

de reproducción y edición, además de un registro de fuentes y un índice. Índices onomástico y analítico también podrían resultar útiles para responder a búsquedas específicas, sobre todo porque el libro gira en gran parte alrededor de una serie de figuras —como la china y el charro— y de personajes concretos —como *el Indio* Fernández. Finalmente, el libro representa, sin duda, una lectura enriquecedora y entretenida para cualquier estudioso o curioso.

CATERINA CAMASTRA

Universidad Nacional Autónoma de México

Aurelio de los Reyes. *¡Tercera llamada, tercera! Programas de espectáculos ilustrados por José Guadalupe Posada*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes / Seminario de Cultura Mexicana, 2005; 213 pp.

José Guadalupe Posada —su obra, lo sabemos, es hoy por hoy emblemática de la cultura mexicana— fue en vida un prolífico grabador: sus imágenes, que ilustraban diversos impresos destinados al consumo masivo, siguen circulando, como testimonios de una cultura popular o de inspiración popular que Posada supo captar gráficamente en plena época del Porfiriato, en una ciudad de México que crecía a pasos agigantados, convocando gente de todos los rincones del país. El propio artista, nacido en Aguascalientes, llegaría a la capital en 1888 para trabajar en el grabado, cosa que hizo prácticamente hasta su muerte, acaecida en 1913.

Si bien la obra más conocida de Posada ha sido la ilustración de impresos de cordel,¹ publicados entre 1890 y 1912, principalmente por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (cancioneros, colecciones de cartas, obras de teatro popular, etc.), en *¡Tercera llamada, tercera!*, Aurelio de los Reyes revela un campo del trabajo del grabador que estaba prácticamente inexplorado: el de los programas de mano de espectáculos, a los que De los Reyes tuvo acceso de manera fortuita, cuando “alrededor de

¹ Véase al respecto el libro de Mercurio López Casillas, *José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares*. México: Editorial RM, 2003, reseñado por Enrique Flores en *Revista de Literaturas Populares* III-1: 169-175.

1976, buscaba los programas repartidos en los convites publicitarios de las salas de espectáculos" (9), que se encontraron entre paquetes apilados en "un cuarto de la azotea del viejo edificio del ex ayuntamiento" (10).

Descubiertos, pues, de manera fortuita, los documentos representan, en las certeras palabras del autor, "una veta poco estudiada, [...] indispensable para construir la historia de la imprenta, de la publicidad, del diseño, de la tipografía, de los medios de producción y reproducción del siglo XIX y [de las] primeras décadas del XX" en México (12). Los programas de mano corresponden a espectáculos urbanos destinados a las distintas clases que integraban la sociedad capitalina a principios del siglo pasado, en plena época de la llamada *paz porfiriana*. El elogio al dictador tenía cabida incluso en este tipo de impresos, según puede verse en el programa de la obra de teatro *El Cerro de las Campanas*, en el que se refiere que en el fusilamiento del malogrado emperador Maximiliano "el espíritu de libertad [...] inspiró a Juárez [e] impulsó a Porfirio Díaz", y también, que al fusilamiento "debemos la patria libre, como al general Díaz debemos la paz" (90-91).

Los programas de mano anunciaban espectáculos orientados sobre todo al esparcimiento de las clases populares, a las masas de campesinos que abandonaban sus tierras para avecindarse en la capital del país, la cual mostraba un incipiente desarrollo industrial. Así lo indica, por ejemplo, el programa de mano del conocido Circo Orrin (fig. 50) que anunciaba la "Función muy variada" del lunes 5 de marzo de 1906, que tendría lugar, como era común en la época, "a las ocho y tres cuartos de la noche". Amén de que se aseguraba que "aquí se olvidan todas las penas", se convocaba a un público que habría de asistir: "tras de las fatigas del trabajo [para disfrutar] la diversión sana, el esparcimiento noble" (122). A cambio de una entrada que iba de 20 centavos a dos pesos (38), el público podía asomarse al variado escaparate del circo, "dedicarse a divertirse como en los grandes recreos europeos y americanos" (39), como señala el programa del Circo Teatro Variedades del domingo 28 de marzo de 1909 (fig. 11).

El circo de la época era, así, un espectáculo atractivo, que daba cabida a las novedades supuestamente venidas de las más alejadas regiones del mundo: acróbatas, equilibristas, magos, domadores, *clowns*, pantomimas y hasta el "gran fonógrafo Edison", atracciones que convivían aún

con las del circo tradicional mexicano: payasos declamadores, “palo ensebado, toro embolado, reguilete, voladores” (39, fig. 11). El circo era exitoso por reunir en sus pistas novedad y tradición, aunque ya desde 1882 Manuel Gutiérrez Nájera había advertido lo enajenante que resultaba el espectáculo circense de corte europeo que iba ganando adeptos en la capital mexicana: “¡Cuánta degradación! ¡Cuánta miseria!”; los actores de circo, decía, “habían renunciado a lo más noble que nos ha otorgado Dios: al pensamiento”,² y con ello implicaba que los espectadores eran cómplices y promotores de dicha renuncia, capaces como eran de mirar con indiferencia la explotación de los artistas que tenía lugar en el circo, sobre todo la de los niños.

La masa de obreros que asistía a diversiones como el circo, el teatro popular, los toros, los gallos y el flamante cinematógrafo era mayormente de analfabetos, quienes a cambio de unos centavos podían adentrarse en el singular ambiente ciudadano y conocer la cultura de masas que se promovía en la época, seguramente, con gran éxito comercial. En ese ámbito, la labor de Posada habría estado encaminada de manera primordial al espectador urbano y obrero de escasos recursos, el de “teatros de barrio, sobre todo [...] el Guillermo Prieto” (15), que era el mismo público de los diarios de corte liberal en los que participaba el grabador. Aurelio de los Reyes señala que “la ilustración de los programas de espectáculos corresponde a una etapa en la que Posada trabajaba con independencia; ¿se daría el lujo de escoger a sus clientes como se dio el lujo de escoger los diarios para los cuales trabajaba?” (185).³

Los documentos ilustrados por Posada, cuyas dimensiones iban de 40 x 12 cm a 88 x 22 cm y a 67.5 x 47 cm, eran “programas de mano y programas-carteles o ‘programas-sábanas’, como se les llamaba en su época”, los cuales “tal vez cumplían la doble función de programa de mano y cartel; tal vez los teatros para economizar solían evitar el gran

² “La hija del aire”. En *La novela del tranvía y otros cuentos*. México: SEP / FCE, 1984, 123.

³ Añade que Posada había definido “con claridad el tipo de lector al cual se dirigía, perteneciente a las capas bajas de la sociedad, al iniciar en 1890 su colaboración con Antonio Vanegas Arroyo y con el diario *Gil Blas* en 1892, de tradición liberal” (192).

cartel"; se entregaban al público que asistía a los espectáculos y se fijaban "en sitios estratégicos en las calles aledañas". Además de la función publicitaria e informativa que cumplían para el público potencial y los asistentes, los documentos referidos hacían las veces de comprobantes de impuestos, pues "el reglamento de espectáculos vigente en aquellos años obligaba a los empresarios a entregar copias de los programas como comprobantes de ingresos" (15). Esta situación, por otro lado, permitió la conservación del fondo documental trabajado por el autor.

Si bien, como he señalado, los principales destinatarios de los programas eran obreros analfabetos, los documentos aparecen "no sólo [con] abundancia de texto, sino [con] exceso de elementos tipográficos adicionales, plecas y viñetas" (94), muchos de ellos ilustrados con barroquismo, lo que permite a De los Reyes "afirmar [...] que la cultura virreinal se encontraba todavía muy cercana al imaginario popular bien entrado el siglo XIX" (168). Esta tradición barroca, que delinea el estilo de muchos de los programas ilustrados por Posada —en particular, los de obras dramáticas de tema colonial—, de alguna manera perduró hasta muy entrado el siglo XX, en volantes, tanto de espectáculos como de comercios, orientados a las clases populares urbanas.

Hay que considerar, además, que la abundancia de texto se debe en buena medida a que "existía la posibilidad de una lectura colectiva, esto es, que quien sabía leer lo hacía en voz alta para su círculo de allegados" (96), de manera que los programas no sólo tenían una función propagandística e informativa sobre el contenido del espectáculo que el público presenciaría sino, asimismo, la de abrir boca para el espectador potencial, lo que se reforzaba, en el caso del circo, con los "convites" que se hacían por las calles. Con la lectura en voz alta de los programas, quien no había asistido aún a la función se interesaría por ella e, incluso, podría conocer datos sobre los actos que contenía; quienes ya la habían presenciado, podrían recordarla, comentarla y, en un momento dado, contarla a sus conocidos.

Dado que la mayoría de los programas corresponden a funciones de teatro, el autor dedica dos capítulos a este espectáculo: a los recintos (teatros Guillermo Prieto, Hidalgo, Apolo y circo-teatro Orrin) y a las obras que se representaban, en particular, en el Guillermo Prieto, teatro para cuyos programas Posada realizó la mayoría de los grabados del

género, “posiblemente porque compartía los objetivos de estas obras moralizantes, educativas y nacionalistas” (65). Hay algunas piezas que hacen referencia al entorno europeo, como el fantasioso drama *Don Francisco de Quevedo*, en el que, según el texto del programa de mano del 10 de febrero de 1907, el poeta barroco aparece como “el bufón, [que] está enamorado perdidamente de la princesa Margarita, y esta diferencia de clases causan [sic] en el alma del poeta el dolor más profundo, la decepción más grande que pudo sentir en su vida. Y sin embargo tiene que ahogar sus lágrimas para hacer reír a los cortesanos. ¡Pobre Quevedo!” (84). El autor presenta, asimismo, los programas de *Ana Bolena*, de Fernando Calderón, y de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, el cual es hasta nuestros días un clásico del teatro popular en México y se representa, como en aquel entonces, en los días cercanos al 2 de noviembre o noche de muertos.

Hay, además del *Tenorio*, toda una serie de dramas de tema nacional que gozaron de gran popularidad: *Bruna la Turronera*, *Don Juan Manuel*, *Chucho el Roto* y *El Cerro de las Campanas*, entre otras. Los programas, además de anunciar el lugar, la hora y fecha, el título de la obra y a veces el reparto y los precios, solían incluir una síntesis del argumento o al menos los títulos de los actos que conformaban la obra, y uno o a veces varios grabados que ilustraban alguna escena. Así, pues, presentaban una conjunción de texto e imágenes más de una vez sobrecargada, en la que el trabajo del grabador y el del tipógrafo se asociaban para lograr una atractiva paráfrasis, cuya finalidad era atrapar de un solo vistazo al espectador potencial.

En ello estriba mucho del mérito de Posada, quien, sin dejar de lado el propósito eminentemente publicitario e informativo de su trabajo, podía dar rienda suelta a la imaginación y hacer interpretaciones del contenido de las obras, siempre con el ánimo de adentrarse en la sensibilidad del público popular, para orientarlo hacia el espectáculo:

Los grabados para los programas carecían del matiz político del diario, aunque compartían el objetivo de dirigirse a los mismos estratos sociales [...]; tampoco ilustran la vida mexicana ni la cotidianidad ni los acontecimientos de aquellos años; son la interpretación imaginativa de escenas de obras de teatro que debían capturar la atención de los posibles

asistentes al teatro, algunas nutridas en escenas cotidianas o en el imaginario popular (185).

El autor dedica, además, un capítulo a Manilla, otro célebre grabador (o acaso, más bien, una familia de grabadores) que ilustró programas en la época referida, con una “ingenuidad [...] cercana a los exvotos populares” (118). Tanto las ilustraciones como la información que presenta son valiosas en este sentido, pues si la fama y el reconocimiento de la obra de Posada han opacado en general el trabajo de Manilla, en el terreno de los programas de espectáculos el desconocimiento es aún mayor.

De los Reyes se refiere, asimismo, a aspectos como las fuentes iconográficas de los grabados y la técnica empleada por Posada, el grabado en zinc, que le permitía dibujar directamente sobre la placa de metal y responder así a “la presión de los impresores, necesitados de los grabados con rapidez” (180). Sobre el estilo, indica que corresponde a la “gráfica de vena humorística y de entretenimiento” (186); de hecho, en algunos programas integra el título del espectáculo al grabado, como solía hacer en las portadas de libretos de obras de teatro y en las de cancioneros populares.

Finalmente, debo resaltar que el libro contiene 89 ilustraciones repartidas a lo largo del texto, la mayoría, reproducciones de los programas de mano, así como un índice detallado de las mismas. Tanto el estudioso de la gráfica como el interesado en la cultura popular pueden encontrar información valiosa en el libro, sobre el aspecto histórico y el estético. Junto a las imágenes incluidas, tal información conforma un atractivo volumen, como lo eran y siguen siendo los grabados de Posada estudiados por Aurelio de los Reyes.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo