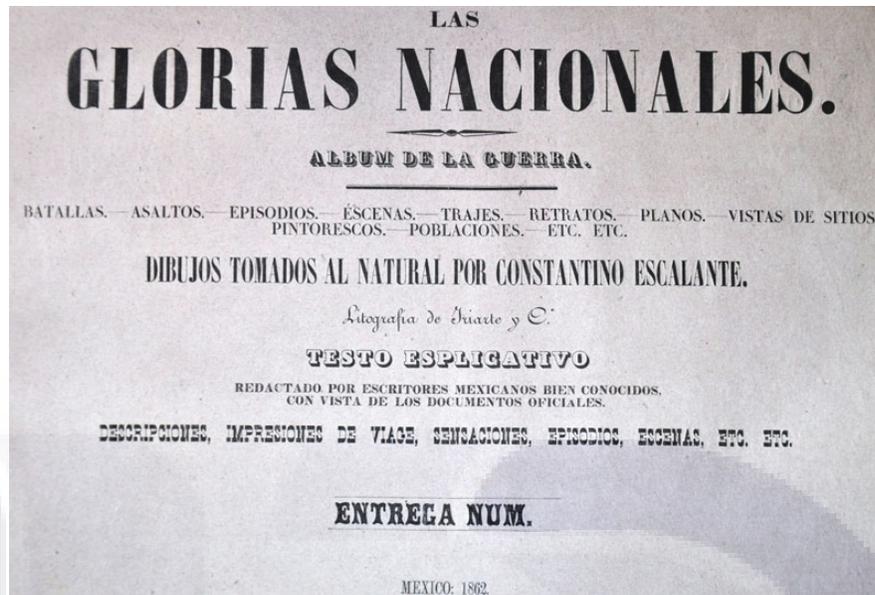


Figura 62: Portada: “Las Glorias Nacionales, ilustrado por Constantino Escalante, 1862

Aunque en estas ilustraciones Constantino representó con lujo de detalles lo acontecido en este episodio bélico (figura 56), hay que destacar que Posada resumió en un espacio aproximado de 4.84 x 3.92 cm el sentir de este acontecimiento, esta litografía de reducido tamaño debía no sólo ser clara, también ser lo bastante atractiva para llamar la atención de los que asistían a un estanquillo para comprar cigarros.



Figura 63: Litografía de Constantino Escalante, sobre la batalla del 5 de mayo, 1862.

Debido a la cantidad de figuras que aparecen, la imagen carece de fondo, centrándose en el combate cuerpo a cuerpo, Posada seleccionó cuidadosamente las posiciones y aptitudes de los soldados de ambos bandos para recrear un detalle de toda la batalla, sólo un pequeño encuadre que resumiera y representara lo acontecido en el campo de batalla.



Figura 64: Comparativa entre un detalle de la litografía hecha por Constantino Escalante en 1862 (fig. 56) y la realizada por José Guadalupe Posada, 1872-1876.

Con los pocos elementos utilizados, esta litografía contiene lo necesario para contarnos la situación de la batalla: la derrota de los zuavos franceses ante el ejército federal mexicano, en un espacio exterior sin ningún referente, el uso de la perspectiva lineal y la representación del polvo levantado durante la batalla es representado en ambos casos, para la litografía de Posada.

Otro factor a tomar en cuenta es el movimiento: tenemos desde figuras estáticas en el primer plano hasta caballos a todo galope al fondo, tal como sugiere Da Vinci, con esto Posada procura darle dinamismo a su obra, la diferenciación entre los diversos planos es lograda no solamente por el grado de detalle de cada figura, también se manifiesta con la velocidad de sus acciones, esto se puede entender debido a la perspectiva aérea, la cual nos dice que entre más lejanas las figuras del espectador, menos definidas estarán. Antonio Bentivegna señala:

El movimiento, según Merleau-Ponty, es el elemento nuevo que, es el elemento nuevo que, a medida que se entrelaza con la visión, introduce al cuerpo como referente y modifica el proceso de contemplación estética desde un punto de vista dinámico. Sin embargo, el punto de vista determinado desde el cual es posible percibir el mundo no puede fijarse fuera del mismo mundo que se vislumbra. De esta manera, el espectador vive literalmente proyectado dentro de la misma realidad espacio-temporal que contempla, al tiempo que la percibe.*

Esto también se expresa en el movimiento de cada figura: entre más rápido sea el movimiento de una figura, menos nítida se verá,** este factor no había sido estudiado a profundidad hasta inicios del siglo XX con los futuristas en Italia y Marcel Duchamp en Francia, en parte debido al nacimiento del cine. En el caso del detalle de la litografía que nos ocupa, “El Valor Mexicano”, observaremos los distintos planos y la relación que guardan entre sí y con el movimiento:



Figura 65: Litografía: “EL Valor Mejicano” corpus

* Bentivegna, Antonio, Euphyía, *Revista de Filosofía, Volumen V, Número 9*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. 2011. 101

** Véase. McCloud, Scott. *Entender el Cómic, el arte invisible*. Estados Unidos. Astiberri ediciones. 1993-2007. 108 - 115

Comenzando en el primer plano, con respecto al espectador, es lo que se tiene más cercano, situado en la parte inferior del cuadro, tenemos a figuras definidas y en general en tonos oscuros, además, tienen en común que pertenecen a soldados que están en el suelo, heridos y/o muertos en el suelo, salvo la figura de la derecha, que tiene un pequeño gesto de pedir ayuda, todos están sin movimiento alguno, estáticos. En el segundo plano, hay cuatro figuras, todas en movimiento, realizando alguna acción, las dos centrales interactuando entre sí, las dos exteriores, corriendo por distintos motivos: huyendo o buscando actuar en la batalla. En el tercer plano tenemos diversas figuras combatiendo entre sí, el dibujo empieza a ser difuso en las líneas que los representan, dando como resultado figuras más claras en relación a las de los planos anteriores, además de que están más alejadas. En el cuarto plano, las figuras casi ya no son reconocibles salvo un jinete que aparece a todo galope, en la parte central, dirigiéndose hacia donde está la acción, está la figura de más rápido movimiento, dispuesta al final de la escena, donde están las figuras más difusas. Por último, en el quinto plano, la parte superior del cuadro y las más clara, sólo vemos nubes formadas por la tierra levantada por la batalla. Bajo esta descripción, podemos apuntar algunas observaciones respecto a la expresión del movimiento:



Quinto plano

Cuarto plano

Tercer plano

Segundo plano

Primer plano

Figura 66: Detalle de la batalla, dividido en los distintos planos por color.

En el primer plano, que abarca toda la parte inferior de la imagen, con figuras tendidas en el suelo, inmóviles, -exceptuando la de la derecha-, mostradas con mayor detalle, es la base de esta escena, refiere poco o nulo movimiento, refiere a los heridos, a los muertos en batalla, en el segundo plano, hay movimiento del combate cuerpo a cuerpo, las figuras mantienen el grado de detalle que en el primer plano, en el tercer plano la acción es más fluida, empiezan a perder detalles las figuras debido a la perspectiva aérea, ya en el cuarto plano la acción llega a ser difusa, en el centro del campo de batalla, esto es por tres razones: la perspectiva aérea, son las figuras más lejanas al espectador, por la polvareda propia de la batalla, el tercer factor es el movimiento: cuando una figura se mueve con mayor velocidad ante el espectador las figuras pueden tornarse borrosas, esto no era común de representar en el siglo XIX, en esta litografía de Posada es posible ver este efecto usando los otros dos factores, incluso se distingue un jinete “a todo galope”, el quinto fondo lo conforman nubes del polvo levantado.

De esta manera la imagen adquiere dinamismo, se tiene una lectura vertical, de abajo hacia arriba donde también partimos de figuras estáticas a elementos de gran movimiento para luego llegar a un fondo apacible, esto permite al espectador centrarse dentro de la batalla, estar en primera fila de lo acontecido, todo esto en una imagen de pequeñas dimensiones, contrario a las grandes obras pictóricas de gran formato.

Con la enumeración de estos elementos en el detalle de esta litografía, se tiene la imagen de lo que ocurrió en esta batalla, el aporte de Posada no es sólo en captar un momento de este acontecimiento, también el adentrarnos en el combate, junto a los ejércitos francés y mexicano, en medio de la batalla, todavía sin definir. El ser partícipe de la acción y no espectador es otro elemento novedoso, probablemente el tamaño físico de la obra no le permitió al grabador hidrocálido más que condensar en pocos centímetros el sentir de este acto bélico, así, es como acercarnos a una pequeña pantalla donde se nos revela lo sucedido en 1862 en Puebla.

La capacidad de síntesis en esta litografía es notable, con menos de 25 elementos Posada recrea una batalla con claridad, sin repetir rostros o posiciones en los personajes y

claramente integrados entre sí, además de representar de forma correcta acción de los soldados de ambos bandos y los caballos en el campo de batalla, aunque claro en las acciones, pero para ello se prescindió por completo de los fondos, salvo las nubes de polvo que se levantan.

En el recuadro “E” tenemos la figura de un soldado federal mexicano, en posición de firmes, con su fusil y todo su equipo, detrás de este se encuentran una serie de objetos como banderas, fusiles, un cañón, espadas, un tambor, balas de cañón, además de una hoja de papel con el número 5 escrito en grande, con una inscripción debajo, ilegible.

En lo referente al soldado aquí representado de cuerpo completo, con su uniforme y presentando su arma, un fusil, el rostro sereno, aunque claramente bien representado en proporciones y volumetría, los brazos se ven algo largos, podemos comparar esta imagen con la fotografía que se encuentra más abajo: siendo una imagen tomada 20 años después, de un soldado filipino observamos las similitudes en la postura y equipamiento, salvo el uniforme son muy similares, podemos así verificar la universalidad a la hora de recrear una imagen por parte de Guadalupe Posada.



Figura 67: Recuadro E, correspondiente a la litografía: “El Valor Mejicano”, de José Guadalupe Posada.

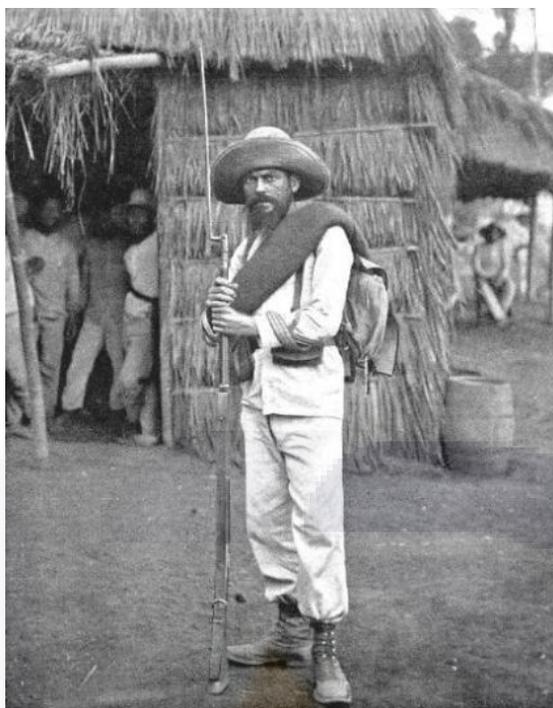


Figura 68: Sargento del ejército de Filipinas equipado con fusil Remington, 1897. Esta fotografía muestra la universalidad de la pose de soldado al presentar su arma.



Figura 69: Fotografía de soldados del ejército mexicano, 1867.



Figura 70: Ilustración tomada del libro: *The Mexican Adventure 1861-67*, de René Chartrand y Richard Hook, donde se muestran diferentes rangos de soldados mexicanos de la época, el soldado del centro es muy similar a la imagen analizada en cuando al uniforme.

En cuanto a los objetos situados detrás del soldado, se han reconocido como trofeos recogidos del campo de batalla (figura siguiente), se tiene la descripción recopilada por F. S. Meyer:

Trofeos: Los griegos acostumbraban agrupar en haz contra los troncos de los árboles las armas abandonadas en el campo por el enemigo fugitivo; estas prendas de triunfo o *trofeos* han entrado igualmente a formar parte de la ornamentación. Ya en tiempo de los romanos se erigían trofeos simbólicos artificiales, de piedra o de bronce. (Meyer, 1995: 141).

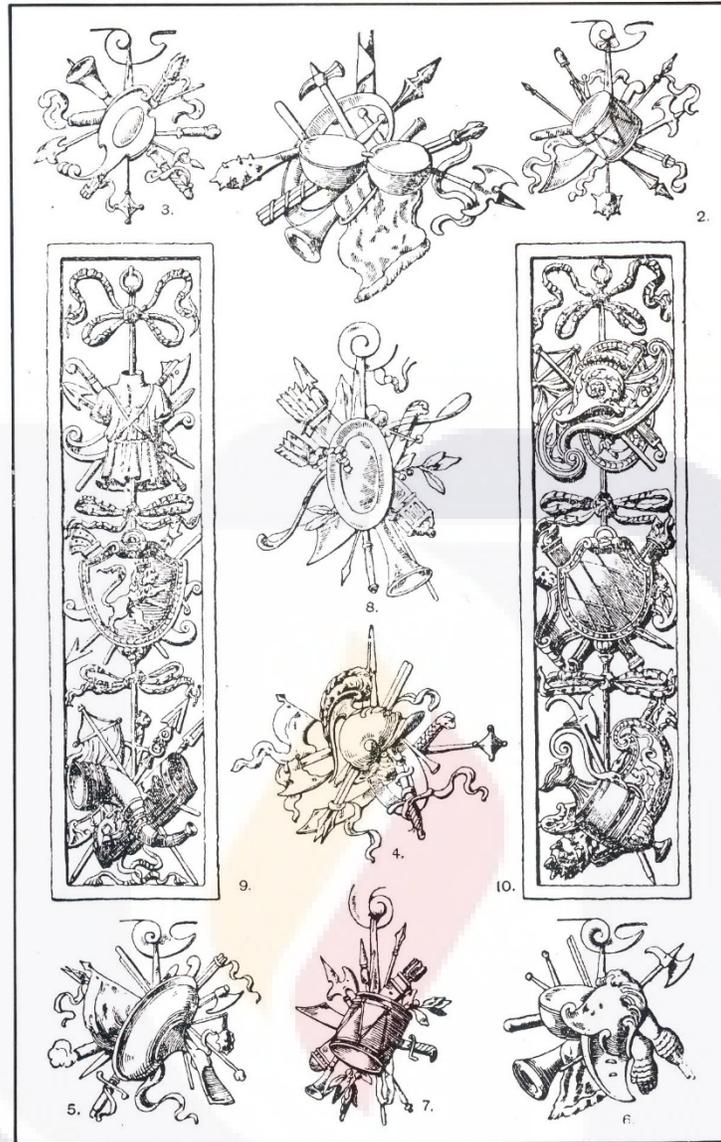


Figura 71: Ejemplos de trofeos de guerra, se observan principalmente diversas armas, yelmos e incluso instrumentos musicales.

Mediante estas dos referencias nos podemos proponer *leer* el mensaje puesto por Posada en esta imagen, siguiendo los parámetros propuestos por Scott McCloud (2007): en cuanto a la relación entre viñetas “C” y “D”: el resultado final de la batalla ilustrada termina con la victoria del ejército mexicano (gracias a su valor, viñeta “A”) el cual muestra orgulloso sus trofeos, la inclusión de la hoja de papel refiere a una fecha: 5 de mayo. Con esta lectura Posada pudo indicar a que batalla estaba refiriéndose sin tener que escribirlo explícitamente en la litografía.

Esta litografía, en todas sus partes, según el modelo actancial de Greimas, nos engloba un suceso en la historia de México, la victoria de la batalla del 5 de mayo, por supuesto, no deja de ser una etiqueta para identificar el contenido de una caja, pero el resultado plástico es notable, la interpretación académica adaptada a la vivencia nacional, la posibilidad de tener, aunque fuera de manera indirecta, contacto con bases académicas clásicas es una teoría sustentable por los resultados de la misma obra y sus antecedentes.

El significado en varias viñetas, a modo de historieta, es novedoso sobre todo en la manera de transmitir el resultado de la contienda, de manera figurativa, icónica e incluso abstracta: dos imágenes, con la batalla siendo ganada (C) y la imagen con los trofeos de guerra (E), el uso de ornamentos como elementos figurativos casi abstractos de los ejércitos y el trasfondo divino... así como encabezado por un título que insinúa claramente el resultado, sin mencionar directamente el suceso bélico.

El significado del valor es lo que conduce a la victoria, en este caso mexicana, en esta miniatura que para muchos, podría pasar desapercibida o sólo ser objeto de coleccionismo.



Figura 72: Detalle de un juego de mesa basado la Batalla del 5 de Mayo, donde vemos los retratos del Gral. Ignacio Zaragoza y el Gral. Miguel Negrete.

El resultado del análisis de estas dos litografías nos llevan a conocer a un Guadalupe Posada que usaba todos los recursos académicos y referencias que tuvo a su alcance, unido a una gran capacidad de observación y de interpretación, aunado a circunstancias históricas, encontrando un nicho de trabajo y aplicando su aptitud para el dibujo en la litografía comercial, el porqué se dedicó a esta actividad puede tener relación con las mismas circunstancias que tuvo Alberto Durero, él mismo refiere su situación en una carta, quejándose de la paga por el Altar de Heller, por la cual recibió solamente doscientos florines y no los trescientos estipulados:

“...por eso se vuelve uno méndigo. Pues puedo hacer un gran número de pinturas corrientes en un año, aunque nadie crea a un hombre capaz de hacerlo. Con ellas se puede ganar algo. Pero lo que se hace con diligencia no deja nada. Por eso quiero dedicarme a mi grabado. Si lo hubiera hecho hasta el día de hoy, tendría mil florines más.” (Durero, citado por Westheim, 1981: 129-130).

Esta etapa de la vida Posada, encaminada a la litografía comercial, trabajando de manera semi-independiente para Pedroza donde puso en práctica no sólo su aprendizaje académico, es también donde empezó a experimentar su propio lenguaje, creando su manera de expresar el tema encargado, en este caso, el bélico, no con técnica, sino con elementos plásticos propios, donde el movimiento y el espacio adyacente tienen protagonismo, donde los ejes compositivos, la anatomía, la perspectiva y demás recursos académicos estaban al servicio de las intenciones, de un lenguaje que obligaba al espectador a participar, dichos elementos, contemporáneos a lo realizado en otros lares, como Europa, e incluso adelantados a su tiempo, antes que existieran las vanguardias. Es la base para trabajos posteriores del artista de Aguascalientes (figura 73), donde es más difundido (figura 74), dicho lenguaje sigue vigente: podemos encontrar elementos afines de obras contemporáneas y diversas (figura 75), Posada, desde esta época analizada, un artista de la imagen, que plasmó en trabajos comerciales, al igual que Durero, grandes obras que están en espera de ser analizadas y revaloradas.



Figura 73: *Rusos y japoneses. La primera batalla campal.* Uno de los varios grabados con tema bélico realizados por Posada en años posteriores.



Figura 74: Calavera "Guerra Mundial"



Figura 75: Escena de la película *Cinco de mayo La Batalla* (2013). Dirigida por Rafael Lara
Imagen que presenta algunas similitudes con la analizada en *El Valor Mejicano*.

GLOSARIO

Litografía: Arte de dibujar o grabar en piedra preparada al efecto, para reproducir, mediante impresión, lo dibujado o grabado.

Retórica: (Del lat. *rhetorica*, y este del gr. ῥητορικὴ). Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.

Punctum: Significado personal, cuando una foto “me conmueve y me dice algo muy íntimo y particular. A menudo el que lo provoca es un detalle anodino de la fotografía.

Idea un tanto proustiana del “*punctum*”, en el sentido de que difícilmente puede venir de un examen a fondo; necesita cierta latencia...

Semiótica: Con este término se designa, por una parte, una facultad y, por otra, una disciplina del conocimiento. En cuanto facultad, es el nombre de la facultad cognitiva de que dispone el hombre para la producción de toda clase de signos (entre los cuales, pero no de modo exclusivo ni preferencial, desde la perspectiva por la que opto, están los lingüísticos). En cuanto disciplina del conocimiento es el nombre con el que se designa el estudio de toda clase de signos: básicamente, iconos, índices y símbolos, tendiente a producir la explicación de por qué, cómo y con qué eficacia se producen, circulan y se transforman las significaciones vigentes en un determinado ámbito social.

Signo: (Del lat. *signum*).

1. m. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.
2. m. Indicio, señal de algo. Su rubor me pareció signo de su indignación
3. m. Señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta.

Zuavo: (Del fr. *zouave*, y este del ár. argelino *zwāwī*, gentilicio de *Zwāwa*, tribu bereber).

1. m. Soldado argelino de infantería, al servicio de Francia.
2. m. Soldado francés que lleva el mismo uniforme que el zuavo argelino.

BIBLIOGRAFÍA:

- Archivo general municipal Aguascalientes, (2013): *Ágora 08*, México, H. Ayuntamiento Constitucional del Municipio de Aguascalientes, 2011-2013
- Antúñez, Francisco, (1999): *Primicias Litográficas del grabador José Guadalupe Posada. 134 ilustraciones. Aguascalientes-León: 1872-76*. México, Instituto Cultural de Aguascalientes/Ediciones La Rana
- Barajas Durán, Rafael (seud. "El Fisgón") (2005): *El país de "El Ahuizote". La caricatura mexicana de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876)*. México, Fondo de Cultura Económica (Colección *Tezontle*).
- Barajas Durán, Rafael (seud. "El Fisgón") (2009): *Posada. mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*. México, Fondo de Cultura Económica (Colección *Tezontle*).
- Barbieri, Daniele, (1993): *Los lenguajes del cómic*. España. Ediciones Paidós.
- Barthes, Roland, (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós Comunicación
- Barthes, Roland, (1990): *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós Comunicación
- Bergström, Bo: (2009): *Tengo algo en el ojo. Técnicas esenciales de comunicación visual*. Promopress, Barcelona, España.
- Camacho Becerra, Arturo, (1997). *Álbum Del Tiempo Perdido: Pintura Jalisciense Del Siglo XIX*. México. El Colegio de Jalisco, Fonca
- Carrillo Azpeitia, Rafael. *Posada y el Grabado Mexicano*. México. Panorama Editorial
- Cardoza y Aragón, Luis, prólogo, (1993). *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos)*. México. Siglo veintiuno editores.
- Cardoza y Aragón, Luis. (2013). *José Guadalupe Posada maestro de obras con obras maestras*. México. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Carmona Dávila, Doralicia. (2014). *Memoria Política de México 1492-2000*. México. Librero de la Administración Pública. (DVD, se consultó la versión en línea: <http://www.memoriapoliticademexico.org>).

- Castiñeriras González, Manuel Antonio. (2005) *Introducción al método iconográfico*. España. Editorial Ariel, S. A.
- Castro, L., Campillo, J., Auda, L., y Rodríguez, G. *México y sus alrededores. Colección de trajes y monumentos*. (1961), Reproducción facsimilar de Microproteca. (Edición original, Decaen Editor, México, 1855 – 1856). México.
- Chartrand, René/Hook, Richard. (1994): *The Mexican Adventure 1861-67*. Estados Unidos de América. Osprey Military, Men-at-arms Series.
- Darwin, Charles, M. A., F. R. S. &c. (1872) *Expression of the Emotions in Man and Animals*. Inglaterra. John Murray
- Da Vinci, Leonardo. (1985). *Tratado de pintura. Edición, selección y notas de Edgar Ceballos*. México. Grupo Editorial Gaceta S. A.
- De los Reyes, Aurelio. Coord. (2013). *La enseñanza del dibujo en México*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.
- Del Río, Eduardo. (1983). *La vida de cuadritos. Guía incompleta de la historieta*. México. Editorial Grijalbo
- Díaz de León, Francisco. (1985) *Gahona y Posada: grabadores mexicanos*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto (1993). *Apocalípticos e Integrados. Traducción de Andrés Boglar*. España. Editorial Lumen.
- Egerton, Daniel Thomas, (2001). *Egerton en México 1830-1840*. México. Editorial del Valle de México.
- Gadamer, Hans-Georg, (1991). *La actualidad de lo bello*. España, Ediciones Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg. (1993). *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. España. Ediciones Sígueme
- Gómez Serrano, Jesús (2001). *José Guadalupe Posada. Testigo y crítico de su tiempo. Aguascalientes, 1866-1876*. México. Universidad Autónoma de Aguascalientes/ Instituto cultural de Aguascalientes.
- González, Agustín R. (1974) *Historia del Estado de Aguascalientes*. México, Tipografía de Francisco Antúnez.

- Hernández, Selva / Lugo, José Luis, (2002). *Posada. Monografía*. México. Editorial RM
- Hernández Aguilar, Gabriel. (1994). *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. México. Siglo Veintiuno Editores S. A. de C. V.
- INBA. (1973). *Grabado Mexicano. Sistema de Transporte Colectivo, Metro*. México. INBA.
- Lapoulide, J. (1944). *Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos*. México, Publicaciones Herrerías, S. A.
- Macazaga Ordoño, César y Macazanga Ramírez, Carlos. (1979). *Posada y las calaveras vivientes*. México. Editorial Innovación, S.A.
- Martine, Joly. (2009). *La imagen fija*. Buenos Aires, Argentina, La Marca Editora.
- Masotta, Oscar. (1982) *La historieta en el mundo moderno*. España. Ediciones Paidós.
- Mata Castillo, José Manuel. (Coordinador). (2013). *José Guadalupe Posada. Faena anónima... legado sabido*. Aguascalientes, México. Coedición Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura/Consejo Nacional para las Artes.
- Mata Castillo, José Manuel. (Coordinador). (2014). *Nuestro Símbolos Patrios, Sentimientos de Nación*. Aguascalientes, México. Coedición Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura/Consejo Nacional para las Artes.
- Mayagoitia Penagos, Laura del Carmen. (2013). *Tabaco y litografía comercial en México durante el Siglo XIX. Las etiquetas de cigarros y puros*. Tesis Doctoral, México. UNAM
- McCloud, Scott. (2007). *Entender el Cómic, el arte invisible*. Estados Unidos. Astiberri ediciones.
- Medrano de Luna, Gabriel. (2011). *Juan Chávez. Una leyenda viva de Aguascalientes*. México. Ediciones Gráficas Deseret/Universidad Autónoma de Aguascalientes
- Murillo Reveles, José Antonio. (1963). *José Guadalupe Posada I*. México. Editorial Enigma, S. A.
- Paz, Octavio. (1999). *El laberinto de la soledad – Posdata – Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, DF. Fondo de Cultura Económica

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Peirce, Charles Sander, *El icono, el índice y el símbolo* 2.275: MS 478 (Syllabus), 2005.
 - Rodríguez López, María Isabel. (2013). *Aproximación a la iconografía de Nike en el arte griego*. España. Universidad Complutense de Madrid.
 - Román Calvo, Norma. (2207) *El modelo actancial y su aplicación*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Pax México.
 - Sánchez González, Agustín. (2013). *La portentosa vida de José Guadalupe Posada*. México. Ediciones Don Lupe
 - (Sin autor). (1983). *México ilustrado por Europa*. México, Banco Nacional de México.
 - Terán Fuentes, Aurora (2011). *Aparador del progreso. Análisis del discurso político de las exposiciones del siglo XIX de la Feria (Temporada) de San Marcos, 1851-1891*, tesis para acceder al grado de Doctor en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas.
 - Topete del Valle, Alejandro (2007). *José Guadalupe Posada. Prócer de la gráfica popular mexicana*. México. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
 - Westheim, Paul, (1981). *Grabado en madera*. México. Fondo de Cultura Económica.
 - Zöllner, Frank. (2003). *Leonardo da Vinci. 1452-1519. Obra pictórica completa y obra gráfica*. Italia. Taschen GmbH.

ANEXOS:

Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci.

Se incluyen dos capítulos íntegros de dicho tratado, el cual si bien no es difícil de conseguir, existen diversas ediciones que contienen información de otros tratados y autores, con el fin de clarificar el contenido utilizado para uno de los análisis de la presente tesis se proporcionan los textos de la edición consultada, incluida en la bibliografía.



Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci



Leonardo Da Vinci: La batalla de Anghiari (copia de Peter Paul Rubens), 1603. Dibujo 42,8 cm × 57,7 cm
Museo del Louvre, París, Francia

LXVII. Para pintar una batalla (Da Vinci, 1985: 43)

Ante todas cosas se representará el aire mezclado con el humo de la artillería, y el polvo que levanta la agitación de los caballos de los combatientes; y esta mezcla se hará de esta manera. El polvo, como es materia terrea y pesada, aunque por ser tan sutil se levanta fácilmente y se mezcla con el aire, vuelve inmediatamente a su centro, quedando solo en la atmósfera la parte más leve y ligera. Esto supuesto se hará de modo que apenas se distinga casi del color del aire. El humo mezclado entre el aire y el polvo, elevado a una altura mayor, toma la semejanza de espesas nubes, y entonces se dejará distinguir del polvo, tomando aquel un color que participe del azul, y quedando este con el suyo propio.

Por la parte de la luz se hará la referida mixtión de aire, polvo y humo iluminada. Los combatientes cuanto más internados estén en la confusión, tanto menos se distinguirán, y menos diferencia habrá entre sus luces y sombras.

Hacia el puesto de la fusilería o arcabuceros se pintarán con color encendido los rostros, las personas, el aire y aquellas cosas que estén próximas, el cual se irá apagando conforme se vayan separando los objetos de la causa. Las figuras que queden entre el Pintor y la luz, como no estén lejanas, se harán oscuras en campo claro, y las piernas cuanto más se aproximen a la tierra, menos se distinguirán; porque por allí es sumamente espeso el polvo. Si se hacen algunos caballos corriendo fuera del cuerpo de la batalla, se tendrá cuidado en hacer las nubecillas de polvo que levantan, separadas una de otra con la misma distancia casi que los trancos del caballo, quedando siempre mucho más desecha la que esté más distante del caballo, y mucho más alta y enrarecida; y la más cercana se manifestará más recogida y densa.

El terreno se hará con variedad interrumpido de cercos, colinas, barrancos etc.; las balas que vayan por el aire dejarán un poco de humo en su dirección-, las figuras del primer término se verán cubiertas de polvo en el cabello y cejas, y otras partes a propósito. Los vencedores que vayan corriendo llevarán esparcidos al aire los cabellos o cualquiera otra cosa ligera, las cejas bajas, y el movimiento de los miembros encontrado; esto es, si llevan delante el pie derecho, el brazo del mismo lado se quedará atrás, y acompañará al pie el brazo izquierdo; y si alguno de ellos está tendido en el suelo, tendrá detrás de sí un ligero rastro de sangre mezclada con el polvo. En varias partes se verán señaladas las pisadas de hombres y de caballos, como que acaban de pasar. Se pintarán algunos caballos espantados arrastrando del estribo al jinete muerto, dejando el rastro señalado en la tierra.

Los vencidos se pintarán con el rostro pálido, las cejas arqueadas, la frente arrugada hacia el medio, las mejillas llenas de arrugas arqueadas, que salgan de la nariz rematando cerca del ojo, quedando en consecuencia de esto altas y abiertas las narices, y el labio superior descubriendo los dientes, con la boca de modo que manifieste lamentarse

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y dar gritos. Con la una mano defenderán los ojos, vuelta la palma hacia el enemigo, y con la otra sostendrán el herido y cansado cuerpo sobre la tierra. Otros se pintarán gritando con la boca muy abierta en acto de huir. A los pies de los combatientes habrá muchas armas arrojadas y rotas, como escudos, lanzas, espadas y otras semejantes.

Se pintarán varias figuras muertas, unas casi cubiertas de polvo y otras enteramente; y la sangre que corra de sus heridas irá siempre con curso torcido, y el polvo mezclado con ella se pintará como barro hecho con sangre. Unos estarán espirando de modo que parezca que les están rechinando los dientes, vueltos los ojos en blanco, comprimiéndose el cuerpo con las manos y las piernas torcidas.

También puede representarse algún soldado tendido y desarmado a los pies de su enemigo, y procurando vengar su muerte con los dientes y las uñas. Igualmente se puede pintar un caballo que desbocado y suelto corre con crines erizadas por medio de la batalla, haciendo estrago por donde pasa; y algunos soldados caídos en el suelo y heridos, cubriéndose con el escudo, mientras que el contrario procura acabarlos de matar inclinándose todo lo que puede. Se puede hacer también un grupo de figuras debajo de un caballo muerto; y, algunos vencedores separándose un poco de la batalla, y limpiándose con las manos los ojos y mejillas cubiertas del fango que hace el polvo pegado con las lágrimas que salen. Se puede figurar un cuerpo de reserva, cuyos soldados manifiesten la esperanza y la duda en el movimiento de los ojos, haciéndose sombra con las manos para distinguir bien el trance de la batalla, y que están aguardando con atención el mando de su jefe.

Se puede pintar este Comandante corriendo y señalando con el bastón el sitio que necesita de refuerzo. Puede haber también un río, y dentro de él algunos caballos, haciendo mucha espuma por donde van, y salpicando el aire de agua igualmente que por entre sus piernas: últimamente se ha de procurar que no haya llanura alguna en donde no se vean pisadas y rastro de sangre.

CLXXXIII. De las actitudes y movimientos y sus miembros. (Da Vinci, 1985: 104)

En una misma figura no se deben repetir unos mismos movimientos, ya en sus miembros, ya en sus manos ó dedos; ni tampoco en una misma historia se deben duplicar las actitudes de las figuras. Y si la historia fuese demasidamente grande, como una batalla, en cuyo caso solo hay tres modos de herir, que son estocada, tajo y revés; entonces es forzoso poner cuidado en que todos los tajos se representen en varios puntos de vista, como por la espalda, por el costado o por delante; y lo mismo en los otros dos modos, y en todas las demás actitudes que participen de una de estas. En las batallas tienen mucha viveza y artificio los movimientos compuestos, como cuando una misma figura se ve con las piernas hacia adelante, y el cuerpo de perfil. Pero de esto se hablará en otro lugar.

