

La Catrina

Una imagen para la eternidad

Ingrid Fugellie Gezan

Escuela Nacional de Artes Plásticas
Universidad Nacional Autónoma de México

La Catrina de Posada resume la visión que, desde las tradiciones antiguas de México, hizo de la muerte un objeto de temor y veneración, así como de humor e ironía.

Es un grabado que desde el nivel del pueblo arroja una mirada sobre las contradicciones existenciales e históricas de un país sumido en las situaciones conflictivas dentro de las cuales se sostuvo una condición femenina de la muerte en el imaginario cultural y la consideración social de aquellos días.

Palabras clave: Muerte / Catrina / Posada / Grabado / Calavera / Mujer.

La Catrina of Posada summarizes the vision, dating from the ancient traditions of Mexico, of death as an object of fear and worship, humor and irony.

This engraving casts, from the working class, a glance at the existential and historical contradictions of a country mired in conflict situations within which death held a female condition in the cultural imagery, as well as the social status of those days.

Keywords: Death / Catrina / Posada / Engraving / Skull / Female.

La muerte como realidad, como algo vivo y casi carnal, es indudablemente más trágica que la muerte como horizonte, antítesis de lo real. La idea de la muerte como algo de aquí y no de allá es incuestionablemente uno de los presentes amargos que hizo el expresionismo al arte contemporáneo.

Giulio Carlo Argan

En apariencia, y tal vez por su elegante vestuario, *La Catrina* parece guiñar un ojo. Este acto inverosímil, tratándose de la imagen misma de la muerte, parece expresar la ironía y el humor negro de una condición deleznable: la muerte en vida. Portadora de elementos de corte satírico, aparenta discutir con quienes la contemplamos, el malentendido de la permanencia en las glorias terrenales. A través de la caricatura que intenta desplazar el horror y la tristeza, muestra lo inútil que finalmente resultan las veleidades humanas por su incapacidad para ocultar la fuerza poderosa e inevitable de la muerte.

En una síntesis sorprendente, Posada incluye rasgos visibles de lo pasajero e inmutable en el personaje, la banalidad y lo profundo, lo que se acaba y la eternidad; lo hace con el humor que integra angustia y risa en un solo elemento, para burlarse de aquello que la realidad impone sin excepción y que la fantasía permite eludir.

La Catrina se ha transformado en la imagen entrañable de advertencia, el simulacro genial y la simpatía que, a prueba de tiempo, logra penetrar todos los ámbitos de la cultura visual del México moderno y contemporáneo. Se trata de un signo de todas las épocas, universal, y sin embargo profundamente mexicano. Una catrina a secas, puesto que es patrimonio indiscutible del ser a la vez contingente y profundo; un personaje que en su presentación frontal impacta, incitando a seguirlo con la mirada.

Posada conoce los recursos de la construcción de imágenes. Las dota de esa capacidad para conmover los sentidos

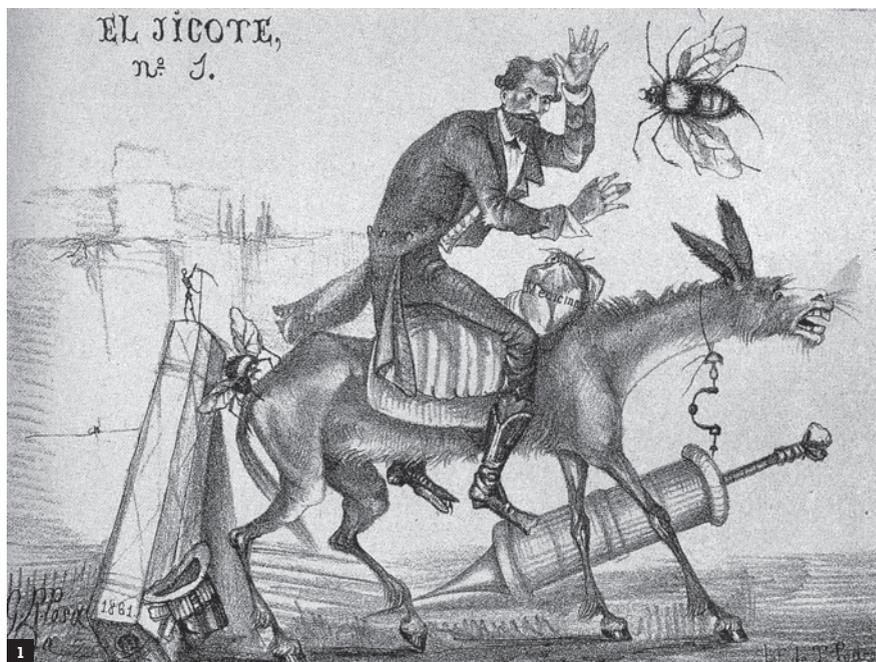
y el entendimiento, inherentes al signo que ha sido creado para comunicar. No en vano trabaja con imágenes desde niño, entusiasmado en su función de ayudante del tío paterno en las tareas artesanales de la alfarería; y del hermano, maestro de escuela primaria, a quien asistía con dibujos y pinturas para recrear al alumnado.¹ Su temprana incursión en estas tareas, la precisa elección vocacional como dibujante y grabador y su vasta trayectoria laboral, son todos elementos que lo ligan a éste, su entorno indiscutible. No existe en José Guadalupe Posada *diletantismo* alguno. Su vida está marcada de lleno por la impronta del quehacer gráfico. Una labor que además nunca se vio separada del trabajo editorial y periodístico, de la denuncia y el compromiso con los pobres.

La enorme cantidad de grabados que realizó dan prueba de ello,² a la vez que la visible dosis de contingencia textual aportada por cada imagen. Los temas, la forma de tratarlos, las significaciones profundas que contiene cada impresión, la intención misma del mensaje, todo en su obra remite a lo popular y a una tradición genuina, desde el origen mismo de su fundación en la cultura del México Antiguo. Como objeto, *La Catrina* posee algunos rasgos que es importante analizar.

Se trata de una *zincografía*, variante del grabado en metal que Posada utilizó con maestría y recurrencia al permitirle mayor velocidad de producción y, por lo mismo, más eficiencia ante la demanda de imágenes en aumento. En su primera época, desde los inicios como ilustrador en *El Jicote* de Aguascalientes, Posada había trabajado la litografía, técnica que cedió lugar al grabado en madera o xilografía y, posteriormente, al huecograbado en metal. Su llegada a la Ciudad de México en 1888, particularmente el trabajo que realizó en el taller de Vanegas Arroyo (fundado en 1880), fueron determinantes en estas transformaciones.

1. Rafael Carrillo A., *Posada y el grabado mexicano*, Panorama, México, 1992, p. 13.

2. Algunos críticos como Luis Cardoza y Aragón, en *José Guadalupe Posada*, UNAM, México, 1963, p. 19, hablan de una producción de más de veinte mil grabados. Héctor R. Olea calcula, a partir del tiempo y las posibilidades reales, en nueve mil los grabados realizados por el artista; citado en Agustín Sánchez G., *José Guadalupe Posada. Un artista en blanco y negro*, Conaculta, México, 1999, p. 22. Una gran mayoría de estudiosos coincide en la cifra de quince mil grabados.



Los progresos tecnológicos en la impresión de periódicos, desarrollados a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XIX, impusieron en el campo de la ilustración el fotograbado, con resultados que volvieron crítica la situación del trabajo artesanal en este campo. En dichas circunstancias, Posada realizó enormes esfuerzos y desplegó una creatividad incansable. La técnica del grabado en placa de zinc, tal como la utilizó el artista, es una de las respuestas a esta crisis.³

Según Antonio Rodríguez,⁴ fue Manuel Manilla (1830-1895), quien trabajaba con Vanegas Arroyo desde 1882, el encargado de iniciar a Posada en el género de las *calaveras*, transmitiéndole sus conocimientos en grabado sobre planchas de plomo y zinc. La colaboración entre ambos se sostuvo hasta 1892, año en que Manilla se retira del taller. *La Catrina*, que mide 30 x 40 cm, fue realizada alrededor de 1912, coincidiendo con la etapa de madurez del artista y poco antes de su muerte, cuando su poética estaba consolidada y exhibía los

3. En términos generales, la zincografía consiste en obtener en una plancha de zinc, por medio de ácidos, las imágenes en relieve que se desean reproducir. El dibujo sobre la placa se realiza con un barniz hecho a base de materiales resistentes al ácido como el chapopote, y se aplica con pincel o plumilla. Posada lo disolvía con un poco de grenetina o gasolina para que fuera fácil de manejarse como una tinta y seicara rápido. Véase José Sánchez, "Sobre las técnicas de Posada", en *El Alcaraván*, vol. II, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991, pp. 14-16, y Rafael Carrillo A., *op. cit.*, pp. 32 y 34.

4. Citado en Agustín Sánchez G., *op. cit.*, pp. 18-19.

Figura 1
—Nos alcanzaron, Doctor.
—¡Sí, y ni rebuznar puedo ahora, compañero!, en *El Jicote*. "Periódico hablador, pero no embustero. Redactado por enjambre de avispas". Responsable: Apolonio García. Tipografía de Ortega. Tomo I, núm. 1, Aguascalientes, 11 de junio de 1871. Litografía. Fuente: *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencia*, Museo Nacional de Arte, México, 1996, p. 43.



2

Figura 2
La calavera catrina.

resultados que conocemos. El desarrollo de técnicas alternativas e innovadoras en la ilustración gráfica de finales del siglo XIX, le debe mucho a estos grabadores que a partir del trabajo experimental y solidario de taller, imprimieron a la comunicación masiva de los inicios de la modernidad en México el sello característico del ingenio popular.⁵

LA CATRINA ES MUJER

Adornada con un amplio rebuscado sombrero, esta imagen de la muerte representa una dama en sociedad, una mujer de la burguesía elegante y segura de sí misma. Ubicada en primerísimo plano, parece *mirarnos desde arriba*. La reducida cabeza contrasta con el gran tocado que la cubre y sobrepasa, mostrando una inconsistencia más aparente que real. Hay algo de patético en este personaje de cuerpo inexistente (probablemente descansando en el más allá) cuyos ojos, dos cuencas vacías, dos agujeros negros, constituyen la metáfora misma de la ausencia de alma.

5. Helia E. Bonilla R., *Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, Conaculta, México, 2000, pp. 26-32.

Sonríe sin ojos, mientras muestra intacta una enorme dentadura, signo clave de su poder destructivo y voraz. Los elegantes atavíos no consiguen ocultar una suerte de tragedia expresada en el ceño angustiado y triste. Las nubes, único elemento del fondo, sugieren su presencia literalmente en el cielo, y muestran su carácter fantasmal y ambiguo.⁶ El peso de la oscuridad recae sobre esta pobre mujer que es la muerte, todo muy cercano a su calavera: restos inútiles, materia gris inexistente, simbolizando al mismo tiempo nuestra inconmensurable ignorancia respecto a lo que sucederá después de que el cuerpo se acabe.⁷

6. Posada llamó originalmente *La Calavera Garbancera* a *La Catrina*, aludiendo al carácter "arribista" del personaje. En esa época recibían tal denominación las personas que, siendo nativas, asumían identidades extranjeras renegando de su origen.

7. "Ante lo inexorable, ante lo que no se puede evitar [...], el hombre trata de trascender de alguna forma, por eso inventa en todas las religiones una explicación para lo que acontece después de la vida, se niega a morir, le aterra la muerte, entonces crea una serie de artilugios para poder trascender. Crea infiernos, cielos y todos esos lugares a donde se puede ir después de morir". Véase Elena Enriquez F., "Vida y muerte de los antiguos mexicanos. Entrevista con el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma", en *Tierra Adentro*, núm. 106, octubre-noviembre de 2000, p. 13.



Aun la *muerte absoluta* de la racionalidad moderna,⁸ que ha descartado cada vez con mayor encono toda posible trascendencia a la inmortalidad; incluso nuestro convencimiento en el final irremisible de toda forma de existencia después de la muerte corporal; y a pesar de la creencia ciega en la razón positivista, que nos lleva a aceptar tan sólo lo que nuestros sentidos muestran, algo inexplicable se debate en las profundas zonas de la mente llenándonos de duda y zozobra. ¿Qué viene en realidad después de la muerte del cuerpo?

8. En la primera mitad del siglo XX, aproximadamente 110 millones de personas perdieron la vida en dos guerras mundiales, en confinamientos políticos y campos de prisioneros y de exterminio en muchos países del mundo. En ese periodo se produjo un importante cambio de actitud frente a los muertos, adquiriendo ésta una dimensión anónima y fatal al dejar poco margen de duelo por el individuo. El existencialismo, corriente filosófica por excelencia en el siglo XX, plantea la existencia humana como un *ser para la muerte*. El hombre moderno se siente enormemente angustiado en relación con el problema de su finitud, emergiendo a manera de defensa eludir de forma tajante su preocupación por la muerte. [...] La *muerte total*, que alcanza al cuerpo y al alma, se ha producido en la teología protestante moderna frente a todas las representaciones de la inmortalidad individual. Joachim Meyer, *Angustia y conciliación de la muerte en nuestro tiempo*, Herder, Barcelona, 1983, pp. 11-18.

Como respuesta, la irrepresentabilidad de nuestro propio fin, nuestra incapacidad de conocer aquello que está más allá de la percepción. Un verdadero límite al conocimiento, fin de la *re-presentación*, puesto que cancela la experiencia de lo vivido a través de los sentidos. ¿De dónde viene la revelación entonces?

Aquí, lo que Posada intenta representar es *la vida de la muerte*, caracterizar a un personaje que no le es desconocido, y negar así, de manera rotunda, toda desaparición definitiva. Su experiencia le dice que la muerte no está muerta en realidad, que está viva en la impotencia generada por el sufrimiento, la angustia y el dolor. Su preocupación excluye hipótesis sofisticadas, no le interesa divagar acerca de caminos vedados a la experiencia cotidiana. Por ello, el sentimiento trágico de la muerte está en su concepción *fuera* de la muerte misma, en el vacío real de una existencia carenciada y miserable, en la vida de los pobres a la que pertenece y a quienes dirige su trabajo. Al respecto Luis Cardoza y Aragón escribe:

José Guadalupe Posada nació (Aguascalientes, 2 de febrero de 1851) cuando la tremenda herida de la intervención norteamericana de 1847 sangraba a borbotones: México había perdido más de la mitad de su territorio; vivió en su niñez y adolescencia las convulsiones causadas por las Leyes de Reforma, la intervención francesa y las luchas de Juárez; la dictadura de Porfirio Díaz y la gestación y el triunfo inicial de la Revolución, con la entrada de Madero a México. Cuando Huerta traiciona y asesina al Presidente Madero, Posada había muerto pocas semanas antes (México, D. F., 20 de enero de 1913) como había vivido: casi solo y pobremente, después de haber trabajado en innumerables periódicos.⁹

Regreso a *La Catrina*, para observar ahora una alusión al ser femenino como carente de inteligencia, y dotado, en cambio, del sentido de lo vacío y superficial. Esta imagen decimonónica probablemente testifica momentos cruciales en las nuevas construcciones de género, resultado de avances en el movimiento de mujeres por la obtención de sus derechos

9. Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, 1963, p. 9.

Figura 3
Una de 12 ilustraciones de "La calavera de Cupido".



Figura 4
 ¡Horroroso asesinato!,
 Hoja volante. Fuente:
 Posada y la prensa
 ilustrada: signos de
 modernización y
 resistencia, Museo
 Nacional de Arte,
 México, 1996, p. 174.

civiles a fines y principios de siglo. En este sentido, *La Catrina* sería una mujer a la moda, vacía y triste,¹⁰ paradigma femenino en la visión crítica y mordaz de Posada, hombre de su tiempo, juez implacable del momento que le corresponde vivir. La revolución, el cambio de la sociedad entera, y no sólo de la condición femenina, aparece como prerrequisito en el logro de un orden humano más justo.

Desde esta perspectiva y por oposición, *La Catrina* representaría el ideal genérico intentado por algunas mujeres,¹¹ tras batallas para alcanzar derechos a la plenitud cívica, el pensamiento divergente y la profundidad de sus legítimas visiones. En la falta, nuestro personaje muestra el vacío que requiere

10. Luce Irigaray afirma al respecto: "La mujer, por el hecho de no estar situada, de no situarse en su lugar, está desnuda. Los vestidos, los afeites, las joyas son aquello con lo que intenta darse un envoltorio. Ella no dispone del envoltorio que es, y tiene que buscarlos artificiales". Citado en María-Milagros Rivera G., "La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual", en *Cultura de las Mujeres*, primavera 96, núm. 6, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, p. 32.

ser llenado, convirtiendo la caricatura aparentemente inocente en verdadera denuncia de injusticias históricas. Señalo algunos datos al respecto.

En el campo del arte, por ejemplo, recién a fines del siglo XIX las mujeres tuvieron derecho de asistir a clases de dibujo con modelo al natural (desnudo), actividad que les estuvo prohibida en el desarrollo de su formación académica a lo largo de la historia. Al respecto, Whitney Chadwick comenta:

La compleja trayectoria de la enseñanza del arte para las mujeres requiere su propio estudio, porque al solicitar el acceso a las enseñanzas artísticas y a las clases de desnudo, las mujeres no sólo desafiaban los códigos del decoro femenino y de la conducta sexual, sino que asimismo reivindicaban el derecho a contemplar y representar activamente el mundo que las rodeaba, y a imponer su propia genialidad. Cuando las mujeres comenzaron a presionar para conseguir una formación que les permitiese competir como artistas profesionales, su lucha pasó a formar parte de la batalla más general por una reforma educativa.¹²

En México y el mundo, hace tan sólo 50 años (poco más o menos) que las mujeres obtuvieron derecho al sufragio. Asesinatos masivos en total impunidad, maltratos recurrentes a manos de parejas sentimentales,¹³ dobles y triples jornadas, discriminación salarial, acoso laboral e intelectual, entre otros, complementan el panorama de indefensión que amenaza a un sector que constituye más de la mitad de la población mundial.

11. Aunque redundante, para entender la alusión a "algunas mujeres" es importante mencionar que más de la mitad de la población mundial está constituida por mujeres y que aproximadamente 800 millones de seres humanos viven en el llamado grado cero de la pobreza (literalmente, nada de nada).

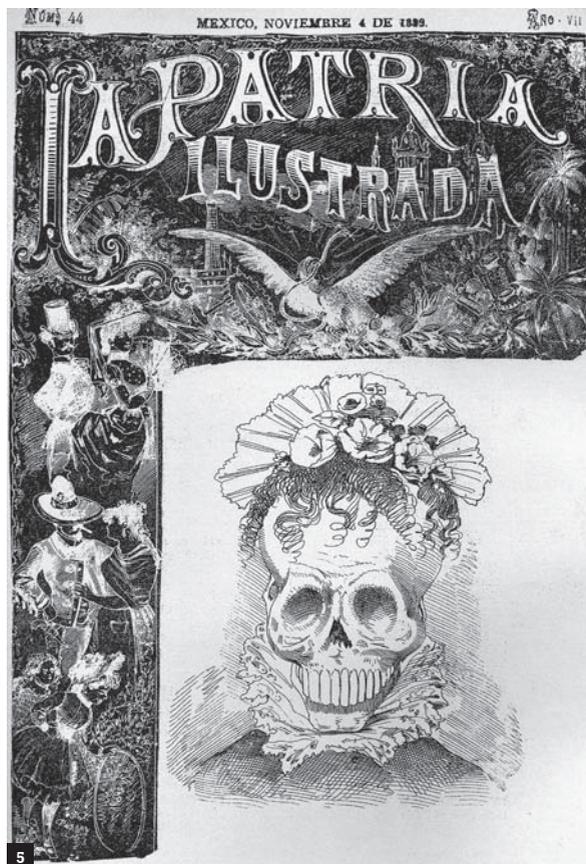
12. Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1999, p. 178.

13. En el año 2003, en España, 68 mujeres perdieron la vida a manos de su pareja. Hacia abril de 2004 otras nueve fueron asesinadas en las mismas condiciones. Véase Jesús Rodríguez, "La vergüenza del maltratador", en *El País Semanal*, núm. 1436, 4 de abril de 2004, pp. 38-44.

Nuevamente el discurso ambiguo de la imagen que observamos: una mujer en los huesos, malnutrida y dotada de un patetismo que curiosamente no la devalúa (puesto que sin discusión simboliza lo inerme), sirve de metáfora para expresar el carácter precario de la condición femenina en el contexto de una realidad construida a partir de modelos masculinos dominantes. *La Catrina* se vuelve objeto portador de poderosos efectos sugestivos, subrayados por la frontalidad y la rebuscada indumentaria. Nuestro personaje guarda las apariencias no obstante su evidente precariedad. Se trata de una clase especial de mujer, aquélla que se asocia al poder de la clase dominante: una burguesa a decir de sus atuendos, únicos adornos visibles en el retrato. La imagen construida por Posada no teme aparecer como escueta y distorsionada, ya que a cambio muestra lo esencial del rango y el carácter.

Sin mayores alardes, pero también sin concesiones, el grabador no duda en adjetivar a la clase en el poder como la imagen misma de la muerte. Su dominio despiadado nos hace recordar otros poderes igualmente tiránicos: las guerras de exterminio y las distintas manifestaciones de una potestad siempre dispuesta a utilizar la violencia: *Tánatos*, pulsión de muerte y destrucción, subyugando a *Eros*: fuerza de unión y vida, como expresión de una batalla que según Sigmund Freud constituye la fuente misma del conflicto humano. Dualidad a la que no podemos escapar sin abandonar un rasgo esencial que nos define como especie. Vida y muerte, amor y odio, creación y destrucción. Más allá de diferencias de clase y privilegios, la muerte se entrega a todos y a cada quien en su momento, para mostrar también el reverso democrático que la vuelve accesible a cada ser humano. Como “señora del exterminio omnipotente”,¹⁴ la parca termina por imponer su triunfo absoluto, que no es sino el retorno a la condición original de quietud en el vientre de la muerte. Una muerte que al disfrazarse pretende seducir, como lo muestra este imperecedero grabado de José Guadalupe Posada.

14. Jorge Pech Casanova, “El alborozo de la muerte en la obra de Francisco Toledo”, en *Tierra Adentro*, núm. 106, octubre-noviembre de 2000, p. 23.



UNA HISTORIA LARGA

La celebración del Día de Muertos y la serie de ritos, costumbres y concepciones existentes sobre la muerte y sus significados tienen en México una larga historia. Construida desde fusiones que integran elementos culturales del México Antiguo y referencias ligadas a la tradición europea, configura una de las prácticas de mayor poder simbolizante en el espacio de las representaciones colectivas.

Esta condición sincrética, capaz de resistir diferencias marcadas en la práctica del rito entre poblaciones urbanas y rurales, clases acomodadas y sectores populares y entre distintos grupos étnicos, permanece en el ideario colectivo como lo hacen otros cultos de raíz local. Esto, no obstante la fuerte persuasión experimentada por los habitantes de nuestros países como producto de los embates sistemáticos de ideologías y prácticas “globales”.¹⁵

15. Para Francisco Reyes P.: “La globalidad es sólo un término consigna, un hecho metafórico, aunque como toda ficción provoca un efecto de realidad que afecta vidas concretas. Su inconsistencia sólo será perceptible cuando el entramado simbólico que la sostiene se desmorone”. En Francisco Reyes P., “La guerra de las metáforas”, en *Curare*, núm. 24, julio-diciembre de 2004, p. 35.

Figura 5
Portada de *La Patria Ilustrada* para el Día de Muertos, en *La Patria Ilustrada*, año VII, núm. 44, México, 4 de noviembre de 1889. Director y editor: Ireneo Paz. Fuente: *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencia*, Museo Nacional de Arte, México, 1996, p. 131.



6

Figura 6
Gran fandango y
francachela de todas
las calaveras.

Existen, sobre todo en el medio urbano, fantasías colectivas y estéticas compartidas, tendientes a transformar aquello que se relaciona con la muerte en una especie de juego burlón, fundamento esencial de uno de los mitos más significativos en la llamada cultura nacional. Este relato sintetiza la idea de que el pueblo mexicano posee una relación de privilegio con la muerte. Al respecto, Alfonso Alfaro señala:

Nuestra familiaridad con el infortunio nos permite obtener una secreta revancha sobre la adversidad: la carcajada. [...] Los mexicanos, según la tesis que se fue consolidando a lo largo del siglo xx, hemos obtenido sobre la sombra blanquecina que va segando, al filo de su guadaña, las esperanzas y los amores, una suerte de victoria poética: le hemos perdido el respeto y podemos mirar fijamente sus ojos vacíos, hemos convertido a la dama terrible en un personaje familiar y ridículo: una simple calaca.¹⁶

Pero esta *calaca* es tan sólo un fragmento de la historia, la parte moderna y urbana del mito mexicano de la muerte. La otra, sumida en las profundidades del México Antiguo, telúrico y agrario, definitivamente ligada al recuerdo de los seres queridos que han abandonado este mundo, y refugiada en las

16. Alfonso Alfaro, "La muerte sin calaveras. Los mexicanos y 'el mexicano'", en *Artes de México*, núm. 67, octubre de 2003, p. 58.

ofrendas, los rituales funerarios y las ceremonias que se celebran en panteones, calles y viviendas de los pueblos,¹⁷ esa no tiene sino el sello amoroso que perpetúa la memoria de los que se fueron, para reeditar cada año su regreso, y la posibilidad de conservarlos eternamente. Las palabras de Rosa M. Sánchez L. traducen este espacio mítico con vehemencia:

Celebramos a la muerte para recordar a los muertos, no dejarlos morir, reafirmar en nosotros lo eterno imaginado; el muerto vivo se alimenta, aspira los aromas del copal, escucha las plegarias, aboga por sus deudos; el muerto regresa y se comunica con los vivos, es guiado por caminos floreados, se le alumbró, se le canta, con inexplicable embriaguez se le recibe y una vez más se le despidió.¹⁸

17. "De igual manera que en otras comunidades, en la huasteca se preparan, los primeros días de noviembre, las ofrendas y veladas para los días de Todos santos y Fieles difuntos, que incluyen las dedicadas a los angelitos. En el ciclo ritual de los nahuas de la huasteca hidalguense, el Día de muertos es sucedido por un novenario o celebración del *tachichontitiztli*, que en otras partes es un ochavario". Marta Turok, "Entre calacas, calaveras y ofrendas. Ritualidad y recreación en las festividades del Día de Muertos", en *Tierra Adentro*, núm. 106, octubre-noviembre de 2000, p. 74.

18. Rosa M. Sánchez L., *Marcha, huella e impresiones de la muerte desde México* (catálogo), Taller de Producción Gráfica Herme, SNTTE, México, 1999.

El aspecto lúdico y burlesco de las *calaveras* tiene evidentes relaciones de parentesco con la danza macabra europea,¹⁹ contemporánea a la época de la conquista, aspecto que hace más referencia a los vivos que a los muertos. La estética de la calaverita de azúcar y de los esqueletos descosuntados corresponde claramente a una visión moderna y plena de sentido identitario, el elemento que permitiría unificar una realidad de suyo fragmentada, un vínculo capaz de neutralizar y trascender las diferencias.

Existen, por lo tanto, aspectos esenciales que diferencian las dos visiones: una muerte *con calavera*, irónica, burlesca y desacralizada, y otra *sin calavera*, cuya función simbólica compromete ámbitos totalmente distintos. Para Alfaro “El altar doméstico está siempre destinado a personas concretas y el talante de los actos ceremoniales es siempre grave, tierno, impregnado de respeto y añoranza. No hay en él burla ni ironía”.²⁰

Las festividades del Día de Muertos son preparadas con todo esmero en México, y constituyen un hito mayor en la vida ceremonial de sus habitantes. En ellas se celebran a la vez, aspectos productivos asociados a la cosecha y vínculos sociales que contribuyen a reforzar el carácter tradicional y colectivo de la vida. El homenaje rendido a los ancestros es al mismo tiempo enseñanza para las nuevas generaciones, indicándoles un camino a seguir. Así, éste que constituye un verdadero ejercicio de memoria colectiva, atenúa la conciencia trágica de la muerte como absoluto, al configurar una esperanza de trascendencia y eternidad.

Las ceremonias y festejos implican recursos cuantiosos amorosamente reunidos, y van desde la cuidadosa preparación de ofrendas y banquetes copiosos hasta la música tradicional. Alfonso Alfaro comenta al respecto:

19. “Europa, a punto de emerger de la Edad Media, procura librarse de su temor a la muerte, que es a la vez temor al Juicio Final y temor al infierno, por medio de las representaciones de la danza macabra, desde el siglo XIV hasta el XVI, el tema más popular de la poesía, el teatro, la pintura y las artes gráficas y que predomina también en las miniaturas de los libros de horas”. Paul Westheim, *La Calavera*, FCE, México, 1996, p. 50.

20. Alfonso Alfaro, “La muerte sin calaveras...”, *op. cit.*, p. 63.

El alcohol, por su carácter de sustancia sacralizable, por su naturaleza ambigua (bienhechora y nefasta), por su misterioso poder de provocar la risa y el llanto, de suscitar sin transición tanto el ensueño como la pesadilla, es en nuestro mundo rural, como en muchas regiones culturales del mundo, un elemento esencial de celebraciones y ritos. En muchos sitios es la ofrenda ceremonial por excelencia, y en estos festejos suele estar presente de manera casi general.²¹

De sus antepasados, las familias campesinas de numerosas regiones del país han aprendido que quienes abandonaron este mundo regresan año con año a visitarles, para compartir los vínculos afectivos que desde siempre y para siempre los unirán. De la antigüedad de estas manifestaciones dan cuenta cronistas del siglo XVI como fray Bernardino de Sahagún y fray Diego Durán, y códices como el *Magliabecchiano*. Al respecto, Marta Turok escribe:

El culto a los muertos se repartía entre varios de los 18 meses del año, dependiendo del contexto en el que hubiese ocurrido la muerte, destacando los realizados en los meses noveno y décimo correspondientes a *Tlaxochimaco* y *Xocothuetzin*, cuyas fechas eran aproximadamente del 12 al 31 de julio y del 1 al 20 de agosto. En la primera se celebraba el *Miccai-huitontli* o Fiesta de los Difuntos Chiquitos y la segunda correspondía al *Miccai-hiti*, o Fiesta de los Difuntos Adultos.²²

Como se ha señalado, estas celebraciones y ritos adquieren, después de la Conquista, el carácter sincrético que poseen hasta el presente. Los pueblos nahuas acomodaron sus fechas a aquéllas de celebración cristiana para las tradiciones de Fieles Difuntos y Todos Santos, produciéndose además una fusión entre tradiciones y concepciones antiguas y costumbres paganas de religiosidad popular europea, traídas por los colonos españoles a pesar de la fuerte resistencia que la autoridad eclesiástica les opuso en América.²³ En referencia

21. Alfonso Alfaro, “La madriguera de las pesadillas”, en *Artes de México*, núm. 37, 1997, p. 65.

22. Marta Turok, *op. cit.*, p. 34.

23. Paul Westheim, *op. cit.*

al sincretismo característico de manifestaciones culturales como las señaladas, Félix Báez-Jorge observa:

Atendiendo al dinamismo que los caracteriza, los fenómenos sincréticos expresan contradicciones históricamente constituidas que reflejan fuerzas culturales antitéticas. Constituyen procesos dialécticos que refieren a formas de conciencia social opuestas en principio, y que cumplen su función de intermediación y equilibrio a través de canales de comunicación simbólica. En el sincretismo, en fin, se concreta la invisible arquitectura de los encuentros y desencuentros civilizadores: el tejido de las mentalidades; la síntesis de usos y costumbres; los caminos y avatares de la transculturación.²⁴

Sobre la antigüedad del culto a los muertos, Jesús A. Ochoa Z. señala:

Los datos manejados para el llamado preclásico evidencian que en el periodo comprendido entre los años 1800 a 1300 a. C., en Tlatilco, El Arbolito, Zacatenco, Cuicuilco y Tlapacoya, para mencionar algunos sitios, los materiales encontrados muestran que estos grupos tenían la costumbre de inhumar a sus muertos en agujeros irregulares excavados en las cercanías de sus campos de cultivo o por debajo de los pisos de sus chozas, por lo regular en posición extendida y con escasos objetos personales [...], que implican la creencia en la extensión de la vida después de la muerte.²⁵

Más adelante agrega:

en Tlapacoya el culto a los muertos ha sido identificado por Beatriz Barba de Piña Chan [...] hacia el año 1350 a. C., con entierros flexionados, tumbas de lajas, materiales asociados y ofrendas ya suntuosas con posibles sacrificios humanos que infieren una conducta de tipo religiosa.²⁶

24. Félix Báez-Jorge, "Encuentros y desencuentros en las artes. Una lectura antropológica", en Pablo Escalante G. (ed.), *Encuentros y Desencuentros en las Artes*, XIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, México, 1994, p. 23.

25. Jesús A. Ochoa Z., *La muerte y los muertos. Culto, servicio, ofrenda y humor de una comunidad*, SEP, México, 1974, pp. 31-32.

26. *Idem.*

También es antigua la preocupación por la muerte, y aunque ésta no sea exclusiva de las culturas mexicanas, puesto que desde siempre toda colectividad humana se ha preguntado por su destino final, y en casi todos los pueblos de la antigüedad se acompaña al difunto con ofrendas de diversa índole,²⁷ parece existir una verdadera obsesión con respecto a ella en *lo mexicano*, particularmente en su etapa fundacional. Matos Moctezuma²⁸ anota que más de 80% de las manifestaciones poéticas nahuas tratan el tema de la muerte, ya sea de manera directa o colateral.

Objetos rituales asociados a esta preocupación surgen desde tiempos ancestrales. De Tlatilco proviene una de las representaciones más antiguas del tema (1800 a. C.): se trata de una máscara de barro cuya mitad derecha muestra un rostro humano, mientras la izquierda aparece descarnada; en ella se aprecian perfectamente los dientes, el hueso malar y la órbita del ojo vacía. Resulta interesante observar cómo este objeto organiza la representación en una imagen doble, que contiene elementos alusivos tanto a la muerte, como a la vida. El carácter híbrido de la representación habla del concepto de dualidad, fundamental en la cosmogonía mexicana antigua. Eduardo Matos Moctezuma afirma al respecto:

El concepto de dualidad es importantísimo; es más, considero que es el centro de toda la concepción universal de los pueblos mesoamericanos. Esta idea tiene su sustento en un principio de unidad, los elementos de la dualidad no existen uno sin el otro, son complementarios. Los pueblos antiguos, entre ellos los mesoamericanos, llegaron a esta concepción a través de la observación diaria de la naturaleza.²⁹

Otro llamativo ejemplo de representación proviene de Soyaltepec, Oaxaca. Consiste en una cabeza de barro que simboliza nuevamente la dualidad vida-muerte. Pertenece a los finales del Clásico, y muestra a la derecha un rostro

27. Véase Héctor Zaráuz, *La fiesta de la muerte*, Conaculta, México, 2000, pp. 19-31.

28. Eduardo Matos Moctezuma, *Muerte a filo de obsidiana*, SEP, México, 1986, p. 104.

29. *Ibid.*, p. 25.



7

convencional, mientras el resto aparece descarnado. Esta pieza es considerada uno de los registros más sugestivos de la dualidad para el México Antiguo.³⁰

Impresionante en este sentido es también la escultura en piedra caliza de la vida y la muerte perteneciente a la cultura huasteca y conocida como *La Apoteosis*. Constituida por una figura masculina con tocado en forma de abanico, impacta por llevar un esqueleto a cuestas. De un lado aparece el personaje vivo, mientras a sus espaldas se representa la muerte en forma de calavera.³¹

En un análisis sobre la dualidad vida-muerte como fundamento de trascendental importancia para el mundo prehispanico, Félix Báez-Jorge señala:

Así, la vida constituye un ciclo en el cual nacer → procrear → morir sigue una secuencia ininterrumpida. Ciclo simbólico, realidad biológica que remiten a una verdad incuestionable: en última instancia la vida es un camino hacia la muerte, suceso que implica, dialécticamente, la continuidad vital. Es decir, todo cadáver es una reiteración de la vida.³²

30. *Id.*

31. Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra*, UNAM, México, 1980, pp. 268-272.

32. Félix Báez-Jorge, *El lugar de la captura*, Gobierno del Estado de Veracruz, 2008, p. 177.

Para el autor, además

en la *Leyenda de los Soles* la dialéctica de la vida y de la muerte se evidencia en el viaje de Quetzalcóatl al Mictlan en busca de los "huesos preciosos" guardados por Mictlantecuhtli y Mictlancihuatl. [...] Fragmentos de esas osamentas serían molidos (como el maíz) por Cihuacóatl, la diosa terrestre por antonomasia. Reunidos en el mítico Tamoanchan, Quetzalcóatl y otras divinidades derramarían sangre sobre la masa de origen óseo, líquido germinal proveniente de sus penes perforados. Propiciarían así la creación humana.³³

En este sentido, la muerte no sólo constituye un eslabón en la cadena cíclica vida-muerte, sino que representa la condición inexcusable de la vida. Así, en su aparente contradicción: la de ser una muerte viva, *La Catrina* corresponde en su integridad a una auténtica visión dual, legítima herencia de las más antiguas concepciones del núcleo de *lo mexicano*.

EL GRAN SOMBRERO DE LA CATRINA

Toda erudición tropieza con la idea de la muerte. Se trata de una fantasía que relega el pensamiento a la oscuridad, consecuencia inmediata de su presencia contundente, aunque virtual en un tiempo incierto. Paradójicamente, constituye una de las pocas certidumbres de la vida, y exclusión de toda posible ambigüedad. Tan sólo el flujo vital es capaz de dar sentido a ese momento, evitando así la caída al agujero negro de su sombra amenazante. Son los ritos de los vivos y su esperanza en otra forma de existencia, los elementos capaces de transformar lo que se destruye en creación, y la inminencia del fin de la existencia en luz definitiva y verdadera. En la tradición mítica, son los dioses los primeros en morir como parte de la misión sagrada que restituye la vida y asegura el ritmo ininterrumpido de los procesos cósmicos. Así, Quetzalcóatl, *Señor de la luz*, baja a las oscuras profundidades del Mictlán, asegurando con su acto la génesis permanente de la vida.

33. *Ibid.*, p. 178.

Figura 7
Una de 12 ilustraciones de "El gran panteón amoroso", similar al de "Calavera de Cupido".

En *La Catrina*, un sombrero con plumas y flores cubre de oscuridad el cráneo, lugar del entendimiento y la certeza, suprimiendo toda sombra de dolor y transformando la tristeza en anhelo de perfección. Un hermoso sombrero, elemento que desde la estética y el arte intenta disminuir el vacío y la frustración nacida de lo que se pierde. Sin embargo, diestra en clausurar la esperanza, la muerte nos declara corruptibles e incapaces de trascender lo inmediato. Es difícil resistir la muerte. Como *La Catrina* de la imagen que tenemos enfrente, permanece frontal a la mirada interior, y en ese mostrarse misteriosa e inevitable genera obsesivas divagaciones. Sin lugar a dudas enfrentamos un límite al conocimiento, la pregunta sin respuesta, que no obstante constituye una fuente inagotable de construcciones imaginarias.

Desde siempre, la muerte y los muertos han llenado las tradiciones de símbolos. De hecho, el acto de inhumar los restos de nuestros seres queridos marca un hito clave en los inicios de la civilización. Ese sitio especial creado por la cultura, dispuesto a reunir las escasas pertenencias corporales que sobreviven a la muerte, para permanecer en la memoria telúrica del espacio que nos acogió desde el nacimiento. Así, a orillas del Jordán, hacia el año 7000 a. C., en los bordes de las más antiguas civilizaciones, se han encontrado tumbas que desde el interior mismo del hogar acompañaron de presencia atemporal a los familiares que permanecieron.³⁴

La historia nos inunda de datos cuando se trata del culto a la muerte, y desde los más diversos espacios de la cultura surgen tradiciones y cosmogonías. La importancia enorme, por ejemplo, que los egipcios otorgaron a la vida eterna y que llenó de sepulcros, tumbas ricamente decoradas, todo tipo de objetos, representaciones y prácticas, el complejo relato que construyeron en ese sentido.

La idea de conservar el cuerpo tras la muerte y la pintura y escultura de retratos, constituyen a la vez otras tantas prácticas al servicio de la entrañable fantasía de eternidad.³⁵

34. Ann C. Gunter, *Preserving Ancient Statues from Jordan*, Smithsonian Institution, Washington, 1996.

35. Véase Ernst Gombrich, *Historia del Arte*, Alianza, Barcelona, 1987, pp. 47-61.

El sacrificio en la experiencia ritual de los pueblos antiguos de México fue, asimismo, garantía de restitución del flujo cósmico, el movimiento constante y la continuidad de la vida.³⁶ En fin, una temible oscuridad que, a fuerza de intentos por restaurar la luz, se ha transformado en terreno fértil para osadas construcciones simbólicas del pensamiento y la imaginación.

MUERTE A LA MODA

La indumentaria que cubre y adorna al personaje corresponde a tendencias de la moda en la época de su autor. Literalmente, *La Catrina* y la muerte lucen a la moda,³⁷ en tiempos de Posada. Durante ese periodo, los acontecimientos en México representan encrucijadas de gran importancia histórica, tanto en el ámbito de lo político, como en relación con la cauda de destrucción y muerte que sufrió el país. La Guerra de Reforma, la Intervención Francesa, el Imperio de Maximiliano, así como los Gobiernos juarista, lerdistas y la dictadura de Porfirio Díaz, constituyen sucesos de enorme peso histórico que imprimieron máxima inestabilidad a la nación, grandes dosis de angustia y justificados temores de violencia y muerte. Ya en el siglo xx y en plena madurez productiva, Posada sería testigo del movimiento revolucionario encabezado por Francisco I. Madero.

El humor y la sátira, recursos eficaces en un discurso que persigue hacer consciencia de la historia, le sirven a Posada para mostrar momentos teñidos de sangre y horror en un tono lúdico, que no por lo mismo deja de ser brutal. Se trata de la muerte dulce de las *calaveritas de azúcar*, acto catártico y pleno de sentido, por su capacidad de exorcizar un presente amargo. De alguna manera *La Catrina*, desde su graciosa apariencia y supuesta ingenuidad de dama burguesa vestida a la moda, anuncia otros momentos en el futuro, caracterizados por el caos y la dictadura huertista.

36. Eduardo Matos Moctezuma, *op. cit.*, pp. 17-57.

37. "Como si se propusiera guardar para la posteridad una imagen visual de su tiempo, Posada retrató a sus contemporáneos en su indumentaria, actitudes y diferencias sociales. Gracias a la maravillosa galería de tipos que con ese motivo creó, vemos hoy cómo paseaban por la Avenida de Plateros las damas elegantes del Porfirismo". Antonio Rodríguez, *Posada. El artista que retrató a una época*, Domés, México, 1977, p. 23.

La figura de la muerte es una imagen que fascina: atrayente, festiva y plena de encanto. Sin embargo, en este sello aparentemente contradictorio debemos reconocer otro rasgo de la dualidad: la presencia de *lo otro* en el núcleo de lo mexicano, sobre todo de lo mexicano antiguo.³⁸ En este sentido, la imagen de la muerte no sólo posee implicaciones negativas; su manifestación permite el surgimiento de la vida en su doble condición de sacrificio y hecho natural. Se trata del rasgo dotado de ambigüedad que permite localizar en la constitución del personaje una realidad festiva y luctuosa a la vez, puesto que, debido a su inherente contradicción, sería posible acceder a una vida mejor. En el terreno de lo político, la posibilidad de un desplazamiento desde la destrucción y el caos del momento histórico a un orden más justo, el que se esperaba construiría la Revolución.

UNA IMAGEN COMPACTA

Según Cardoza y Aragón, en tiempos de Posada 80% de la población era analfabeta. Este dato, que subraya el peso de las imágenes visuales no verbales en la época referida, explica, en parte, el enorme impacto que tuvo el trabajo del taller Vanegas Arroyo en amplios sectores populares, editorial fuertemente ligada a la creación y difusión de este tipo de imágenes. Como atestigua su bien nutrida historia, la tradición mexicana en torno a la producción y recepción de elementos estéticos visuales es un factor de referencia obligado, poniendo de manifiesto las poderosas raíces icónicas de *La Catrina*. Se trata de una imagen que incorpora el tema de la muerte como asunto principal, elemento simbólico que sin duda destaca en toda época de *lo mexicano* a manera de clave, pero sobre todo en tiempos de los aztecas, cuando con carácter obsesivo marcó más de 80% de las manifestaciones poéticas nahuas.³⁹

El objeto paradigmático de Posada no podía pasar al olvido. La coexistencia de resonancias de origen, persistiendo en este producto del imaginario mexicano: las de la tradición visual asociada a la muerte, enmarcan un espacio a la vez



8

tectónico y ritual de difícil disolución. En cuanto a su manufactura, asociada a la tarea editorial y al periodismo de masas, *las calaveras* funcionan como imágenes que buscan actuar directamente, al exigir más una apropiación inmediata que un acto de inteligencia crítica. El poder de la imagen subyace entonces en la fusión de su núcleo ontológico y el impacto perceptivo que es capaz de generar, confundidos ambos elementos en una sola fuerza:

Posada fue un verdadero diseñador o ilustrador de periódicos a quien todavía nos toca situar en su realidad, mediante acuciosos estudios y a través de una moderna conceptualización de sus obras. No fue un artista ni produjo obras para el museo: creó mensajes icónicos de elevada carga comunicativa y estética, para ser reproducidos masivamente y de modo efímero. Afirmamos que no fue artista porque nunca buscó la obra única ni pensó en el museo como destino final de sus obras; cierta beatería nacionalista lo ha idealizado a fuerza de distorsiones de la realidad y de imponer un artcentrismo que lo cubra de una imagen endiosable, aunque falsa.⁴⁰

Figura 8
Homenaje á Hidalgo. Daniel Cabrera (Figaro, 1858-1914), Jesús Martínez Carrión (1860-1906). Fuente: *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencia*, Museo Nacional de Arte, México, 1996, p. 155.

38. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1986, pp. 42-58.

39. Eduardo Matos Moctezuma, *op. cit.*, p. 104.

40. Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México, 1994.

El poder comunicativo de la imagen se vuelve incluso mayor cuando coexisten e interactúan ideas o aspectos contradictorios.⁴¹ Estas ideas internamente opuestas son aceptadas más por su fuerza de ruptura que por el contenido lógico que detentan. Se trata del principio operativo que ha caracterizado a las poéticas expresionistas y surrealistas, buscando romper con lo contemplativo-sensorial, y enfatizar así la capacidad transformadora y performativa de la imagen, potencia que se ejerce tanto al estimular la esfera pulsional-emotiva como al subvertir los distintos niveles de conciencia.

Ya se ha discutido el carácter contradictorio del grabado de Posada, al integrar en un solo percepto realidades aparentemente irreconciliables. Pretendo ahora señalar cómo esta aparente contradicción constituye un elemento más de su fuerza expresiva, y garantía al mismo tiempo de la permanente apropiación editorial que ha experimentado con el tiempo. Si para producir impacto lo icónico tiene que asumir rasgos espectaculares, podemos asegurar que Posada es un real constructor de escenarios. Su hábil poder retórico no vacila en prestar convicción dramática a la imagen, transformándola en un verdadero proyectil.

En este sentido, la obra de arte hecha para consumirse es también estructuralmente distinta de la obra creada como objeto de contemplación, disfrute y reflexión. La tarea que se propone la primera es la de intensificar su potencia como imagen, en un intento por eliminar el deleite en los componentes sensoriales y cognitivos de la experiencia. Su intención es liberar al producto visual de toda ambigüedad para dotarlo de un carácter explícito, movilizador y contundente. Estamos aquí en presencia de una verdadera poética de la disonancia, que tiende a suprimir las rupturas entre fantasía y realidad, convirtiendo a la imagen en un sólido fragmento de realidad autosuficiente.

41. Giulio Carlo Argan, "La estética del Expresionismo", en *El Alcaraván*, vol. III, núm. 9, abril-mayo-junio de 1992, pp. 26-34.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México, 1994.
- ALFARO, Alfonso, "La madriguera de las pesadillas", en *Artes de México*, núm. 37, 1997.
- ALFARO, Alfonso, "La muerte sin calaveras. Los mexicanos y 'el mexicano'", en *Artes de México*, núm. 67, octubre de 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo, "La estética del Expresionismo", en *El Alcaraván*, vol. III, núm. 9, abril-mayo-junio de 1992.
- BÁEZ-JORGE, Félix, "Encuentros y desencuentros en las artes. Una lectura antropológica", en Pablo Escalante G. (ed.), *Encuentros y Desencuentros en las Artes*, XIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, México, 1994.
- BÁEZ-JORGE, Félix, *El lugar de la captura*, Gobierno del Estado de Veracruz, 2008.
- BONILLA R., Helia E., *Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, Conaculta, México, 2000.
- CAMPOS, Marco A., "Hacer historia al lado de la historia", en *La Jornada Semanal*, núm. 362, domingo 10 de febrero de 2002.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *José Guadalupe Posada*, UNAM, México, 1963.
- CARRILLO A., Rafael, *Posada y el grabado mexicano*, Panorama, México, 1992.
- CEDEÑO, V. y T. Carlos, *La muerte y sus celebraciones en México*, Antonio Vanegas Arroyo, México, 1989.
- CHARLOT, Jean, "Manuel Manilla. Grabador Mexicano", en *Forma 1926-1928*, FCE, México, 1982.
- CHARLOT, Jean, "Un precursor del movimiento de arte mexicano: el grabador Posadas", en *El Alcaraván*, vol. II, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991.
- CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1999.
- DAVIES, Nigel, *Los antiguos reinos de México*, FCE, México, 1997.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius", *Posada. El novio de la muerte*, Grijalbo, México, 1996.
- DE LA FUENTE, Beatriz y Nelly Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra*, UNAM, México, 1980.

- DIMITRIJEVICH, Nena, "Broken glass and nomadism. Maura Sheehan's interventions", en *Arts Magazine*, Nueva York, enero de 1992.
- ENRÍQUEZ F., Elena, "Vida y muerte de los antiguos mexicanos. Entrevista con el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma", en *Tierra Adentro*, núm. 106, octubre-noviembre de 2000.
- GOMBRICH, Ernst, *Historia del Arte*, Alianza, Barcelona, 1987.
- GORJÓN C., Sergio, "Moctezuma y los presagios", en *Psiquiatría*, vol.12, núm. 3, septiembre-diciembre de 1996.
- GUNTER, Ann C., *Preserving Ancient Statues from Jordan*, Smithsonian Institution, Washington, 1996.
- LARA E., Lupina, *Visión de México y sus artistas. Siglo xx 1901-1951*, Quilitas, México, 2001.
- LEÓN P., Miguel et al. (edits.), *Visión de los vencidos*, UNAM, México, 1992.
- LÓPEZ A., Alfredo y L. López, Leonardo, *El pasado indígena*, FCE-El Colegio de México, México, 1996.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *Muerte a filo de obsidiana*, SEP, México, 1986.
- MEYER, Joachim, *Angustia y conciliación de la muerte en nuestro tiempo*, Herder, Barcelona, 1983.
- MILLOT, Catherine, *Freud anti-pedagogo*, Paidós, Barcelona, 1982.
- OCHOA, Lorenzo, *Huastecos y totonacos. Una antología histórico-cultural*, Conaculta, México, 1990.
- OCHOA Z., Jesús A., *La muerte y los muertos. Culto, servicio, ofrenda y humor de una comunidad*, SEP, México, 1974.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1986.
- PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista*, FCE, México, 1987.
- PECH CASANOVA, Jorge, "El alborozo de la muerte en la obra de Francisco Toledo", en *Tierra Adentro*, núm. 106, octubre-noviembre de 2000.
- REYES P., Francisco, "La guerra de las metáforas", en *Curare*, núm. 24, julio-diciembre de 2004.
- RIVERA, Diego, "José Guadalupe Posada", en *El Alcaraván*, vol. II, núm. 5, abril-junio de 1991.
- RIVERA, Diego, Fernando Gamboa y Jean Charlot, "Vida y obra del grabador José Guadalupe Posada", en *Artes de México*, núm. 21, 1958.
- RIVERA G., María-Milagros, "La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual", en *Cultura de las Mujeres*, primavera 96, núm. 6, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- RODRÍGUEZ, Jesús, "La vergüenza del maltratador", en *El País Semanal*, núm. 1436, 4 de abril de 2004.
- RODRÍGUEZ, Jorge I., "La muerte y los muertos en el arte reciente mexicano", en *Tierra Adentro*, núm. 106, octubre-noviembre de 2000.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *Posada. El artista que retrató a una época*, Domés, México, 1977.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1986.
- SÁNCHEZ G., Agustín, *José Guadalupe Posada. Un artista en blanco y negro*, Conaculta, México, 1999.
- SÁNCHEZ, José, "Sobre las técnicas de Posada", en *El Alcaraván*, vol. II, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991.
- SÁNCHEZ L., Rosa M., *Marcha, huella e impresiones de la muerte desde México* (catálogo), Taller de Producción Gráfica Herme, SNT, México, 1999.
- TARACENA, Berta, *Diego Rivera. Su obra mural en la Ciudad de México*, Galería de Arte Misrachi, México, 1981.
- TIBOL, Raquel, "Apuntes estéticos y biográficos", en *La Jornada Semanal*, núm. 362, 10 de febrero de 2002.
- TUROK, Marta, "Entre calacas, calaveras y ofrendas. Ritualidad y recreación en las festividades del Día de Muertos", en *Tierra Adentro*, núm. 106, octubre-noviembre de 2000.
- VILLARRUTIA, Xavier, *Nostalgia de la muerte*, Coyoacán, México, 2001.
- WESTHEIM, Paul, *La Calavera*, FCE, México, 1996.
- WESTHEIM, Paul, "El legado plástico de Posada", en *La Jornada Semanal*, núm. 361, 3 de febrero de 2002.
- YBARRA F., Tomás, "Recuerdo, descubrimiento y voluntad: costumbres chicanas del Día de Muertos", en *Artes de México*, núm. 67, octubre de 2003.
- ZARAÚZ, Héctor, *La fiesta de la muerte*, Conaculta, México, 2000.