

TESIS DOCTORAL

Técnicas y Simbolismos de la Cartonería Mexicana y sus Posibilidades Plásticas en el Arte Contemporáneo



Universidad de Granada

Programa de Doctorado en Historia y Artes



Doctorando:

Apellidos y nombre: Climent, Juan Bautista

DNI (pasaporte): 545902446

Correo electrónico: climent@correo.ugr.es

Línea de Investigación: Creación Artística, Audiovisual y Reflexión Crítica

Tutora:

Apellidos y nombre: García López, Ana

Correo electrónico: agarcial@ugr.es

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Juan Bautista Climent
ISBN: 978-84-1117-531-9
URI: <https://hdl.handle.net/10481/77513>

Dedicado a los humildes creadores
menospreciados por los hombres,
no obstante, alabados por los dioses,
únicos testigos de su grandeza.

Agradecimientos

Quisiera dedicar unas palabras de agradecimiento a aquellas personas que, así en mi vida como durante estos años de investigación, me han escuchado y me han enseñado a escuchar. No se puede ni crear ni investigar, si no se sabe escuchar, saber dialogar con lo otro, lo desconocido: principio y fin de las artes y de las ciencias.

Primeramente, agradezco a mi tutora Ana García López por escucharme y aconsejarme pacientemente durante los casi 4 años que ha tomado realizar esta investigación. Le agradezco el que siempre me aclaro el camino para que éste fuera, sin perder el rigor que toda investigación exige, uno muy placentero y consecuente con mis intereses como artista plástico. Además, doy gracias por su confianza en mi trabajo al incluir mi artículo en la publicación impresa *Repensar la Artesanía: Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*. Me honra mucho formar parte de este equipo de investigación.

Agradezco a mis padres, tanto, que me cuesta escribirlo. En las buenas y en las malas, sé que son dos pilares de amor imposibles de quebrantar. Mi único fin como artista y profesional, es poder transmitir algo de esa manera de amar desinteresadamente. Hacer las cosas por y para el ser humano como un fin, y jamás como un medio.

A lo largo de estos años familiares y amigos me han escuchado, leído y motivado en mi proceso de investigación. Es imposible nombrarlos a todos aquí, por lo que tengo que prestar este corto espacio a mi entrañable amigo Claudio Ríos Sánchez, quien cuando apenas mi trabajo era una hipótesis sin mucho sustento, por su gran amor y conocimiento por las técnicas y materiales de la plástica prehispánica

mexicana, me dio el primer indicio de que la cartonería mexicana podía tener vínculos con las culturas del México Precolombino, no nada más a nivel simbólico intangible (como hasta entonces yo pensaba), sino a nivel técnico y tangible.

Me conmueve que en medio de una sociedad que insiste en perfilarnos a ser meros consumidores, mis familiares y amistades más cercanas resistan y sean cada uno, a su manera, no consumidores, sino grandes creadores. Por su ejemplo, les tengo mi más profundo agradecimiento.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Resumen/Abstract..... | 10 |
| 0. Plan de investigación..... | 11 |
| Descripción..... | 11 |
| Palabras clave..... | 12 |
| Hipótesis..... | 12 |
| Objetivos generales..... | 16 |
| Objetivos específicos..... | 16 |
| Justificación..... | 17 |
| Metodología..... | 19 |
| Estado de la cuestión..... | 22 |
| Introducción..... | 35 |
| Capítulo I: El Símbolo como Fundamento y Fundamento del símbolo..... | 49 |
| 1.1 El Mundo como Símbolo y el Simbolismo como Visión del Mundo <i>(Tlaltípac, Topan in Mictlan).....</i> | 51 |
| 1.2 El Humano/Artista como Símbolo Hacedor de Símbolos <i>(Tolteca, Yoltéotl).....</i> | 65 |
| 1.3 La Materia como Símbolo <i>(In Xóchitl in Cúicatl).....</i> | 73 |
| 1.4 El Ritual como Símbolo <i>(Machiliztli-Tlamatiliztli).....</i> | 80 |
| Capítulo II: Otra Historia de la Cartonería Mexicana, otros Símbolos..... | 89 |
| 2.1 Habitual Historia de la Cartonería Mexicana..... | 90 |
| 2.2 Posibles Antecedentes Prehispánicos de la Cartonería Mexicana..... | 94 |
| Capítulo III: Técnicas y Simbolismos del Papel y la Cartonería Mexicana en el México | |

| | |
|--|------------|
| Antiguo y Contemporáneo..... | 106 |
| 3.1 Cartonería Mexicana: Don Pedro Linares y Doña Carmen Caballero | |
| Sevilla..... | 107 |
| 3.1.1 Descripción..... | 107 |
| 3.1.2 Técnica..... | 122 |
| 3.1.3 Simbolismo..... | 129 |
| 3.2 Imaginería en Caña de Maíz y Caña de Papel..... | 139 |
| 3.2.1 Descripción..... | 139 |
| 3.2.2 Técnica..... | 143 |
| 3.2.3 Simbolismo..... | 150 |
| 3.3 La Fabricación del Papel Amate y el Papel Picado Ceremonial entre los | |
| Otomíes..... | 156 |
| 3.3.1 Descripción..... | 156 |
| 3.3.2 Técnica..... | 159 |
| 3.3.3 Simbolismo..... | 167 |
| Capítulo IV: Bitácora de Obra Personal: Relevancia de las Técnicas y Simbolismos de | |
| la Cartonería Mexicana y del Papel Precolombino en la Plástica Contemporánea.... | 174 |
| 4.1 El Simbolismo Radical de un Arte del Reciclaje en la Sociedad de | |
| Consumo..... | 175 |
| 4.2 Voz, Voluntad y Autonomía del Papel en el Arte Contemporáneo..... | 185 |
| 4.3 Prevalencia del Simbolismo Tradicional de la Cartonería en la | |
| Sociedad de Consumo | 189 |
| 4.4 Bitácora de Producción Artística: Nuestro Símbolo..... | 194 |

| | |
|--|------------|
| Capítulo V: Conclusiones..... | 247 |
| Bibliografía específica..... | 255 |
| Bibliografía general..... | 258 |
| Filmografía..... | 262 |
| Webgrafía..... | 262 |
| Anejo 1: Artículo publicado en Editorial Comares. "El Símbolo Tradicional Truncado por el Mercado: Prevalencia del Simbolismo Tradicional de la Cartonería Mexicana sobre la Artesanía como Objeto de Consumo"..... | 264 |
| Anejo 2: Artículo realizado en seminario. "Simbolismo de un Papel Maché Mexicano: Posibles Antecedentes Prehispánicos de la Cartonería Mexicana y su Relevancia en las Prácticas Artísticas Contemporáneas"..... | 275 |

Resumen

Este trabajo consiste en una investigación plástica que parte de las técnicas y los simbolismos del arte popular mexicano conocido como cartonería, el cual se vale del papel como medio autónomo para generar objetos escultóricos que por lo general son destinados a ser consumidos por el fuego en enérgicas ceremonias colectivas a lo largo del año, entre las que destaca la *quema de Judas* en Sábado de Gloria.

Nuestra intención es aplicar estas técnicas y simbolismos en nuestra propia creación plástica recogiendo y documentando esta rica tradición usualmente poco considerada o netamente imperceptible a los ojos de los artistas plásticos contemporáneos, y vincularla ya no nada más con las técnicas europeas con las que se le relaciona comúnmente (como el *papel maché* y la *cartapesto*), sino con técnicas análogas de origen prehispánico como los *Cristos de Caña* de los indígenas tarascos, y el *papel picado* de los indígenas otomíes.

El colocar en un mismo volumen la cartonería mexicana junto a técnicas y simbolismos de otras manifestaciones artísticas con papel de origen prehispánico, favorece una lectura más amplia del simbolismo del papel y su fuerza como medio autónomo para la plástica contemporánea, y acrecenta, además, otras tantas de sus posibilidades a nivel técnico.

Parte fundamental de esta investigación, ha sido aportar -sustentándonos en grandes autoridades en el tema- una breve categorización de lo que comprendemos como simbolismo en términos bastante prácticos para el artista plástico de hoy, y relacionar dichas categorizaciones con conceptos filosóficos y estéticos de los antiguos habitantes del México prehispánico. Estos conceptos, a su vez, resultan de gran utilidad para revisar el simbolismo de la cartonería, y claro, el simbolismo propio que emerge de nuestro proceso creativo.

Abstract

This work consists of an artistic research that starts from the techniques and symbolisms of Mexican folk art known as *cartonería*, which uses paper as an autonomous medium to generate sculptural objects that are generally destined to be consumed by fire during energetic collective ceremonies throughout the year, among which the *Burning of Judas* stands out on Glory Saturday.

Our intention is to apply these techniques and symbolisms in our own artistic creation, collecting and documenting this rich tradition that is little considered or clearly imperceptible in the eyes of contemporary artists, and link it not only with the European techniques with which it is commonly related (such as *papier-mâché* and *cartapesto*), but with analogous techniques of pre-Hispanic origin such as the *Cristos de Caña* of the Tarascan Indians, and the *chopped paper* of the Otomi Indians.

Placing Mexican cartonería together with techniques and symbolisms of other artistic manifestations with paper of pre-Hispanic origin in the same volume favors a broader reading of the symbolism of paper and its strength as an autonomous medium for contemporary art, and also increases other so many of its possibilities at the technical level.

A fundamental part of this research has been to provide -based on great authorities on the subject- a brief categorization of what we understand as symbolism in quite practical terms for today's artist, and to relate those categorizations with philosophical and aesthetic concepts of the ancient inhabitants of pre-Hispanic Mexico. These concepts, in turn, are very useful to review the symbolism of *cartonería*, and of course, the symbolism itself that emerges from our very own creative process.

0. Plan de Investigación para proyecto de Tesis Doctoral en Historia y Artes

Descripción

En esta investigación doctoral exploraremos el carácter técnico, simbólico y ceremonial de diversas técnicas del arte en cartonería y papel maché de México con el fin de nutrir otras posibilidades y planteamientos en la creación plástica contemporánea.

Nuestro propósito es revalorar las técnicas escultóricas en papel, no nada más por sus ricas posibilidades técnicas, sino por su intrínseca y particular fuerza simbólica que evoca lo eterno, paradójicamente, a través de lo sumamente efímero, ya que generalmente, como haremos notar en esta investigación, estas obras están destinadas a ser consumidas por el fuego en una ceremonia colectiva.

Consideramos que esta tradición –de aparente humildad- resguarda la trascendental búsqueda por lograr reunir a través del proceso plástico lo concreto (temporal) con lo abstracto (eterno), es decir, realizan una Unidad, pues el arte popular mexicano, incluyendo la cartonería, va ligado a una ancestral cosmovisión que percibe un universo vivo, donde muerte y vida, materia y espíritu, tiempo y eternidad, no están separados.

Sustentaremos esta investigación con una metodología basada en la revisión teórica y de campo del uso técnico y simbólico tradicional de diversos artesanos en cartonería y papel maché, fundamentalmente del México actual, trazando una línea de trabajo que revise y compare el uso tradicional de dichas técnicas con las de otras manifestaciones artísticas análogas del México prehispánico e indígena contemporáneo.

Con esta investigación esperamos aportar a la comprensión de la profundidad, nobleza y versatilidad de la cartonería y otras expresiones artísticas análogas, presentes desde tiempos inmemoriales en la historia del arte tanto en territorio mexicano como a lo

ancho del globo, y que sin embargo ha sido tan poco apreciada, registrada, mencionada, mucho menos considerada por los artistas contemporáneos como medio escultórico formal.



Carmen Caballero rodeada de su universo en cartón, en el estudio que le auspició Diego Rivera, quien siempre admiró su trabajo junto a otros artistas de la talla de Henry Moore. (1955). Foto: Nacho López. Fototeca Nacional-INAH.

Palabras clave

Cartonería, papel maché, símbolo, simbolismo, arte popular, arte contemporáneo, papel, quema de Judas, arte efímero, autonomía del papel, plástica popular, arte prehispánico

Hipótesis

El ancestral arte popular en cartonería que prevalece hasta el México Contemporáneo carece de una debida reflexión y documentación a nivel académico, lo cual consideramos imprescindible para que este sea apreciado en su justo valor y así dilucidar las posibilidades que este arte popular tiene que ofrecer tanto a nivel técnico como simbólico a la plástica contemporánea.

Aunque la cartonería parecería moverse en un ámbito diferente al del arte contemporáneo, consideramos que este arte popular cuenta con numerosas virtudes extremadamente pertinentes para las búsquedas más elevadas del artista actual. Algunas de estas virtudes que consideramos pertinentes son su hechura a partir de materiales industriales reciclados, su carácter anónimo y efímero, su efectiva socialización en el ritual colectivo y festivo, y su difícil cosificación como objeto de consumo. Consideramos que cada una de estas virtudes ofrece respuestas alternativas a inquietudes que el artista contemporáneo difícilmente puede encontrar en las plataformas e instituciones de su propio ámbito.

Por otro lado, en esta investigación estimamos que la cartonería es no nada más vinculable con las técnicas escultóricas en papel de origen foráneo que le dan origen de manera más directa, como el *papel maché* y el *cartapesto*, sino también con técnicas análogas de origen prehispánico que nutren una lectura más amplia con otros posibles nexos simbólicos.

El solapar en un mismo volumen a la cartonería junto a otras técnicas análogas de origen prehispánico, ofrece a los artistas contemporáneos un abanico más amplio para explorar el uso del papel como medio autónomo, enriqueciendo el quehacer plástico actual.

Aunque no es demostrable hasta ahora que la cartonería tenga un lazo directo con las técnicas en papel prehispánicas, el artista plástico contemporáneo puede generar dicho vínculo en su propio acto creativo, tanto a nivel técnico como simbólico. No obstante, el estudio de dichas técnicas nos ha llevado a señalar indicios de la posibilidad de que las técnicas y los simbolismos del papel en el México prehispánico estén directamente relacionadas con la configuración de la cartonería, o sea, toda una rama completa del arte popular que hace del papel su principal medio para expresarse.



Colección de Judas de Diego Rivera y Frida Kahlo

Museo Cada-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Ciudad de México



Foto por : José Fernando Montes de Oca. "*¡Quémate Diablo Panzón!*"

Quema de Judas en Ciudad de México, 2019



El personificador de la diosa Cihuacóatl [“Serpiente hembra”] con tocado en papel durante la fiesta anual de Tititl [“Encogimiento”] (*Códice Borbónico*, lám. 26), croquis de D. Dehouve.

Recuperado en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/693>

Objetivo general

Explorar un proceso de creación plástica partiendo de las técnicas populares de cartonería mexicana sin perder de vista su simbolismo intrínseco, por una parte recogiendo y documentando esta rica tradición relegada, y por otra, aplicando estos conocimientos y sumando nuevas posibilidades de creación tanto para este arte tradicional como para la plástica contemporánea.

Objetivos específicos

- Aportar al esfuerzo por vindicar la nobleza de las técnicas escultóricas en cartonería y en papel aglomerado con engrudos o pegamentos en general, relegadas comúnmente a meras manualidades o entretenimientos
- Ofrecer un acercamiento a una definición de la cartonería que la contemple en su profundidad y diversidad, invitando a aportar a un campo de investigación poco transitado a artistas, antropólogos, o historiadores del arte
- Destacar la gran riqueza de posibilidades plásticas que estas técnicas escultóricas ofrecen al arte contemporáneo
- Concientizar el profundo simbolismo detrás de estas técnicas tradicionales de aparente humildad
- Esbozar una breve pero bien argumentada historia de la cartonería mexicana que contemple posibles antecedentes que se encuentren en las propias culturas prehispánicas de la región, y no nada más en las técnicas foráneas con las que comúnmente se le relaciona

- Compilar diversas técnicas de cartonería y papel en México de manera clara y concisa para ser aplicadas en la plástica contemporánea
- Mostrar la vigencia y pertinencia de un arte popular como la cartonería en nuestros días ante los retos que suponen en la sociedad moderna el que el arte se reduzca a un mero objeto de consumo, dependiendo cada vez de la intermediación del mercado para seguir existiendo



Izq. Judas realizado por Carmen Caballero, Der. Judas realizado por la familia Linares

Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Justificación

Este trabajo parte de la premisa de que el arte popular resguarda virtudes esenciales para el artista y el ser humano en general que el arte contemporáneo ha perdido paulatinamente al volverse cada vez más dependiente de contextos netamente contingentes que poco tienen que ver

con la experiencia estética, como por ejemplo, el quedar sometido a un mercado que reduce las creaciones artísticas de nuestro tiempo a meros objetos de consumo.

La cartonería es una entre tantas manifestaciones del arte popular mexicano que emergen genuinamente de una expresión y cosmovisión desde el pueblo y para el pueblo, y que como todas ellas, lucha y resiste por no extinguirse y disolverse en la visión materialista que impera en el mundo globalizado, por lo que se vuelve de suma pertinencia un estudio que la contemple de manera más amplia, desde su técnica hasta su simbolismo, y la aplique como conocimiento práctico en la plástica contemporánea.

El arte contemporáneo tiene mucho que aprender de un arte popular como la cartonería, que para colmo de males, apenas cuenta con un registro apropiado por considerársele por lo general como una manualidad menor. Nuestra intención es que el lector o artista que se acerque a este trabajo pueda apreciar las virtudes que resguarda la cartonería tras su fachada humilde, todas ellas extremadamente vigentes para las búsquedas más elevadas del artista actual. Algunas de estas virtudes de la cartonería que consideramos pertinentes son, por ejemplo, su hechura a partir de materiales industriales reciclados, su carácter anónimo y efímero, su efectiva socialización en el ritual colectivo y festivo, y su difícil cosificación como objeto de consumo. Cada uno de los puntos mencionados equivalen a problemas resueltos en el arte popular que, en el arte contemporáneo, todavía no encuentran una solución del todo convincente: ¿cómo y por qué seguir creando en una sociedad que produce incesantemente basura?, ¿cómo hacer del arte una experiencia colectiva efectiva y no una únicamente vivenciada por el artista en la soledad de su taller como un ser marginado?, y por último, ¿cómo crear obra sin que se reduzca su función a la de ser un objeto mercadeable como cualquier otro producto de nuestra sociedad industrial?

Metodología

Este trabajo es una investigación cualitativa en la que se recurre a los siguientes métodos:

-Método empírico o inductivo: A través de este método es que la psicología del siglo XX ha confirmado la existencia de arquetipos y símbolos universales. Surge de la comprobación de un fenómeno en particular y llega a la generalización, repitiendo su característica tiende a universalizar su afirmación.

-Método experimental: A través del proceso de elaboración plástica personal su difusión social, pondré en práctica el marco teórico desarrollado en este trabajo.

Para llevar a cabo esta investigación fue de vital importancia el acceso a la Biblioteca Pública de la Ciudad de Nueva York. Nos proveyó de valiosas y raras fuentes en nuestro tema. Además de esta Biblioteca, Jstor, el sistema de almacenamiento en línea de numerosas y renombradas revistas académicas del mundo, supuso otra de nuestras herramientas claves para realizar una revisión de las publicaciones más recientes y pertinentes en nuestro tema de investigación.

Comenzamos con una amplia revisión bibliográfica sobre la cartonería mexicana. Dado a que es poco lo escrito sobre la cartonería en plataformas académicas o más formales de difusión, revisamos vertientes relacionadas de manera más o menos directa con la cartonería, como estudios antropológicos sobre la quema de Judas en México y España y la celebración de Semana Santa en diferentes grupos indígenas.

La intención al comienzo de la investigación, era realizar un estudio de campo entrevistando y registrando la labor de los cartoneros contemporáneos. Esto fue interrumpido por el brote de COVID19, pero por suerte, Carlos "Torito" Arredondo, uno de los pocos artesanos

cartoneros que alcanzamos a entrevistar antes de este acontecimiento, nos facilitó el contacto de Leigh Thelmadatter, investigadora americana que se encontraba en aquel momento por publicar un amplio compendio de los cartoneros contemporáneos y que al fin se publicó en 2019, volviéndose este volumen una gran herramienta para nuestra investigación, pues nos permitió acercarnos al trabajo de muchos de los más destacados artesanos de este arte popular sin que nuestro estudio de campo resultara imprescindible como lo considerábamos hasta entonces.

Por otro lado, para adentrarnos en las artes prehispánicas con papel, específicamente los *Cristos de Caña* de los indígenas tarascos y el *papel picado* de los indígenas otomíes, encontramos bastas fuentes bibliográficas, más que suficientes para compilar estas técnicas en un mismo volumen junto a las de la cartonería mexicana, como era nuestro objetivo.

En cuanto a nuestro estudio sobre simbolismo, éste nos fue posible asimismo por una amplia revisión bibliográfica por destacadas autoridades en el tema, pero también fue crucial la asistencia a un seminario (en línea) de la Universidad de Barcelona impartido por el profesor Raimon Arola junto a otros autores de muchísima consideración entre los estudiosos del simbolismo tradicional, tales como la especialista en arte medieval español Victoria Cirlot, o el filósofo Juan Arnau. Este seminario me ofreció un acercamiento al simbolismo tradicional desde el lenguaje sistemático de la academia sin que éste implicara trazarle límites, sino al contrario, nutrirlo de nuevas posibilidades y nuevos significados.

La tesis doctoral del historiador y filósofo mexicano Miguel León-Portilla (1956) titulada *Filosofía Nahuatl estudiada en sus fuentes*, fue nuestra herramienta de mayor valía para generar un vínculo entre las concepciones más recientes del simbolismo tradicional con conceptos estéticos del México prehispánico que aportan a una más amplia lectura del simbolismo de la cartonería, y por supuesto, al simbolismo de nuestro propio quehacer artístico.

Otro seminario de gran valía para concretizar los dos artículos académicos que escribimos

a lo largo de la investigación (únicamente uno de ellos publicado), fue "De la autoría al acto de escribir", impartido por la Dra. Gabriela Olmos en 17, Instituto de Estudios Críticos (Ciudad de México). Este seminario consistió en dos meses intensivos para la realización de un artículo que fuese presentable bajo todas las exigencias de un medio académico serio de difusión.

Paralelamente a la investigación teórica y de campo, fuimos desarrollando la parte práctica de este trabajo, en el que fuimos aplicando todo lo compilado y estudiado en nuestra creación artística actual. A lo largo de casi cuatro años de investigación realizamos residencias artísticas, exposiciones y comisiones, que nos facilitaron materializar los objetivos de la obra plástica. En 2019 se inauguró la muestra individual del autor titulada "CARNE VIVA", en la Galería Roberto Paradise (San Juan, Puerto Rico). En el mismo año recibimos la comisión por parte del Desfile Puertorriqueño de la Ciudad de Nueva York (PuertoRican Parade) para realizar una figura con las técnicas de catonería de la diosa *Yemayá*, figura de gran arraigo entre los afropuertorriqueños y las culturas afro del continente americano en general.

En 2021, el programa de residencias artísticas del Estuario de la Bahía de San Juan, nos otorgó una residencia para realizar un proyecto comunitario que tuvo por objetivo enseñar a producir objetos utilitarios y artísticos con las técnicas de papel maché y la cartonería mexicana a partir de materiales 100% reciclados en el hogar.

Para todos estos proyectos se nos facilitaron valiosas herramientas para la investigación artística, como espacios y materiales de trabajo, pero lo más importante es que nos permitieron ver el impacto inmediato de la obra plástica ante un público o una comunidad, proveyéndonos de una difusión efectiva.

Otras herramientas y fuentes de documentación fueron la Cineteca Nacional de México,

en la que se proyectó el documental *Pólvora y Gloria*, de Viktor Jakovliski (2020) sobre los fuegos pirotécnicos y los cartoneros en el pueblo de Tultepec. Además, para otras referencias filmográficas o visuales, nos valimos de plataformas como Kanopy, Youtube y Vimeo, entre otras tantas páginas web.

Las pocas imágenes que acompañan el texto, exceptuando el capítulo cuarto que cuenta con numerosas fotografías de la obra del autor bajo su propio lente, fueron encontradas en diferentes páginas de la web, asegurándonos, de más está decirlo, de no infringir ninguna propiedad intelectual de las mismas.

Estado de la Cuestión

En febrero del 2019, el New York Times publicó un artículo escrito por Christine Smallwood encabezado por la siguiente pregunta: *Could Papier Mâché be the perfect medium for Our Times?* y subtitulada *Most often associated with domestic craft, the humble art form makes its return*. Aunque no nos adherimos a la concepción de que un medio puede resultar “perfecto” para nuestro tiempo, consideramos pertinente para esta investigación el esfuerzo que esta publicación realiza por darle voz y lugar a una técnica como el papel maché, tan poco estudiada y relegada muchas veces como mera manualidad.

Smallwood, en su artículo, hace hincapié en que la humildad de este oficio, que en nuestros tiempos parte mayormente de materiales reciclados que ya tuvieron una vida “profana”, contrastando con la nobleza de los materiales tradicionales que conservan una conexión más inmediata con la naturaleza, es tan sólo aparente, pues provee de una rica gama de posibilidades plásticas como los materiales más nobles.

En México existe una clara distinción entre papel maché y cartonería, pues el primero consiste en un término utilizado de manera más vulgar para generalizar las técnicas de papel

aglomerado con engrudo. La cartonería, en cambio, es una rama del arte popular mexicano que entre sus muchas técnicas integra lo que comúnmente conocemos como papel maché, pero sobre todo, más que ser un compendio de técnicas y productos artesanales, es una manifestación artística en diferentes culturas de México ligadas a un calendario de fiestas populares, siendo así, un arte popular muy rico tanto en el aspecto técnico y plástico como en el aspecto simbólico.

Por esto, es importante distinguir que en nuestra revisión del estado de la cuestión no nos enfocamos en lo que está escrito sobre "papel maché", sino lo que se ha escrito o dicho sobre la cartonería mexicana, que tiene implicaciones muy distintas. Uno de nuestros principales puntos de interés al revisar la bibliografía existente es verificar si se ha argumentado una historia de la cartonería que la amalgame directa o indirectamente con tradiciones no nada más europeas, sino prehispánicas, lo que nos conduciría a reconfigurar su simbolismo y revalorizar el papel como medio escultórico autónomo y su relevancia en el arte contemporáneo. Cabe destacar que no encontramos ninguna publicación académica de un artista contemporáneo que abarque las técnicas de la cartonería en su quehacer plástico. Eso sí, encontramos un artículo publicado en 2017 en las Ediciones Complutense, titulado "La Pasta de Papel como Material de Creación Artística", en el que tres investigadores, todos ellos españoles, José Villalba, Carmen Castillo y Alfredo Cuervo, registran las diversas aplicaciones de la pasta papelera en el arte contemporáneo, fortaleciendo así la lectura del papel como medio autónomo y la vertiente de posibilidades que ofrece al aglomerarse con engrudos o pegamentos.

En cambio, no hayamos una publicación de esta naturaleza en lo que respecta a la cartonería mexicana como tal, que como mencionamos, vale la pena distinguirla por tener esta sus técnicas particulares, que la hacen más amplia y variada que lo que comúnmente pensamos como papel maché o pastas de papel, y además, aún más importante, la cartonería es recipiente de

un simbolismo que funciona en un contexto ritual, ceremonial y festivo que otorgan cabal sentido al material como medio autónomo.

Pese a que no tenemos a la mano una publicación de un artista contemporáneo que abarque y aplique estas técnicas y simbolismos de la cartonería en su obra, en 1998, bajo la dirección de Blanca Garduño Pulido, hubo una afortunada exposición en el Museo Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo titulada *Los Judas de Diego Rivera* en la que se mostró parte de la extensa colección de Judas de cartón que tanto el muralista como la pintora fueron acumulando en su propia casa y sus estudios al ofrecer mecenazgo a los cartoneros Don Pedro Linares y Doña Carmen Caballero Sevilla. Con la exposición, se publicó un valioso catálogo en el que participaron varios autores. Entre ellos, se rescata un artículo publicado por Raquel Tibol en 1955 en el periódico *Novedades*. En el artículo, titulado "Carmen Caballero, fabricante de muerte", la crítica e historiadora del arte expone una entrevista a Diego Rivera en la que el afamado artista expone sus pensamientos acerca de la riqueza plástica de la cartonería mexicana. Diego Rivera, como artista más que como historiador o antropólogo, intuye la sabiduría de la plástica prehispánica que sobrevive en este ejemplar arte popular mexicano, y también, destaca el otro punto de interés de nuestra investigación: su gran relevancia para el artista contemporáneo de su tiempo. La lectura que hace Rivera del trabajo de Doña Carmen es profundo. Ve en su trabajo la excelsa manifestación del movimiento, o sea, de la energía misma, lo que el pintor mexicano destaca como "un realismo superior" del que el arte prehispánico era dueño, y los artistas populares como Doña Carmen serían sus herederos. Su reflexión es extensa. Por ahora nos limitamos a citar estas breves líneas:

"A mí me parece que es una expresión genuina, de una artista de enorme talento, un caso típico de lo que pasa en México. Está hecho por gente del pueblo para el pueblo, sin injertos ni sofisticaciones y va mucho más allá en el camino que intentan los pintores de

escuela y galería. Si un pintor conocido hubiera hecho lo que doña Carmen, todo el mundo y los críticos hubieran cantado aleluyas. La prueba es que Henry Moore, mientras me esperaba, hizo unos croquis de las muertes colgadas en la estancia de Coyoacán, croquis que Matías Goeritz hizo copiar como murales de Moore[...]" y más adelante añade: "Las cosas de doña Carmen tienen exactamente las características distintivas del arte prehispánico americano." (Garduño, p.p. 23-24)

Increíblemente, después de Diego Rivera y otros contemporáneos suyos como Rufino Tamayo, quien según describe el muralista en el mismo artículo de Tibol realizó una exposición de sus pinturas rodeadas de Judas de cartón para colocar al arte popular como algo que su trabajo aspiraba a alcanzar, no hemos encontrado señales de artistas contemporáneos que presten interés a esta rica manifestación artística en México, que día con día acrecienta las probabilidades de extinguirse en su contexto original (esto es: colectivo, ritual y simbólico) para sufrir el infortunio de tantas otras manifestaciones del arte popular: quedar reducidas a objetos de consumo o ser expuestas detrás de vitrinas en museos como indicios de un pasado remoto que nos resistimos a olvidar.

Nosotros consideramos, al igual que Diego Rivera, que para comprender la relevancia de la cartonería para el artista plástico contemporáneo, es necesaria una revisión de sus nexos con el pasado prehispánico y con el presente indígena, otredades que cohabitan con nosotros y que poco consideramos en nuestras búsquedas y necesidades artísticas actuales.

Hay publicaciones escasas que ofrecen un registro de lo que es la cartonería mexicana hoy día y que sugieren una breve narrativa de la historia de este arte popular. Sin embargo, no encontramos ninguna que proponga eslabones ya sea a nivel material y técnico o bien a nivel simbólico con el uso del papel en el México prehispánico. Los pocos textos publicados que esbozan la historia de

este arte ligero y monumental, lo hacen de manera breve e incierta, por lo que resulta difícil seguirle el paso a los orígenes de este arte popular sustentándonos en fuentes confiables.

De la historia de la cartonería en México se suele sostener que nos fue heredada por los conquistadores españoles, quienes a su vez, probablemente la heredaron de los italianos, y estos de los chinos. Esto nos lleva, tanto a académicos como artistas, a reducir el simbolismo de este arte popular a una lectura extremadamente occidentalizada, perdiéndonos, con mucha probabilidad, de una gran riqueza simbólica vernácula que quizás prevalece, aunque sea de manera indirecta y silente. Este es el caso de una de las publicaciones más recientes en el tema, *Mexican Cartonería*, de Leigh Thelmadatter (2019). En esta rica publicación en la que la investigadora estadounidense tiene el gran mérito de registrar una amplia gama del gremio de artesanos que actualmente realizan cartonería, sobre todo en la Ciudad de México y en Guanajuato, ofrece páginas breves sobre los orígenes de esta rama del arte popular, la cual anexa a la historia del papel maché que trajeron los europeos y que a su vez éstos heredaron de Asia. Si bien señala que la producción de papel en México se remonta a tiempos prehispánicos, Thelmadatter distingue que “la fabricación de objetos tridimensionales a partir de papel y de algún tipo de pegamento es una introducción europea” (p.25).

Más adelante, Thelmadatter propone que:

[...] la cartonería moderna fue introducida en México por el clero católico español en el siglo XVII, quien la promovió para la fabricación de objetos religiosos. A mediados del siglo XVIII, el trabajo en papel y engrudo se había convertido en una parte indispensable de los festivales, tanto religiosos como seculares, especialmente para la fabricación de efigies de Judas Iscariote y pequeñas figuras de toros (como sustituto del animal real). (p.23)

El punto de vista de Thelmadatter es el que sostienen generalmente los investigadores que han abarcado directa o indirectamente el tema.

Publicada en 2003, hasta el día de hoy el libro *De Cartones: El cartón y el papel en el arte popular mexicano* es una de las publicaciones más amplias sobre el tema particular del cartón y el papel en el arte popular mexicano. Esta publicación coordinada por Karen Cordero, compendia artículos de varios académicos que profundizan en diferentes aspectos del tema. La propia Karen Cordero, aunque presenta una perspectiva muy inclinada a reconocer la cartonería como algo infundado por tradiciones mediterrneas, dedica en el libro, como un guiño, un par de páginas para mencionar el rico simbolismo del papel picado de los otomíes que prevalece en sus poblaciones hasta nuestros días, aunque no desarrolla en qué consiste éste simbolismo autóctono y si cabe la posibilidad de que éste se depositara también en un arte popular como la cartonería, el cual es de uso más común entre las poblaciones mestizas.

Susan Masuoka, publicó en 1995 *En Calavera: The Papier.Mâché Art of the Linares Family*. En este libro, la investigadora ofrece un innigualable registro de la obra del más afamado de los cartoneros, Don Pedro Linares. Aunque el objeto de estudio de Masuoka se concentra en Don Pedro y su familia, quienes funcionan hasta el día de hoy como un antiguo gremio de artesanos, la investigadora ofrece una amplia descripción de qué es la cartonería, los productos que de ella derivan, las fechas festivas a las que está vinculada, y registra con alto nivel de detalle el quehacer artístico de la familia de artesanos, desde los momentos de planeación y creación, hasta su desembocadura en las fiestas religiosas, cuando la obra artística del cartonero es encarnada por toda la comunidad.

Entre las particularidades que se permite estudiar Masuoka, están los famosos alebrijes, de quien Don Pedro es su creador. Los alebrijes son esculturas de fantásticas criaturas quiméricas, bellas a la vez que horripilantes, que le ofrecen al cartonero otras libertades a nivel plástico y creativo al no estar vinculadas con ninguna fiesta. Aunque Masuoka no se detiene a comparar la tradición de la quema de Judas con elementos prehispánicos, se atreve, en cambio, a sugerir los

múltiples factores que influyeron en la configuración de los alebrijes, el producto más particular e individualizado de Don Pedro Linares, y entre estos factores no deja escapar la herencia indígena. Entre las diversas influencias del alebrije que sugiere Masuoka, que van desde las visiones oníricas de Don Pedro, la influencia de artistas modernos como José Guadalupe Posada, o hasta artes populares allende los mares como la Tarasca (celebración en diferentes partes de Europa en la que sobresale una virgen que porta una monumental escultura de dragón), añade el posible antecedente prehispánico de los nahuales, que, similar a un tótem, consisten en un híbrido animal-humano.

Casi dos décadas antes del libro de Masuoka, en 1975, la cineasta Judith Bronowski fue la pionera en dar a conocer los alebrijes y el trabajo de Don Pedro Linares en su documental *Pedro Linares "Artesano Cartonero"*. El documental representa uno de los pocos registros filmicos que se tienen del maestro cartonero poniendo manos a la obra junto a sus hijos, siendo más legible su proceso técnico que en las fuentes bibliográficas.

Otro estudio que nos significa un referente importante es *Judas en el Jockey Club* de William Beezley (2010). En este libro, Beezley enfoca su estudio en la quema de Judas en la época del porfiriato en México (finales del siglo XIX y principios del XX). Es una gran aportación porque es en esta época en que el México tradicional choca abruptamente con el "México moderno" reconfigurándose los sistemas simbólicos y adaptándose a una modernidad que para entonces era apenas un ideal, un proyecto de nación. Beezley, al igual que los autores mencionados hasta ahora, sitúa el origen de la quema de Judas en el Mediterráneo, y, aunque menciona reiteradamente que la quema de Judas en la misma Ciudad de México era una actividad en la que la mayoría de los participantes eran indígenas, no propone una herencia o eslabón con el México precolombino.

Para valer este punto de vista, en el que la cartonería y la quema de Judas se configuran sólo desde la técnica y el simbolismo europeo, habría que dar la espalda, primero, a la innegable autonomía y peso simbólico del que ya gozaba el papel como material en el México precolombino, muchísimo antes que la llegada de los españoles; y segundo, desde un punto de vista más materialista, habría que echar de lado las técnicas de escultura ligera que se usaban asimismo entre diferentes pueblos mucho antes de la llegada de los españoles, sobresaliendo en ello el pueblo tarasco, quienes realizaban tan enormes como ligeras efigies de sus deidades para llevar cargando a la guerra. Estaban hechas con una particular técnica con caña de maíz o caña de papel aglomerada con una especie de engrudo al que llamaban (y aún llaman) *tzatzingueni*. Esta técnica, aunque no es precisamente igual a la cartonería, es análoga, guarda los mismos principios técnicos, y fue muy difundida en el México Colonial para la creación de Cristos ligeros que fueran fáciles de portar en las arduas procesiones religiosas.

Hasta ahora, no contamos con un referente que compare o amalgame estas técnicas de escultura ligera con la cartonería, pese a que la técnica durante la época colonial fue designada con diferentes nombres, entre ellos el de "cartón", lo que nos plantea la posibilidad de que a su oficiante se le llamaría consecuentemente "cartonero".

Sin embargo, las técnicas de caña de maíz o caña de papel de los tarascos sí que cuentan con amplias investigaciones dedicadas al caso, lo que nos facilitará acercarnos a un arte, que, aún si al final queda descartado como antecesor directo de la cartonería contemporánea, sí que contiene un valor por sus analogías y paralelismos con la técnica, y además, nos aporta una comprensión más amplia del valor simbólico del papel en el México prehispánico y de sus posibilidades técnicas para el arte plástico.

Respecto a la imaginería en caña de maíz de los tarascos contamos como referentes con el trabajo del investigador y sacerdote michoacano Andrés Estrada Jasso (1975) *Imágenes en Caña de Maíz*, y dos publicaciones más recientes: *Imaginería Indígena Mexicana: una catequesis en caña de maíz* es un amplio libro publicado en 2001 bajo coordinación de Antonio García-Abasolo, en el que académicos tanto de México como de España abordan el aspecto histórico, técnico, y simbólico, de este arte tan particular; La otra publicación a la que nos referimos, es la tesis doctoral del Dr. Pablo Amador Marrero (2012), *Imaginería Ligera Novohispana en el Arte Español de los Siglos XVI y XVII*, un estudio más reciente y prolongado del arte en caña de maíz.

Todos estos autores no dejan el menor atisbo de duda de que la imaginería en caña de maíz -que se utilizó tanto en los Cristos de caña durante la época del Virreinato pero que hasta hoy día se producen- proviene de una técnica totalmente autóctona del México prehispánico, pero ninguno de ellos demuestra o sugieren si tiene relación alguna con otras técnicas de papel aglomerado con engrudo, como es la cartonería.

Retomando el aspecto de estudiar la posible herencia, no ya de una técnica, sino de un simbolismo autóctono del papel en México, estudiaremos con más detalle la fabricación de papel y el arte en papel picado entre los Otomíes, especialmente los de San Pablito Pahuatlán, en la Sierra Norte de Puebla, por ser estos los últimos grandes productores de papel prehispánico, y por mantener una cultura en la que, como en tiempos prehispánicos, el papel intercede en todas las ceremonias tanto colectivas como individuales, siendo éste parte de su manera de comprender el mundo, de su cotidianidad.

Para ello nos valdremos de la profunda etnografía que llevó a cabo Jaques Galinier (1990), desde finales de los años 60's entre los Otomíes hasta décadas más recientes. El autor, en

su publicación *La Mitad del Mundo: Cuerpo y Cosmos en los Rituales Otomíes*, resalta que, en su aparentemente inocente arte con papel recortado, existe un complejo y rico simbolismo que identifica a todo otomí con el material y al material con el cosmos.

Otras referencias en el tema del papel y su simbolismo entre los otomíes, serán títulos como el ya clásico libro que Hans Lenz publicara en 1948, *El Papel Indígena Mexicano*, de Marti Christensen (1971), *Brujerías y papel precolombino*, y una publicación más reciente de Beatriz Oliver (1997) titulada *Papel Ceremonial entre los Otomíes*.

No encontramos, hasta ahora, ninguna publicación que vincule artística o históricamente, las lecturas del simbolismo del papel entre los otomíes con el simbolismo de la cartonería mexicana.

Aunque hacemos hincapie en los posibles trasfondos autóctonos, técnicos y simbólicos, que posiblemente aportaran a la configuración de la cartonería, no dejamos de lado la técnica y el simbolismo de las incuestionables aportaciones europeas. Una de las publicaciones más ricas que encontramos que nos ayudan a comprender el simbolismo del Judas mediterráneo y su antiquísimo vínculo con tradiciones paganas occidentales, es *El Fuego: Mitos, Ritos y Realidades*, editada por José A. González Alcantud y María Jesús Buxó Rey (1995). Este libro es resultado de un trabajo colectivo en el tercer coloquio internacional que el Centro de Investigaciones Etnológicas de la Diputación Provincial de Granada organizó sobre los cuatro tradicionales elementos de la naturaleza. En esta tercera edición, dedicada al fuego, nos sorprende la coincidencia de variadas culturas que son estudiadas en el mismo que nos interesa vincular en el simbolismo de la cartonería: Hayamos en una misma publicación artículos en los que convergen los simbolismos del Judas Mediterráneo con los rituales del fuego entre los aztecas y el fuego entre los otomíes. Aunque esta publicación no toca ni remotamente el simbolismo del papel, y se enfoca en el del fuego, encuentra desde el análisis de este elemento, unidades y

paralelismos entre estas culturas aparentemente distantes que nosotros nos proponemos vincular para repensar el simbolismo de la cartonería mexicana.

Por otra parte, para concebir y sustentar el arte en cartonería en su justa medida, como un arte que, como todo arte universal, busca conciliar los aparentes opuestos de lo efímero con lo eterno, definiremos lo que es un símbolo mágico en contraposición con un símbolo intelectualizado recurriendo a variados autores de la talla de Carl G. Jung, Joseph Campbell, Marc Auge, Mircea Eliade, Luis Racionero, y al pintor y pensador uruguayo Joaquín Torres García. Pero, destacando entre ellos, recurriremos a la tesis doctoral del reconocido antropólogo, filósofo e historiador mexicano, Miguel León-Portilla (1956), titulada *Filosofía Nahuatl estudiada en sus fuentes*. En su tesis, León-Portilla ofrece una rica gama de conceptos que configuran la filosofía y el simbolismo de los antiguos habitantes de México, entre los cuales esperamos encontrar términos que sean análogos a conceptos de simbolismo más reconocibles para lectores occidentalizados. Nuestra intención es aplicar conceptos de la estética y la filosofía del México antiguo al estudio del simbolismo de la cartonería, y probablemente, reconocer la vitalidad de estas antiguas nociones también en el quehacer artístico actual.

Todos estos autores, incluyendo a León-Portilla, sostienen que en el arte tradicional, la imagen creada funge como un símbolo que es intermediario entre el mundo visible y el invisible. En los términos de Torres García, el arte verdaderamente popular que configura una cultura es aquél que logra conciliar lo concreto (temporal) con lo abstracto (eterno). Este marco teórico, que concibe el arte popular, no como entretenimiento ni decoración ni objeto mercadeable, sino como cosa de vida o muerte, nos permitirá argumentar a favor de

las artes en cartonería como dignas de formar parte de las múltiples constelaciones que conforman el arte universal.

Por último, queda mencionar las referencias que nos ayudarán a situar la relevancia de la cartonería mexicana en el arte contemporáneo. Como hemos mencionado, desde aquellas palabras de Diego Rivera registradas por Raquel Tibol, no hayamos atisbos de artistas modernos o contemporáneos que dediquen su atención, o unas palabras, o una clara influencia en su trabajo, a este humilde y monumental arte popular.

Con lo que sí contamos, y nos será de gran ayuda, es con textos enfocados en la relevancia del papel como medio autónomo en el arte contemporáneo. Lo que se ha escrito respecto al tema es más amplio de lo que nos proponemos en esta investigación abarcar. Entre estos textos, sobresale una publicación reciente coordinada por Neil Holt y Nicola Von Velsen (2018): *Paper: Material, Medium and Magic*. Es un tomo dedicado completamente al papel, tanto en sus formas más utilitarias como en las más liberadas y autónomas en las búsquedas del arte contemporáneo. Otros textos de los que nos valemos para comprender las búsquedas del arte contemporáneo y lo que a ellas puede ofrecer la cartonería, son *Materiality* (Lange-Berndt, 2015), y la *Teoría Estética* de Theodor Adorno (1970). En estos dos volúmenes se resumen la búsqueda actual por cambiar en el arte el núcleo de lo eterno por el núcleo de lo efímero.

Nuestra aportación, esperamos, sea ampliar la lectura del rico simbolismo que resguarda el papel como material autónomo, y más específicamente, como medio autónomo escultórico aglomerado con pegamentos o engrudo. Esperamos ampliar, dentro de lo ya escrito y transitado sobre la autonomía del papel y sobre la búsqueda por lograr una arte efímero coherente, el espectro de otra mirada hasta ahora poco considerada: la del México Antiguo, y su heredera, la del arte popular mexicano actual. Esta mirada del papel, y desde

el papel, consideramos que contiene antiguas visiones que no están muertas, que son simplemente cambiantes así en el pasado como el día de hoy, y que siempre, aunque parezcan pretéritas, están propensas a despertar en cada uno de nosotros en cualquier momento. Basta con que las visiones se le sugieran al artista contemporáneo para despertarse, pero quizás, más allá de ser visiones sugerentes, encuentre en ellas el artista un sentido cabal, y sean al final estas visiones, estos símbolos, las que despierten al artista.

Introducción



Rulfo, J. (1950). *Judas para el Sábado de Gloria*. [Fotografía].
Recuperado de:
<https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2000/judas-para-el-sabado-de-gloria>

La manera más sensata de comenzar este trabajo es, sin duda, ofreciendo una breve y sobre todo incompleta descripción de qué es la cartonería mexicana. Incompleta porque será la investigación en su totalidad un esfuerzo por comprender qué es la cartonería y cuales son sus posibilidades plásticas en el arte contemporáneo. No nos atreveríamos a decir que pretendemos definirla, sino por el contrario, nos disponemos a viajar explorando las virtudes particulares de esta expresión artística que ofrecen al artista un medio para manifestarse ilimitadamente, pues como todo arte, la cartonería posee un rostro esencial incognoscible que se manifiesta gozosamente con una infinidad de máscaras permutables, de símbolos.

Describamos pues, la cáscara de lo que es la cartonería, y seamos pacientes para que este trabajo nos ofrezca algo de lo que lleva adentro, del contenido insondable que resguarda su cáscara de papel:

La cartonería mexicana es una rama del arte popular mexicano que hace del papel y el cartón –principalmente pero junto a otros materiales en su mayoría reciclados- su materia prima para generar objetos tridimensionales aglomerándolos con engrudo, muy comúnmente realizado con harina de trigo y agua, pero que así mismo ofrece variantes como el uso de pegamentos sintéticos modernos entre otras fórmulas.

Los objetos escultóricos más populares que produce esta rama del arte popular, son de uso ceremonial, y se destinan a ser quemados con fuegos pirotécnicos u hogueras, por lo que el objeto artístico es indefinible fuera de su marco: El ritual, la fiesta, el juego, y por supuesto, todo lo que ello señala, lo que simboliza. Así mismo, existe una producción de objetos que se coleccionan por su valor artístico y espiritual, como los afamados alebrijes, y existe otra amplia gama de objetos en lo que se refiere a la producción de juguetes tradicionales.

Muy probablemente, tras esta breve descripción, en la mente de nuestro atento lector habrá resonado aquella técnica escultórica con papel popularmente conocida como papel maché,

usualmente relegada a mera manualidad y tristemente de poca o nula consideración en el ámbito artístico. La cartonería, en efecto, como veremos a lo largo de esta investigación, sincretiza diversas técnicas escultóricas con papel y entre ellas comprende lo que comúnmente conocemos como papel maché. Sin embargo, se trata de una manifestación artística distinguible, por mucho, del papel maché, pues la cartonería no nada más está compuesta por una técnica, sino por un simbolismo: Exterioriza una cosmovisión compleja, original y particular, que no por ser particular, se restringe en modo alguno su valor universal.

La cartonería, ese arte popular mexicano tan efímero como monumental, tras su volátil cuerpo de papel, guarda un alma enigmática, una idea que sobrepasa su brevedad, una idea más estable, sino es que eterna, y por ende, insondable, pero que paradójicamente sólo puede expresarse a través de su fugacidad.

Toda materia prima de la que se vale un artista para su creación, por materia que sea, por visible y tangible que resulte, guarda en esencia, un enigma, una relación intrínseca con un orden no material e intangible. Esta relación natural entre un origen insondable –que no nos es dado comprobar, mas gracias a nuestra inteligencia, sí inteligir- con sus infinitamente diversas manifestaciones en las formas visibles, es lo que comprendemos como símbolo. Federico González Frías (2012), fundador del Centro de Estudios Simbólicos (Zaragoza, España), describe al símbolo como "el vehículo que liga dos realidades, o mejor dos planos de una misma realidad. Participa pues de ambas: de allí su pluralidad de significados". (González, 2012).

La naturaleza toda, temporal y cambiante, es manifestación cíclica –símbolo- de una unidad eterna e insondable. Es en esta orientación que Octavio Paz se refería en su artículo escrito a finales de los 70's "El Arte de México: Materia y Sentido" que el artista se *expresa* a través del material. El poeta enfatiza: el artista *expresa, exprime el zumo*, la esencia del material

(PAZ, 2015). Esta esencia, claro, es no matérica en tanto que es perceptible al artista únicamente por vía del Intelecto y su capacidad de abstracción en el proceso creativo.

La pluralidad de materiales que danzan y mueren en el tiempo -unos por breves instantes, otros por miles de años, pero a fin de cuentas todos ellos líquidos y escurridizos frente a la historia del universo en la que estamos insertados- han sido experimentados por artistas y artesanos volviéndose estos participes activos de la creación (y destrucción), de la manifestación de lo no manifestado, y cada material ofrece un camino al artista para ligar dos realidades aparentemente opuestas, clave de nuestra sobrevivencia, ya que ante la consolución de dos aparentes opuestos absolutos, cualesquiera que estos se trate –la luz y la oscuridad, el tiempo y la eternidad, lo visible e invisible, lo concreto y lo abstracto, la intuición y la razón, el orden y el caos, el todo y la nada, etc.- religamos en esencia a toda dicotomía, incluyendo la vida y la muerte. Es decir, como partícipes de la creación, realizamos una Unidad, amparando la continuidad de la vida en la muerte, su “contrario”, que es a fin de cuentas, nuestra lucha como especie.

La madera, por ejemplo, en la Europa Medieval, fue el símbolo intermediario entre la materia bruta y el organismo inteligente, mientras que el metal, un material más complejo y alejado de su estado natural gracias a la prometéica intervención del fuego para su alquimia, simbolizó la voluntad humana alejándose de la del creador, nuestro alejamiento de un equilibrado estado animal-humano paradisiaco en el Jardín del Edén: aquella lejana Edad de Oro guardada en las memorias de nuestro subconsciente.

En fin, cada materia prima genera una relación cultural con una idea intangible que es el zumo, la esencia de ese material, y son los artistas y artesanos quienes a través de su oficio lo atestiguan y transmiten.

Es sabido que el papel como materia prima en la historia de occidente ha corrido una suerte un poco diferente, un tanto particular. Ha sido sombra en la que resalta el brillo de otras técnicas y materiales. Soporte de la escritura, de la pintura, el dibujo, el grabado, etc, ha sido un material humilde, servil y silencioso, que posee un simbolismo propio al que pocas culturas le han dedicado apreciación y una debida meditación. En la historia del arte occidental, nuestra reflexión y exploración plástica de este material como medio y no como soporte es muy reciente. Octavio Paz en “*El Arco y la Lira*” sugiere que, a diferencia del oficio puramente técnico y utilitario, que pretende conquistar el material, el poeta-artista, pone en libertad su materia, la devuelve a su naturaleza original (1956, p.22). Hemos aprisionado al papel en sus valiosas virtudes utilitarias, que no hay porque descartar sino aplaudir. No obstante, así como nos ha servido él, merece que le sirvamos, liberándolo.

En el arte contemporáneo, poco a poco han relucido artistas que hacen que el papel hable por sí mismo, y que ofrecen una contemplación profunda sobre sus propiedades, pero cabe destacar que son sobresalientes los casos en que los artistas encuentran apoyo en el trasfondo de una tradición que tenga ya integrada culturalmente el uso del papel como medio independiente.

Ejemplar de esto son las magníficas esculturas en papel del artista japonés Isamu Noguchi, quien inspirado en las tradicionales lámparas de papel del pueblo de Gifu, desarrolló un cuerpo de trabajo que le permitía explorar factores como la luz, la iluminación y la ligereza, lo que sintetizó con el término *Akari* y con el cual etiquetó esta serie escultórica.

Aunque es innegable el mérito y genialidad de Noguchi, sería osado así mismo negar que esta genialidad individual encuentra soporte en una genialidad colectiva, cultural: siglos de diálogo con este material sacando su máximo provecho, una vez más, me valgo de la voz de Octavio Paz: siglos *expresando* a través del papel, exprimiéndolo hasta dejarnos su esencia intangible, de la que es símbolo.

Se confirma esta genialidad colectiva en el clásico *Elogio de la Sombra* de Tanizaki, en la que el escritor nipón, en numerosos párrafos, elogia con nostalgia los atributos del papel en la arquitectura japonesa y lo irremplazable que este resulta ante los cambios que exige la arquitectura para la vida moderna en la ciudad:

A menudo me detengo ante los *shoji* y contemplo la superficie de papel, iluminada pero en absoluto deslumbrante. En sitios como los grandes edificios religiosos donde, debido a su amplitud, el jardín queda muy apartado de la habitación, la luz así filtrada queda aún más debilitada y su difusa blancura permanece prácticamente invariable de la mañana a la tarde a lo largo de las estaciones, esté el cielo despejado o nuboso. Las sombras que se forman en cada cuadrícula del apretado varillaje de los *shoji*, tan inmóviles, parecen haber impregnado el papel para siempre, como si estuvieran hechas del polvo que se ha ido posando. Yo parpadeo incrédulo ante esa onírica claridad, con la sensación de que ante mis ojos algo brumoso, una calina, estuviera nublándome la vista. La luz blanquecina que refleja el papel no se vale para disolver las negras sombras que anidan en el *tokonoma*, antes bien, parece que repelida por ellas, está recreando un mundo de confusión, en el que luz y oscuridad ya no son distinguibles. ¿Nunca han tenido ustedes la sensación, al entrar en una de estas salas, de que la luz que las baña no es una luz normal, de que produce sosiego y una estabilidad muy especiales? ¿No han sentido una suerte de temor ante la “eternidad” en ese espacio en el que uno se olvida del paso del tiempo, y los meses y años podrían estar sucediéndose inadvertidamente hasta que, a la salida, nos veamos convertidos en ancianos de canos cabellos?. (1933, p.58-59)

Occidente, por ejemplo, encuentra tal logro de profundidad simbólica, del material expresándose en propia sintonía con su naturaleza, con el uso del cristal en la arquitectura de sus templos, material ligado íntimamente a la cosmovisión cristiana, como la propia raíz del vocablo lo obvia. Al contrario del papel en la arquitectura japonesa, que logra el sentimiento de unidad

diluyendo la división entre luz y oscuridad dando lugar a la penumbra, el cristal en occidente acentúa el contraste entre luz y oscuridad, pero así mismo complementándose los polos.

En México, como en Japón, estamos ante una cultura en la que el papel ha sido la materia elegida para expresar un sutil simbolismo que se manifiesta a través de él y sólo él, y que, en el caso de México, deriva en toda una rama específica de las artes populares que conocemos como cartonería, situación que no se repite en ningún otro país de América Latina. Y aunque se le suele adjudicar a este arte escultórico mexicano un origen totalmente importado del papel maché de Europa y Oriente, en esta investigación nos detendremos a revisar sus posibles antecedentes prehispánicos, que aunque no nos atañe probar que exista una relación directa entre las artes en papel prehispánicas con la cartonería contemporánea, sí nos incumbe detenernos y considerar nuestro pasado cultural en el que el papel como material gozaba de un rol en las artes y rituales por lo que éste puede simbolizar intrínsecamente, arrojando luz, esperamos que así sea, en nuestro quehacer artístico actual.

Insistimos, que nos interesa esta revisión de la cartonería, no tanto como historiadores, sino como artistas. Tal como Noguchi encontró pistas en la tradición centenaria de lámparas de Gifu para un problema plástico vigente, confiamos nosotros, que tras una exploración teórica pero sobre todo práctica, de diálogo directo con el material, topamos con rastros del profundo simbolismo del papel como medio escultórico explorando las técnicas del arte popular de la cartonería, nutrido de una rica herencia mediterránea que por su parte tiene orígenes múltiples e inciertos, y no descartamos aquí como hemos ya mencionado, que en México, a su vez, contenga un vínculo con los cuantiosos siglos de arte prehispánico en que se recurrió al papel por su particularidad expresiva y simbólica. Si bien esta investigación no pretende probar la realidad de este vínculo históricamente, como artistas nos toca generar ese vínculo nosotros mismos, y

retomar el diálogo con un material que por su inherente humildad y nobleza, permanece ante muchos, silente.

Son pocas las publicaciones dedicadas al aspecto artístico y estético de la cartonería. La mayoría de los estudios académicos en que este arte centenario se nombra son de perfil antropológico, recalcando la función religiosa, social y cultural, sobre todo se trata de investigaciones dedicadas a la ceremonia centenaria de la Quema de Judas, en la cual el oficio de la cartonería ha logrado, a entender de artistas de la talla de Diego Rivera y Juan O’Gorman, su máxima expresión plástica.

Entre las pocas publicaciones académicas dedicadas a este arte popular, encontramos el título *De Cartones, El Cartón y el Papel en el Arte popular Mexicano* (2003). La investigadora Karen Cordero Reiman aporta un excelente ensayo en dicha publicación, titulado “Travesías de papel y cartón: entre lo efímero y lo eterno”, el cual comienza de la siguiente manera:

Los materiales que se utilizan en las artesanías no son propiedad de grupo social alguno. A través de la historia transitan y toman formas diferentes según el contexto y momento histórico. Sus características físicas y formales sugieren cualidades expresivas que a veces son reiteradas y en otras ocasiones están ocultas o enmascaradas. Asimismo su durabilidad y su circulación en un contexto mercantil de disponibilidad y demanda influyen en las aplicaciones prácticas y simbólicas que se les dan.

El papel y el cartón son ejemplos de lo anterior, por la diversidad de ámbitos que habitan y los usos que se les aplican en los diferentes niveles del medio cultural y entre el entorno de lo público y lo privado. Asimismo asumen desde prácticos usos cotidianos donde se resalta su concepción del material como reciclable o desechable hasta funciones constructivas, sagradas y de soporte para inscripciones que le dan importancia transhistórica. (Cordero et. al, p.25)

Aunque la cartonería, como muchas otras expresiones del arte popular, se ajusta a cada tiempo y sistema económico, por lo que comprende la creación de objetos mercadeables, decorativos o de entretenimiento, en esta investigación nos interesa enfocarnos en su *expresión más exprimida*, su expresión poética, la del material siendo liberado, única manera, tal vez, de que nos revele un atisbo de aquello insondable que simboliza. Esa expresión poética la encontramos, sobre todo, en la creación de los Judas que se queman cada sábado de gloria en Semana Santa, y en el hijo moderno que esta tradición parió a mitad del siglo XX: Los alebrijes.

Sin embargo, no cabe duda que la ceremonia tradicional de la Quema de Judas logra una unidad simbólica sin igual a través del uso del papel como medio escultórico. Su naturaleza breve no se niega, se reafirma al ser destinado el objeto artístico-simbólico a consumirse en fuego. A diferencia del alebrije, con el cual de cierta manera se expande la exploración plástica del material, mas se vuelve objeto de colección, y en vez de liberarlo aceptando su natural brevedad, frenéticamente se quiere preservar, como ocurre a grandes rasgos con la historia del arte de occidente, en que se anhela lograr lo eterno o la trascendencia congelando el objeto artístico en el tiempo, y no liberándose al abismo de una eternidad eternamente cambiante, en que más temprano que tarde, las formas que nos rodean cesarán. En el caso de la función de los Judas, en que lo efímero se asume, lo temporal simboliza lo eterno, mientras que en la función de los alebrijes lo temporal se niega, por lo que lo efímero no simboliza más que a lo efímero, es decir, no simboliza nada, en tanto que no liga dos realidades, y por ende, no se libera: No nos libera. Frithjof Schuon, quien reiteró en muchos de sus textos filosóficos los principios del arte tradicional, no se aleja, en absoluto, de la visión que tiene Octavio Paz del poeta que libera su materia:

Es necesario ante todo que la obra sea conforme al uso al que está destinada, y que refleje esta conformidad; si hay un simbolismo sobreañadido es preciso que sea conforme al simbolismo

inherente al objeto; no debe haber conflicto entre lo esencial y lo accesorio, sino armonía jerárquica, lo que resulta además de la pureza del simbolismo; es necesario que el tratamiento de la materia sea conforme a esta materia, como por su lado esta materia debe ser conforme al empleo del objeto; es preciso, por último, que el objeto no dé la ilusión de ser otra cosa de lo que es... (2004, p.97)

Es bajo esta premisa que nos referimos en este trabajo que exploraremos el simbolismo de la cartonería: No únicamente como una revisión teórica-antropológica del simbolismo y sus significados enmarcados en un tiempo y comunidad específicas. Queremos vivenciar el símbolo, aquí y ahora, dialogando directamente con el material y no nada más con la comunidad y los artistas que han experimentado en carne propia la expresión de ese material. Sí, dejaremos que una rica tradición nos guíe y ejemplifique, desde el proceso técnico y artístico hasta la socialización del objeto artístico en el acto ceremonial colectivo, mas el símbolo no se experimenta si uno participa tan solo como mirón en las gradas y sin pisar la tarima. Hay que participar en el juego para que éste se active en nosotros, para encarnarlo. Nuestro objetivo es experimentar el símbolo no de manera intelectualizada, sino intuitiva, por la gracia del acto creativo. De ahí la importancia de abarcar este conocimiento con un trabajo teórico-práctico, en el cual la palabra se hace acto, y el acto, palabra.

Por esto mismo, en el primer capítulo de esta investigación nos encargaremos de definir claramente lo que comprendemos como símbolo, pues este trabajo lo consideramos en sí mismo un camino para experimentar un símbolo latente en el papel como material, por lo que trazaremos una importante distinción entre el símbolo intelectualizado (procesado racionalmente), y el símbolo mágico (vivenciado intuitivamente), y desarrollaremos el concepto del simbolismo como visión del mundo, como cosmovisión.

En el segundo capítulo, partiendo de una investigación mayormente bibliográfica, trazaremos una breve historia de la cartonería que la considere no como una historia lineal con un origen fijo e importado (usualmente se suele situar el origen de las técnicas de papel maché en China, y que de allí se trasladaron a los países Mediterráneos, para finalmente llegar a América con la conquista) y que contemple la posibilidad de que esta tenga diversos orígenes, como un árbol sostenido por una raíz, pero una raíz que a su vez se bifurca. Las técnicas milenarias asiáticas de papel maché, que en un momento dado se exportan a Europa y llegan a América, pueden ser tan determinantes en la configuración del arte en cartonería tanto como las técnicas prehispánicas (y que sobreviven hasta nuestros días) de papel picado entre los otomíes y de imaginería ligera entre los tarascos, análogas en muchos aspectos al papel maché, y que se les tiene en poca o nula consideración. ¿Por qué consideramos relevante incluir las artes prehispánicas en papel dentro de la historia de la cartonería mexicana? Porque de no hacerlo, estaríamos perdiendo de vista todo un lenguaje autóctono, es decir, una cosmovisión, en la que el papel como material funcionó como un símbolo siendo su manifestación insustituible por otra materia, es decir, tenía una expresión autónoma y un simbolismo intrínseco que lograba realizar una unidad (ligando dos realidades), que, a fin de cuentas, en este trabajo como artistas plásticos, es lo que nos concierne. Nos interesa la historia por ésta misma ser parte de la manifestación del símbolo. Por ser símbolo.

La historia, para el artista, no es mero hecho del pasado. En el arte la historia es presente, y se hace presente con el acto creativo, porque el arte es símbolo, y este, por ser universal, insondable, fue, es y será. Paz nos refiere algo análogo sobre la poesía: “Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son tuyas y ajenas. Por una parte, son históricas: pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto.” (1956, p. 185). De ahí la relevancia de dedicar un

capítulo de esta investigación a una breve revisión de la historia de la cartonería: porque damos fe de que nuestros ancestros y la historia son presentes, presencias.

En el tercer capítulo, nos adentraremos en una revisión técnica y simbólica de la cartonería mexicana, de los Cristos de caña de maíz del pueblo tarasco, y del papel picado de los otomíes.

Nos centraremos en estas tres manifestaciones artísticas que consideramos necesarias para adquirir, mínima pero suficientemente, un panorama de los ricos simbolismos que se pueden configurar el arte popular de la cartonería: Para estudiar la cartonería, nos enfocaremos en los cartoneros Don Pedro Linares y Doña Carmen Caballero Sevilla. La familia Linares, es, sin duda, la familia más antigua y sobresaliente de cartoneros en la Ciudad de México. Doña Carmen, aunque no provenía de una familia de artesanos, ni legó el oficio a sus descendientes, es la más intrépida de todos los cartoneros. Sus trabajos impresionaron a los grandes artistas mexicanos de la época, y al propio escultor inglés Henry Moore; La segunda manifestación artística que estudiaremos, los Cristos de Caña tarascos, se trata de una técnica de escultura ligera de origen prehispánico que prevaleció en tiempos del Virreinato y que sobrevive hasta nuestros días, y que además, en muchas ocasiones, sobre todo en la zona del centro de México, se valía de papel amate y engrudo para llevarse a cabo, y no únicamente de la pasta de caña. Sería insensato que esta técnica no llame nuestra atención y no la tengamos en consideración compartiendo ésta tantas similitudes con la cartonería popular; Por último, la tercer manifestación artística con papel que estudiaremos será la del papel picado entre los Otomíes, pues es de las pocas comunidades indígenas que hasta nuestros días preservan las técnicas de fabricación de papel prehispánicas y el uso ceremonial de este material con la creación de magníficas composiciones en papel picado. Aunque se trata de una técnica más alejada de la cartonería, pues aquí el papel no se aglomera con engrudo para generar objetos tridimensionales, el pueblo Otomí, como ningún otro en

México, puede acercarnos a ese simbolismo propio del papel que formaba parte de la cosmovisión del México prehispánico y que ha perdurado en estas comunidades con entera vitalidad, y tal vez, haya prevalecido hasta nuestros días en la población mestiza de las grandes ciudades -donde más se fabrican los Judas y otras formas de cartonería- aunque sea en la sombra de nuestro subconsciente.

A pesar de que se nos escapan un sin fin de pueblos y artesanos con una rica tradición en el arte de la cartonería, consideramos que para lo que nos es posible abarcar en esta investigación, el estudio de estas tres manifestaciones artísticas en las que el papel posee autonomía como medio, ofrecen un panorama de la riqueza artística de la cartonería y su profundo simbolismo: por un lado su evolución y presencia en la gran ciudad industrializada, en la cual, a diferencia de todas las demás expresiones del arte popular que sobreviven principalmente fuera de la urbe, en este caso es por el contrario, pues es en la gran capital donde más se ha mantenido esta tradición. En contraste con la tradición que evolucionó en la Ciudad de México, elegimos dos pueblos indígenas que han hecho del papel su medio predilecto para manifestar un simbolismo.

En todos estos casos, veremos, la técnica escultórica en papel y su fin ceremonial desprenden un simbolismo universal, arquetípico, pero así mismo, en cada lugar el símbolo es libre de manifestarse distintivamente acorde al contexto social particular. Pluralidad y unidad, tiempo y eternidad.

El cuarto capítulo estará dividido en dos grandes bloques. En el primero de ellos pondremos en diálogo al simbolismo y la plástica de la cartonería mexicana con las búsquedas pertinentes del arte contemporáneo según diversos autores. Esto lo haremos con el fin de comprender la vigencia y pertinencia que resguarda este arte popular. Así mismo, estudiaremos la obra de artistas contemporáneos que recurren a la cartonería o a técnicas análogas, dentro y fuera

de México. Estudiaremos su acercamiento artístico y filosófico hacia la técnica y el papel como material autónomo, y veremos las convergencias y divergencias con el simbolismo que se manifiestan en el arte popular en cartonería. Tanto como nos interesa exponer los posibles orígenes autóctonos y prehispánicos de la cartonería, nos interesa por igual exponer su universalidad y presencia a lo ancho del globo.

El segundo bloque del capítulo cuarto, consistirá en una bitácora de nuestro proceso artístico personal explorando las técnicas y simbolismos de la cartonería. Dicha bitácora se irá desarrollando a la par que el resto del contenido de este trabajo, aplicando la información recopilada, tanto bibliográfica como de campo, al acto creativo.

Esperamos que nuestro lector comparta el entusiasmo por adentrarse en una expresión artística que sobrevive marginalmente a todo lo que la sociedad regida por la economía y cosmovisión capitalista comprende como arte: en estos tiempos en que la creación artística encuentra difícilmente otra función que la de convertirse en un objeto de consumo, la cartonería no le pertenece a nadie y huye del mundo ofrendándose al fuego; en tiempos en que el arte se ha tornado un acto de individuos marginales y solitarios, la cartonería se destina a vivenciarse en acto ceremonial colectivo; en tiempos caracterizados por el consumo y el derroche, la alquimia de la cartonería, muy al contrario, torna el desecho en oro; en tiempos en que el arte se considera un lujo, la cartonería reafirma que el arte es esencial para la sobrevivencia humana: es hecha con el material más humilde, y por los más humildes, y es monumental.

El legendario poeta Lao Tsé cantaba: "¿Son acaso vanas las palabras del antiguo proverbio *Lo humillado será engrandecido?*" (*Tao Te King*, 22).

Capítulo I

El Símbolo como Fundamento y Fundamento del Símbolo



Tlamatinime (filósofo nahua) impartiendo enseñanzas en el Calmecac a sus estudiantes. (sin fecha). Códice Florentino, Libro 2. Recuperado de: <https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/aztec-life/aztec-education>

Nota para el presente capítulo

En este capítulo, además de desarrollar nuestra concepción de simbolismo recurriendo tanto a autoridades académicas en el tema como a fuentes tradicionales directas, nos hemos propuesto categorizarlo en cuatro apartados más prácticos desde el punto de vista del quehacer artístico. Estas cuatro categorías del símbolo son: El *simbolismo como visión del mundo*, el *artista como hacedor de símbolos*, la *materia como símbolo*, y por último, el *ritual como símbolo*. Cada una de estas categorías decidimos emparentarla con conceptos filosóficos del México prehispánico tomados de la tesis doctoral *La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes* del filósofo e historiador Miguel León-Portilla (1956). Al *simbolismo como visión del mundo*, lo emparentamos con el concepto *tlalticpac* (lo efímero de las cosas en la tierra) y *topan in mictlan* (lo que está más allá de lo temporal, el reino de los muertos); al *artista como hacedor de símbolos* con el concepto de *tolteca* (el hombre verdadero, cultivado en lo que está más allá de las cosas de éste mundo); al *material como símbolo* con el difrasismo *in xóchitl in cuicatl* (concepto nahua de poesía que se traduce literalmente como *flor y canto*, y que tal vez lo podríamos asociar a nuestra idea occidental de "materia sublimada"); y por último, al *ritual como símbolo* lo equiparamos con sus concepciones sobre la adquisición de sabiduría, una de forma pasiva y por tradición, *machiliztli*, y una forma de activa y por voluntad en la que el individuo encarna la sabiduría, *tlamatiliztli*.

Con ello, nuestro objetivo es aplicar más adelante estos conceptos del pensamiento prehispánico a nuestra reflexión sobre el simbolismo de la cartonería contemporánea, pues uno de nuestros propósitos en esta investigación es indagar los posibles vínculos que existan (o en caso de que esto se refute, como artistas generar el vínculo nosotros mismos) entre este arte popular y ciertas manifestaciones artísticas en el México prehispánico que explicitan la profunda valoración que se tenía en esta región por el papel como material autónomo, el cual, como veremos a lo largo de este trabajo, tenía un poder simbólico particular, siendo insustituible por otros materiales artísticos para lograr su propósito. Este hecho, fue, tal vez, lo que facultó que recibiéramos las técnicas con papel foráneas llevándolas a nuevos límites estéticos, al grado de configurarse en esta región y con este humilde material -como en ninguna otra parte del continente

americano aconteció- toda una rama del arte popular que suple la parafernalia para rituales de central importancia en el México tradicional y moderno.

Además, no únicamente encontramos pertinente aplicar estos conceptos filosóficos nahuas al estudio de la cartonería popular, sino también a nuestro propio proceso de creación artística. Y esto no por capricho o un indigenismo nostálgico. Consideramos que hay en la visión del mundo y la concepción estética de nuestros antepasados una sabiduría vigente, universal, que vale la pena traer aquí y ahora, no imitándola, tampoco estudiándola, sino experimentándola directamente en la práctica artística, como harían ellos entonces.

1.1 El Mundo como Símbolo y el Simbolismo como Visión del Mundo (*Tlaltícpac, Topan in Mictlan*)

Como tocamos con más detalle en nuestra introducción, esta investigación se enfocará principalmente en la cartonería de uso ceremonial, pues consideramos que allí reside su máxima expresión plástica y es donde se encuentra más latente su particular simbolismo.

En este trabajo, partimos de que la cartonería es un símbolo en su totalidad, y que visualizamos nuestra investigación como la construcción de nuestro propio símbolo valiéndonos de medios que nos aportará esta rama del arte popular, tan poco transitada en el ámbito artístico. Por esto mismo, decidimos desarrollar en este primer capítulo nuestra noción de símbolo y simbolismo antes de apresurarnos a describir cómo se expresa particularmente el simbolismo en la cartonería mexicana, desde el proceso de creación artística hasta sus ceremonias colectivas.

Es natural que en la cultura contemporánea globalizada, tras siglos de fe dogmatizada en la razón como única fuente y camino a la verdad (aunque nuestra verdad sea que no hay verdad), poseamos una noción del símbolo así mismo racionalizada, esperando que en unas cuantas

páginas quede escrito, definido y abarcable por nuestra razón, aquello que la cartonería simboliza, cuando paradójicamente, si hay algo que define al símbolo, es que es no nada más plurisignificativo, sino que resguarda siempre tras las máscaras de sus múltiples significados, un rostro indefinible, una esencia inaprensible por la razón e impronunciable con sus métodos discursivos.

El símbolo, en este trabajo, no se refiere al símbolo semiótico *algo que está en lugar de otra cosa*, y que tanto ese algo que representa, como la cosa representada, pueden ser perfectamente abarcables por los sentidos y la razón, así se trate de objetos o conceptos.

El pintor uruguayo Joaquín Torres García, fundador de la Escuela del Sur (Universalismo Constructivo) hace una clara distinción entre el *símbolo intelectualizado* que predomina en nuestro días y el *símbolo mágico*, el tradicional. De este símbolo meramente intelectualizado, como una cosa concreta que representa a otra cosa igual de concreta, nos dice:

No hay que extrañarse si el símbolo ha caído en el descrédito, pues hoy se limita a ser como una traducción gráfica o transposición puramente intelectual (por esto no directo), algo sin alma y por esta misma razón sin valor estético. (p.97)

Citado por boca del Dr. Raimon Arola (2019) en un curso sobre el arte y lo sagrado en la Universidad de Barcelona, hallamos estas palabras del artista Richard Corben con las que hace este mismo hincapié:

El símbolo no es un signo artificialmente construido. Aflora espontáneamente en el alma para anunciar algo que no puede expresarse de otra forma. Es la única expresión de lo simbolizado como realidad que se hace así transparente al alma pero que en sí misma trasciende toda expresión. (Arola, 2019)

Para comprender un arte simbólico como la cartonería hemos de primero concebir que el simbolismo no es una propiedad particular de los objetos artísticos o de las grafías y escrituras

hechas por el hombre. El simbolismo, antes que manifestarse como arte o como signo dentro de una convención social, es una imagen del mundo, una cosmovisión, y como toda cosmovisión está hecha tanto de lo observado, como del observador. Pero habremos de decir, que si hay algo que distingue a la cosmovisión simbólica tradicional de la materialista actual que impera en el mundo, es que no se limita como esta última a la dicotomía del observador y lo observado, sino que se añade un tercer elemento que de hecho, es su fundamento: Lo NO observado. Esta cosmovisión que componemos aquí a grandes rasgos con esta triangulación —el observador, lo observado y lo no observado- se manifiesta de maneras infinitamente variadas en las diversas culturas de la humanidad, pero, sin embargo, antecede a la civilización misma, ubicándose en el tuétano de nuestros orígenes humanos. Es una cosmovisión que por ende, aunque se ajusta a las particularidades sociales, culturales y económicas, no depende de ellas: es intrínseca a la naturaleza humana, pues está en nosotros desde que somos animales despojados de todo complejo social. Por ello, para muchos pensadores y antropólogos, el pensamiento simbólico está ligado a una noción no tanto poética y artística, como lo pensamos hoy día, sino totalmente pragmática, de sobrevivencia.

Probablemente no hay contradicción entre una idea y la otra. Tal vez nuestras ideas predominantes sobre el arte como un objeto de lujo o mero entretenimiento intelectual nos cieguen de ver en el acto creativo del hombre un impulso vital para trascender la muerte, defender la vida.

¿Cómo podríamos resumir modestamente esta cosmovisión simbólica que nos es dada naturalmente a los seres humanos para nuestra sobrevivencia? ¿Qué implica que esta cosmovisión -muy al contrario de nuestra visión contemporánea materialista del universo- se ancle en lo no observable?

El simbolismo, es nuestra capacidad como especie, precisamente, de observar lo no observado, ya no con los ojos, sino por vía de la razón como por vía de la intuición, inteligimos que tras las infinitas formas fenoménicas temporales que abarcan nuestros sentidos y el pensamiento, se esconde su propia causa de las cuales son efecto: Una causa, llamémosle un origen, necesariamente atemporal -pues todo lo temporal es necesariamente efecto de otra causa- que les da unidad, fundamento y continuidad, y que no nos es dado inmediatamente percibir sensorialmente, pero, gracias a nuestra capacidad de abstracción, lo inferimos, así sea afirmándolo, negándolo, o cuestionándolo. Lo tenemos presente, lo presenciamos. Y por esa presencia insondable que trasciende el tiempo mantenemos una lucha incansable por proyectar la vida en ese abismo que nos es desconocido.

El simbolismo, como decíamos unos párrafo arriba, es pragmático, pues representa para el humano su potencial como especie para confrontar directamente al mayor depredador de la cadena alimenticia, que claro está, no somos nosotros, sino la muerte misma: Ese momento preciso en el que una existencia concreta se esfuma hacia la existencia en un abismo abstracto, inabarcable por nuestros sentidos. Como especie trascendemos el límite de lo sensible al confrontar la muerte sobrepasándola en su aspecto netamente material y tangible. La muerte, ya no manifestada físicamente como un depredador específico y material –por ejemplo, un poderoso y temible felino- sino como realidad del mundo que habitamos, como concepto universal, se vuelve nuestra iniciación al pensamiento abstracto. Termina la existencia material y para sobrevivir –sobrepasar la muerte- nos vemos obligados a comprender otros planos de la realidad. Toshihiko Itzusu en su clásico estudio de religión comparada sobre el sufismo y el taoísmo dice refiriéndose al pensamiento desarrollado por el sabio taoísta Zhuangzi:

La Muerte, en particular, constituye el problema más inquietante para la mente humana corriente.

Y el hecho de que un hombre haya vencido la angustia existencial de enfrentarse en cada

momento al horror de sus propia aniquilación es señal de que dicho hombre ha alcanzado el grado de hombre verdadero. (1983, p.332)

Naturalmente, para sobrevivir, el humano ha de trascender su identidad concreta y temporal, e iniciarse en la creación de una nueva identidad. Una identidad que precisamente haga suyo ese abismo abstracto en el que lo sume la muerte, proyectando la vida en el mortal precipicio. Dando un salto mortal. Es una verdadera iniciación, un acto de valentía, pues no hay manera de probar exteriormente lo que sucederá sino encarnando el acto uno mismo en su interior. No tenemos pruebas, únicamente tenemos la voluntad de estar vivos, y con ello, esperanza.

Pero si la naturaleza de ese abismo abstracto que es nuestro origen y destino fuera únicamente mortífera, nos precipitaríamos, al identificarnos con ella, hacia a la muerte y no hacia a la vida. En nuestra cosmovisión racionalista y materialista del universo -común en las sociedades homogeneizadas por la economía globalizada- la concepción del universo es, como sabemos, mecanicista. El universo desde esta perspectiva se proyecta como un mecanismo muerto en el que la vida surge como un evento fortuito totalmente ajeno a su naturaleza mortecina. El universo está muerto, y si nosotros somos sus hijos, nacemos más muertos que vivos. No hay continuidad ni fundamento.

En la cosmovisión simbólica al igual que en la racionalista, el humano se reconoce como efecto de una causa, pero reconoce que si él mismo como mera forma fenoménica -como efecto- posee vida, confiere a su origen -la causa- el atributo que le fue por ella concedido, el de la vida. No se puede dar lo que no se tiene, y así mismo, esa unidad absoluta que nos concede existencia no sería capaz de dar vida sin poseerla ella misma. Nosotros, sí, estamos vivos, pero el origen causal, es La Vida. El universo del que hemos nacido, es decir, la unidad, es viviente, y todas las formas fenoménicas que son su manifestación guardan en esencia, este atributo. Existen, están

vivas. Dentro de esta cosmovisión, el hombre no es un objeto entre objetos, como sugiere nuestra visión del mundo racionalista y mecanicista. Somos sujetos entre sujetos, insertados en un universo vivo y no muerto. La muerte de las cosas temporales es, desde esta mira, transmutación siempre fundamentada en la vida. Como sujeto vivo entre sujetos vivos, el hombre de cosmovisión simbólica, se comunica con el Universo y sus partes. El origen no deja de ser insondable y misterioso, mas no hermético. Somos nosotros quienes desde nuestra imagen del mundo materialista le sellamos los labios. Escribe Marc Auge en su obra *Dios como Objeto*: “Si toda conciencia es conciencia de algo, si toda conciencia pide su objeto, éste no se concibe bien sin la vida que de entrada le confiere la misma naturaleza que el sujeto que cobra conciencia de él” (1998, p.31).

El pensamiento racional, en una de sus facetas, analiza, separa la realidad, y por su cualidad de catalogar, distinguir y nombrar, concede existencia particular a las cosas, pero siempre peligrando de no devolver esa existencia particularizada a su existencia íntegra en la unidad. Peligramos cuando separamos sin volver a reunir, y no es una exageración, porque ponemos nuestra propia vida en juego. Así, por ejemplo, analizamos nuestra realidad separando a los seres vivos de la materia bruta, a la vida de la muerte, olvidando que esta categorización es nuestra creación y no la naturaleza esencial de la realidad. Pero igualmente, la razón que nos ha cerrado la puerta a concebir lo que nos rodea como una unidad íntegra, se torna ella misma en la llave que reabre esta puerta cuando no nada más analiza, sino que, en una nueva faceta, sintetiza, reúne. Los opuestos no se contradicen sino que se complementan, se afirman ambos, vida y muerte, sujeto observador y universo observado. El pensamiento materialista ha separado no nada más a la materia manifestada de su causa no manifestada, sino que ha desmembrado al sujeto vivo –observador- del universo que lo rodea –lo observado-. No le queda a este miembro desarticulado del organismo universal, sino gangrenarse, como una mano tajada del cuerpo al que

pertenece. Por eso Luis Racionero advierte:

El tiempo lo crea el pensamiento, que es la sombra que cae entre percepción y acción, el espacio lo crea el ego, que es la distancia entre observador y observado. Eliminando el pensamiento y el ego, desaparecen el tiempo y el espacio, y sólo queda la percepción percibiéndose a sí misma, como la serpiente que se muerde la cola en el símbolo alquimista. (2015, p.83)

El hombre de cosmovisión simbólica se proyecta en el Universo sin distinguir al sujeto perceptor del objeto percibido. El acto de contemplación, libre de análisis y etiquetas racionales, le devuelve recíprocamente una imagen total y continua del Universo que habita. La vida pasa de estar contenida por la razón en una existencia particular a distribuirse en los confines inabarcables del universo. En palabras de Joaquín Torres García:

Si decimos el hombre es el universo, podemos decir la frase inversa; porque, en realidad, el Universo no es más que la proyección del Hombre. Tenemos pues: el Hombre-Universo. Y con esto, y ya desde otro plano, tiene que desaparecer la imagen del hombre en la naturaleza, pues su figura pasa ahora a ser el universo mismo. La imagen del hombre desaparece; en su lugar está la Creación en su totalidad. Y en esa Creación, él está oculto como módulo clave. Y nuestro universalismo constructivo (que se sitúa en el polo opuesto al naturalismo) es lo que quiere darnos: el Hombre-Universo. (1984, p.223)

En este vaivén continuo sin distinciones, las polaridades se complementan y se engendran una a otra: El Hombre es símbolo del Universo; el Ser es símbolo del No Ser; lo visible, de lo invisible; la Muerte, de la Vida; lo material, de lo inmaterial; lo temporal, de lo eterno; lo terrenal, de lo celestial, y por supuesto, todos esos símbolos, como manifestación de su contrario, actualizan a lo no manifestado en la existencia concreta. Aunque la unidad no manifestada sea la causa, esta no puede ser concebida sin su concretización en el mundo fenoménico, su efecto. Solemos visualizar la causa y efecto trazados dentro de un marco de tiempo lineal, por lo que

consideramos que la causa no manifestada antecede a su efecto manifestado, cuando en realidad, son simultáneas, atemporales.

El símbolo ya no intelectualizado, sino el símbolo mágico, el tradicional, el del Hombre de todos los tiempos, expresa unánimemente esta síntesis entre dos polaridades que originalmente configuran una unidad. Federico González Frías, en su *Diccionario de Símbolos y temas misteriosos* lo define de la siguiente manera:

El símbolo es el vehículo que liga dos realidades, o mejor dos planos de una misma realidad.

Participa pues de ambas: de allí su pluralidad de significados. Para la antigüedad, el símbolo era el representante de una energía-fuerza que permitía la ruptura de nivel, el acceso a otros mundos, o la obtención del conocimiento de diferentes planos de este mismo mundo, caracterizados por distintos grados de conciencia. (González, 2012)

Nos encontramos con que la cosmovisión simbólica no nada más es un movimiento hacia una unidad trascendental, un origen absoluto y abstracto que posee el atributo de la vida dentro de su totalidad y a la que anhelamos volver. Una vez reconocemos la unidad comprendemos a su vez las infinitas formas fenoménicas como manifestaciones de esa unidad, como sus símbolos, y que consecuentemente son su voluntad, y en esencia, poseen por igual sus atributos, entre ellos, el de la vida. La unidad misma tiende a un movimiento hacia la manifestación, y en el instante en que el humano asciende a ella, desciende con ella nuevamente a lo manifestado, lo creativo. Desde esta perspectiva, las formas manifestadas comprendidas aquí como símbolos no representan o aluden a un fenómeno abstracto, SON la manifestación concreta de ese fenómeno, pero claro está, las manifestaciones concretas no abarcan la totalidad abstracta de lo que las causa. Como dijimos, son manifestación del atributo de la vida, no son La Vida. Es paradójico, el símbolo es y no es lo que alude. Es su símbolo, lo simboliza, y cada símbolo es parte de lo que representa, a la vez que por sí mismo es otra cosa. Como un retrato fotográfico de nuestra persona: Nos

reconocemos en él, somos nosotros, a la vez que no lo somos, a la vez que el retrato es una cosa en sí misma, pero una cosa en sí misma que no sería nada sin el sujeto fotografiado. El símbolo manifestado no es enteramente lo que simboliza, más que en esencia, pero sin duda su manifestación concreta es necesariamente algo de ello, intrínseco a ello, y debido a esto es nuestro puente más inmediato entre nuestra realidad concreta y la realidad abstracta, que una vez reunidas conforman la Realidad, a la vez eternamente fija en la esencia de la unidad, que eternamente cambiante en las formas.

El sabio sufi Ibn Arabi señalaba que “Dios no puede ser conocido, excepto como síntesis de opuestos” (Izutsu, 1998, p. 86). En cuanto los opuestos se reducen a antítesis sin llegar a la síntesis, cuando se afirma uno y se niega lo otro, entonces ese uno que queremos afirmar carece de fundamento, pues su contrario lo engendra.

Ejemplo de esto es la propia historia occidental, la cual, fundada en un degradado idealismo platónico y cristiano, que proponen la negación de lo sensual, matérico y temporal como su martirizado camino a lo inmaterial y eterno, por hacer de la existencia concreta una negación, por no darle derecho a existir, la terminan engendrando en su propio seno como una otredad aislada, tan indeseable como inevitable. El idealismo, en su afán de negar la materia, la termina pariendo como un hijo jamás solicitado. Nace de aquél, el pensamiento materialista y racionalista que nos caracteriza hoy día, con el que afirmamos la existencia de las cosas temporales y negamos un fundamento eterno no perceptible por nuestros sentidos.

La cosmovisión simbólica tiende, contrario a estas dos caras de la misma moneda que caracterizan la historia moderna de occidente, más que a separar, a garantizar una visión continua entre los opuestos, a afirmar ambos: una realidad temporal dinámica y cambiante, y una realidad atemporal, esencial, por lo tanto, fija.

Esta paradoja irresoluble, que en la mente racionalista se suele inclinar a un lado o al otro de la balanza perdiendo obligatoriamente su fundamento que siempre se encuentra en el contrario que niega, en la cosmovisión simbólica, esa paradoja es por el contrario, la última respuesta.

Escribe Luis Racionero en un ensayo en el que compara la cultura Oriental de la Occidental: “En Occidente la pregunta es *ser o no ser*. En Oriente la respuesta es *ser y no ser*”. (2001, p.86).

Así mismo, en las diversas culturas de Anáhuac en el México prehispánico no había contradicción entre la realidad de las formas manifestadas eternamente cambiantes “aquí en la tierra” (*tlaltípac*), y una realidad cimentada en sí misma (*Nelliliztli*) a la que se accede únicamente atravesando otros planos metafísicos, en la región de los muertos (*topan in mictlan*), todo aquello que nos excede en vida. El doctor Miguel León-Portilla (1956) esclarece estos términos en su vocabulario filosófico náhuatl contenido en su tesis doctoral *La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes*, los cuales consideramos muy útiles para ilustrar brevemente que la cosmovisión de los antiguos habitantes del México anahuaca era una simbólica, una en que la realidad temporal que vivimos en la tierra no es sino símbolo manifestado de otros planos no manifestados que se concatenan hasta llegar al mismísimo origen del que todas provienen y que se sostiene por sí mismo. Sobre el término *Tlaltípac*, el filósofo e historiador escribe lo siguiente

Tlaltípac, sobre la tierra. Importante concepto empleado numerosas veces para indicar la realidad cambiante y perecedera del mundo. Todo lo que existe en tlaltípac “es como un sueño”[...].

“Aquí nadie puede decir algo verdadero” [...]. Todo se desgarrar y termina en tlaltípac. Llega a tal grado la insistente afirmación de la fugacidad universal de lo que existe “sobre la tierra”, que puede tenerse ésta por una de las experiencias fundamentales de donde parte el pensamiento náhuatl en su filosofar. Surge el afán de dar con “lo único verdadero en tlaltípac”.

Contraponiendo este término al difrasismo topan, mictlan (lo que nos sobrepasa, la región de los muertos), o sea, el plano de lo metafísico; puede decirse que en términos filosóficos modernos,

tlalticpac equivale al orden de lo fenoménico, lo que no está fundado en sí mismo, es transitorio y deberá terminar. (p.390-391)

El sabio, para los nahuas, no era un conocedor de las cosas únicamente en su forma fenoménica, sino que se adentraba en la relación de éstas con su origen no manifestado, *topan in mictlan*, que define así mismo León-Portilla como “el mundo de lo que rebasa toda experiencia”, y citando una fuente directa anónima del México antiguo añade acerca de nuestro aludido sabio náhuatl que: “conoce todo lo que nos sobrepasa, la región de los muertos”, lo que equivale, según León-Portilla, a que en el mundo náhuatl se designaba al sabio como un metafísico (p.394-395).

Serían estos sabios los que tanto por vía de la razón como por vía de la intuición, accederían a otros planos de la realidad más allá de la vida “sobre la tierra”, perfilándose su conocimiento como el necesario para proyectar la vida temporal en la vasta región de los muertos, en todo aquello que nos sobrepasa. Concluirían los antiguos anahuacas que en la región de los muertos yacía contenida la verdadera vida, y más que cuestionarse la existencia de la vida en el más allá –como solemos nosotros-, se cuestionaban cuán verdadera era esta vida escurridiza “sobre la tierra”.

El simbolismo como cosmovisión es síntesis de opuestos, y aunque siempre contrariando a la razón, afirma la vida, que es a fin de cuentas, nuestro anhelo universal como especie.

En este sentido, el pensamiento racionalista es una verdadera anomalía en la historia de la humanidad, pues partiendo de la irracional pretensión de ser objetivos -de sustraer el aspecto volitivo y vital del sujeto en el proceso de conocimiento- nos ha llevado a concederle la última palabra a esa razón aislada, como si existiera por sí misma. Apartando el sujeto pensante la razón de su sentimiento, se ensimisma en ella. La razón sólo quiere tener la razón, y no la vida. En cambio, en el pensamiento simbólico, antes que defender a la razón –a fin de cuentas tan subjetiva- se defiende a la vida. No hace que la muerte -concebida como final de la existencia-

sea justicia. Inclina el misterio esencial de la muerte hacia el atributo de la vida. Escribía el sabio taoísta Zhuangzi –“Este Uno, ser del cual todos toman el poder de existir, es el Viviente” (Racionero, 2015, p.149). La vida es esencia, y la muerte accidente, pero que teniendo a la vida como fundamento se torna igual de fecunda. Ya la muerte no es final estéril. Es cultivo que se cosecha, cambio, transmutación, expansión, posibilidad, creación: todas las cosas que producen en nosotros tanto nuestros gozos como nuestros pesares.

Mientras habitamos este arquetípico Valle de Lágrimas –así se derramen de alegría o de tristeza-, la unidad esencial, como cantaba un antiguo poema náhuatl, “se ríe de nosotros”, “se ríe de nosotros el Dador de la Vida”. Tal como el viejo Zhuangzi, que insistía en que de la Unidad - que es el *Viviente*- todas las cosas toman el poder de existir, los ancestros del Valle de México designaban a esa unidad, entre sus muchos nombres, con el del Dador de la Vida. Es dador de la vida, porque es la vida misma como atributo de la esencia. Es inmutable en esencia, mas como manifestación, como accidente, cambia: las formas mueren -las lloramos- mientras la vida misma, no deja de reír.

Nuestro señor, el dueño del cerca y del junto,

piensa lo que quiere, determina, se divierte.

Como él quisiere, así querrá.

En el centro de la palma de su mano nos tiene colocados, nos está moviendo a su antojo.

Nos estamos moviendo, como canicas dando vueltas, sin rumbo nos remece.

Le somos objeto de diversión: de nosotros se ríe.

(León-Portilla, 1956, p.p.199-200).

Si algo transmite la magnánima y aquí recurrentemente citada obra *Filosofía Nahuatl* de Miguel León-Portilla, es que entre los antiguos habitantes de México existía una verdadera filosofía, es decir, dudas racionalizadas acerca de los mitos y las costumbres. Sin embargo, aclara

el maestro, esos *tlamantinime* -sabios que el cronista Sahagún llamó *philosophos*- jamás caían en el escepticismo que caracteriza al mundo moderno: Un escepticismo que si bien pone en severa duda a la vida como esencia del Universo, no concede ni una centésima parte de esa duda ante la percepción creada de un Universo fundamentalmente muerto. Por el contrario, los *tlamantinime* – nuestros filósofos- reconocían la aflicción que les causaba su duda, el encarar el misterio y la incertidumbre de no saber “como se vive después de la muerte”, o “si a caso se vive”. Era un razonamiento que jamás se apartaba del sentimiento volitivo, de reconocer que a fin de cuentas, se anhela estar vivo, por lo que a la duda y la razón se sobreponía la esperanza y el agradecimiento a la existencia presente. Tal como a leguas y siglos de distancia Sócrates enseñaba a sus discípulos a entregarse al misterio afirmando lo único afirmable –*Saber que no sabemos nada*- así los sabios nahuas antes que afirmar tener la razón, afirmaban la vida como misterio (p.p 203-217).

Sabemos que esta visión tradicional del mundo, en la que se defendía la vida antes que la razón, fue arduamente sustentada en medio del apogeo del racionalismo académico por Carl Jung, quien insistía en el aspecto vital de las formas simbólicas y la importancia de reintegrar nuestra relación con ellas:

¿Entendemos alguna vez lo que pensamos? Sólo entendemos el pensamiento que es una mera ecuación y del cual no surge nada excepto lo que nosotros hemos puesto en él. Ésta es la forma de trabajar del intelecto. Pero más allá hay un pensamiento en imágenes primordiales, en símbolos que son más antiguos que el hombre histórico, que han estado profundamente arraigados en él desde los primeros tiempos y, viviendo eternamente, sobreviviendo a todas las generaciones, continúan poniendo las bases de la psique humana. Sólo se puede vivir una vida completa cuando estamos en armonía con estos símbolos. La sabiduría es una vuelta a ellos. No es una cuestión ni de creencia ni de conocimiento, sino que nuestro pensamiento esté de acuerdo con las imágenes

primordiales del inconsciente. Éstas son la fuente de todos nuestros pensamientos conscientes, y una de dichas imágenes primordiales es la idea de la vida después de la muerte. (Campbell, 2013, p.184)

Aunque la anomalía del pensamiento racionalista homogeniza con paso firme a la población globalizada, la búsqueda volitiva de la verdad que caracteriza al pensamiento simbólico (no por volitiva, cabe señalar, en modo alguno, carente de razón), es decir, una verdad que sea fecunda y no mortífera, prevalece hasta nuestros días gracias al sentido común, única cosa que puede dar lugar a una comunidad. Este sentido común, que no nos referimos a otro sino al de proteger la vida a toda costa, se manifiesta en México creativamente hasta nuestros días precisamente en las artes populares, que fungen como guardián de ese conocimiento primordial, y nuestro objeto de estudio, la cartonería mexicana –tan poco considerada en el ámbito artístico y académico- logra hasta nuestros días, aún en medio de una de las ciudades más grandes del mundo, la encarnación de un símbolo, es decir, logra una unidad, ampara a la muerte en la vida, al ser en el no ser. Y todo esto lo logra no con una liturgia institucionalizada, recetada y fija, sino muy al contrario, lo hace de manera creativa y cambiante, eso sí, sin perder su esencia, eso intangible que simboliza y a nadie le es dado definir de manera concreta y limitada. El arte que se fundamenta en la unidad, se fundamenta en un misterio informe, y por ello, siempre sujeto a cambio, a recrearse. El misterio ya no nada más es pregunta, sino respuesta.

Es nuestra intención revisar los medios de los que se vale este arte popular para realizar una unidad y aplicarlos nosotros mismos a la construcción de nuestro símbolo, pero antes, consideramos prudente no conformarnos con este breve marco de lo que entendemos por el simbolismo como cosmovisión, sino desarrollar una reflexión sobre lo que es el ser humano ya no nada más como observador de un mundo simbólico, sino como creador de símbolos, como participe consciente del acto creativo universal.

1.2 El Humano/Artista como Símbolo Hacedor de Símbolos (*Tolteca, Yoltéotl*)

Hemos distinguido ya la cosmovisión simbólica tradicional de la materialista para fundamentar esta investigación en la primera y no en la segunda. En esta parte tocaremos algunas características de nuestro universo simbólico para concebir al hombre ya no nada más como un símbolo que habita entre símbolos, sino como un hacedor de símbolos, como creador que cohesionan diferentes planos de la realidad en su unidad esencial. Para proceder en este aspecto, insistimos que nos situamos dentro de una imagen del mundo en la que todo lo manifestado tiene su causa, su esencia, en un origen no manifestado.

Martin Heidegger solía ilustrar lo objetivo de lo “inobjetivo” con el ejemplo cristalino de la jarra de arcilla de los maestros taoístas: Una jarra como objeto, es las paredes que la configuran, pero lo que le da utilidad y le permite albergar cualquier líquido, es su vacío, lo que no es la jarra, es decir, su parte no objetiva.

Ya que en el lenguaje cotidiano –con el cual construimos consciente e inconscientemente nuestra visión del mundo- nos referimos a la existencia concreta y objetiva de las cosas con el término Ser, el vacío, por ser su opuesto necesario, su complemento, nos es aprehensible únicamente como *no ser* aunque de hecho, este sea algo. No por que el vacío carezca de objetividad carece de existencia, muy al contrario, es lo que todas cosas concretas tienen en común. El vacío de la jarra de agua no es diferente al vacío entre las paredes de una casa o de un automóvil. Lo que tienen en común esas cosas a las que les atribuimos una existencia particular concreta -la jarra, la casa, el automóvil...- es precisamente lo que no son en particular. Su no ser particular, es su ser esencial.

Por ello el fundamento taoísta es que el no ser engendra al ser. Cuando nos esforzamos por situarnos en el plano de la esencia, en lo universal, las palabras truecan sus significados: El

No Ser se torna el Ser. Las cosas concretas y objetivas que consideramos Ser -lo atestiguan nuestros ojos- se desvanecen en el tiempo dejando de ser, y en cambio, ese vacío que consideramos No Ser, prevalece eternamente, así en la ausencia como en la presencia de la existencia concreta.

La interpretación llevada a cabo por Izutsu de la filosofía de la transmutación de las cosas de Zhuangzi nos puede ayudar a aflojar el nudo de tan intrincado asunto del ser y no ser de las formas fenoménicas:

Una cosa, a, subsiste como a durante un tiempo. Luego, cuando llega el límite natural que le ha sido asignado, deja de ser a y se transmuta o transforma en otra cosa, b. Desde el punto de vista de la supratemporalidad, a y b son, metafísicamente, una sola cosa. Lo único que las diferencia es una cuestión de fenómeno. En este sentido, incluso antes de que a deje de ser a, o sea desde el principio, a es b, y b es a. Por tanto, no se plantea que a <<se convierta en>> b, porque a, por el hecho mismo de ser a, ya es b. (1983, p.332)

Las formas concretas -que a esta altura ya comprendemos como símbolos- en su propio plano fenoménico, pueden asociar su existencia particular con cualquiera otra, porque en realidad no existen separadas.

Por esto, cuando verdaderamente comprendemos a las cosas del plano material como símbolos, reconocemos su existencia particular en sincronía con su existencia universal, lo que le permite al símbolo actualizar su existencia en cualquier dirección: Puede contraer su identidad particularizándose, o bien expandirla asociándose. Los símbolos pueden separarse de cualquier otra forma como integrarse a ella. No tienen una identidad fija en el plano concreto, pues aunque estos simbolicen siempre su origen insondable, éste, por ser infinito, les permite cambiar su existencia concreta en infinitas posibilidades.

Así, como humanos, por ejemplo, podemos conceder existencia particular a una mano, y distinguirla perfectamente de un pie, aun sabiendo que forman parte de un mismo organismo; son la misma cosa, aunque las disociemos por nuestro uso de la razón.

Esto mismo aplica en todos los símbolos, en todas las cosas que nos rodean en nuestro universo simbólico. Una existencia particular puede actualizar su existencia en relación a cualesquiera otras existencias, y lo que permite esto es su unidad esencial, el vacío: organismo abstracto e *inobjetivo* del que sin embargo todas las existencias objetivas forman parte.

Disertamos en este aspecto del símbolo porque es una característica crucial para comprender al humano como símbolo, pues también él como criatura concreta puede individualizar su existencia separándose de las formas que le rodean, o bien asociar su forma concreta hasta donde así ejerza su voluntad, pudiendo incluso reunir la totalidad en una unidad, adquiriendo por ende, una identidad universal, volviéndose, con el valor literal de la palabra, un microcosmos: el macrocosmos total y eterno en una existencia concreta y temporal.

El sufista Ibn Arabi, según Izutsu, considera al hombre en dos planos distintos, uno es el Hombre Perfecto, y el otro es el hombre como individuo:

El primero es el plano cósmico. Aquí el <<hombre>> es tratado como entidad cósmica[...]. El Hombre Perfecto, en este sentido, es el <<hombre>> considerado como perfecto epítome del universo, el espíritu mismo de todo el mundo del Ser, un ser que sintetiza y reúne en si todos los elementos que se manifiestan en el universo. El <<hombre>>, en definitiva, es el Microcosmos. En el segundo plano, en cambio, <<hombre>> significa individuo. En este nivel, no todos los hombres son igualmente perfectos. Existe, desde este punto de vista, cierto número de grados entre ellos. Sólo unos cuantos merecen el apelativo de Hombre Perfecto. Los hombres, en su mayoría, distan mucho de alcanzar la <<perfección>>. (1983, p.219).

Esta concepción del s. XII de la cosmovisión sufista –la cual ha influenciado al Occidente tradicional- por su universalidad, calca su pertinencia en tiempos contemporáneos a través de una de las teorías del arte más completas y desarrolladas en América Latina y el mundo: La doctrina constructivista de Joaquín Torres García. En ella, el pintor uruguayo aspira a que el artista, a través de su oficio, religue su identidad como hombre concreto y temporal (individual), a su identidad abstracta y eterna (cósmica):

¿Qué puede darnos señal de que un individuo realiza en parte ese hombre eterno?

En que se pone siempre en la totalidad, sea en el orden que sea; en que sus problemas son de orden cósmico antes que personales: el destino humano en general (dentro del cual él está) le afecta más que el hecho particular, sea o no suyo. (1984, V.II, p.500)

En su Universalismo Constructivo, Joaquín Torres García no nada más insiste en una realización de la unidad en la obra plástica, sino así mismo en la realización del artista como ser humano, interiorizando la unidad a la vez que la exterioriza con su oficio. En su concepción creativa, nada se libra de la ley de la unidad, o más bien, todo es libre por ser parte de esta ley.

Es, si se quiere, de tanto valor para la finalidad que perseguimos todo aquello que se refiere a la obra como lo que se refiere al artista, porque ambas cosas deben fundamentarse en lo mismo, que será, siempre, aquello esencial a todo fenómeno: la ley. Esta, a su vez, puede ser parte de algo aún más universal.

Puede verse, entonces, cómo las cosas todas no son más que modos de manifestación, por todo uno y los mismo, como dijo el filósofo, y escapando así a la relatividad de las cosas. (1984, V.I, p.71)

Como ya hemos mencionado, las artes populares en el México contemporáneo resguardan un conocimiento ancestral, que aunque tiene particularidades históricas, en esencia, es universal, por lo que siempre se actualiza y reivindica su vigencia. Así, los artesanos no nada más conservan

la tradición de una técnica, sino de una concepción de sí mismos en el universo. El México prehispánico que impregna las artes populares siendo imposible delimitar donde comienza y donde acaba su influencia, también poseía una filosofía en la que, como Torres García en pleno siglo XX., consideraba intrínseca la concepción del artista a la del <<hombre verdadero>>. El hombre es artista, y el artista es hombre. El hombre no se realiza en su totalidad cósmica sino ejerce -tal como su propio creador- su atributo como creador.

Este ideal, según nos enseña Miguel León-Portilla en su tesis doctoral, lo vertían nuestros ancestros nahuas en el pasado mítico (recordemos que los pasados míticos son siempre presentes) de la que ellos consideraban su cultura madre, la tolteca, al grado de que el término tolteca era sinónimo de *hombre verdadero* y de artista, y por esto los hombres aspiraban a la *toltecatoytl* -la toltequidad- que significaba, en sus propios términos, el ser un hombre culto, en su sentido más profundo: un hombre que cultiva su ser, pues estos toltecas “solían dialogar con su propio corazón”, como así los describe este antiguo poema nahua:

Los toltecas eran gente experimentada,
todas sus obras eran buenas, todas rectas,
todas bien hechas, todas admirables.
Sus casas eran hermosas,
Sus casas con incrustaciones de mosaicos de turquesa,
pulidas, cubiertas de estuco, maravillosas.
Lo que se dice una casa tolteca,
muy bien hecha, obra en todos sus aspectos hermosa...
Pintores, ecultores y labradores de piedras,
artistas de la pluma, alfareros, hilanderos, tejedores,
profundamente experimentados en todo,
descubrieron, se hicieron capaces

de trabajar las piedras verdes, las turquesas.
Conocían las turquesas, sus minas,
encontraron las minas y el monte de la plata,
del oro, del cobre, del estaño, del metal de la luna...
Estos toltecas eran ciertamente sabios,
solían dialogar con su propio corazón...
(1956, p.260)

Vemos en estas líneas que traduce Miguel León Portilla, que el cultivo de su ser interior, el diálogo con su propio corazón, los llevaba intrínsecamente a ser grandes artistas, exteriorizando su sublime interior a través de muy diversos oficios, cada uno con su propio valor simbólico.

El acto creativo, para los antiguos habitantes de México, supone una replica microcósmica de la creación universal macrocósmica. Hay una voluntad de la criatura, el humano, por abstraerse en la totalidad del cosmos diluyendo su identidad concreta -por endiosarse- pero antes que ello, no concebían la manifestación artística sin una voluntad previa a la del individuo: Si bien la voluntad humana esta deseosa de volver al origen intangible, a esta le precede la voluntad de los dioses -es decir, los arquetipos, que no son sino los atributos de un Dios único actualizados en existencias particularizadas pero aún intangibles- por manifestarse y actualizar su existencia en el plano de las formas sensibles.

Los arquetipos son pues, atributos particularizados de la unidad absoluta. Para decirlo de otra forma, los dioses son símbolos de Dios, así como los humanos y las formas concretas son símbolos de los dioses. El humano es símbolo de los arquetipos, y como símbolo, como efecto de una causa, anhelamos volver a la fuente que nos origina, ser lo que nos originó, y por eso mismo, no nada más somos símbolo, sino simbolizadores: Imitamos y replicamos a nuestro origen al

ejercer nuestro atributo como creadores, pues no nada más nos dirigimos a religarnos a la causa de la que somos efecto, sino que queremos SER nosotros mismos la causa del efecto. Hasta la más ínfima parte del Universo ejerce un derecho divino a existir en su forma particular como unidad total, como causa y efecto, principio y fin.

Por esto el tolteca que anhelaban llegar a ser los antiguos nahuas, era también considerado un *yoltéotl*, “corazón endiosado”. Lo sintetiza Miguel León Portilla en su ya citada tesis doctoral recurriendo directamente a fuentes directas de la literatura nahua:

El artista, *yoltéotl*, “corazón endiosado”, se esfuerza y se angustia por introducir a la divinidad en las cosas. Al fin, como se ha visto en los textos, llega a ser un *tlayolteuhuiani*, “aquél que introduce el simbolismo de la divinidad en las cosas”. “Enseñando a mentir”, no ya sólo al barro, sino también a la piedra, al oro y a todas las cosas, crea entonces enjambres de símbolos, incorpora al mundo de lo que no tiene alma, la metáfora de la flor y el canto y permite que la gente del pueblo, los macehuales, viendo y “leyendo” en las piedras, en los murales y en todas sus obras de arte esos enjambres de símbolos, encuentren la inspiración y el sentido de sus vidas aquí en *tlatícpac*, sobre la tierra. Tal es quizás el meollo de esa concepción náhuatl del arte, humana y de posibles consecuencias de validez universal. (p. 270)

El tolteca, como vemos, endiosa su corazón, vuelve al arquetipo del que es origen, la causa de la que es efecto, al creador del que es criatura, al simbolizador del que es símbolo. Pero a diferencia del usual idealismo judeocristiano, en el que se anhela volver a su creador negando la propia creación de su creador, negando la materia, el tolteca asume la creación misma, el arte, como el camino hacia su creador. Y se endiosan, justamente, porque replican a su creador siendo creadores. Asumen no nada más su posición pasiva como criatura, sino su posición activa como creadores. Asumen no nada más su posición pasiva como criatura, sino su posición activa como creadores, haciendo de su ser una unidad. El tolteca es una unidad particular intrínseca a la

unidad absoluta que se libera al volverse él mismo una unidad por igual creadora: también se manifiesta, también se expande, también concede existencia a nuevas formas.

Estos toltecas eran ciertamente sabios,
 solían dialogar con su propio corazón...
 ...Hacían resonar el tambor, las sonajas,
 eran cantores, componían cantos,
 los daban a conocer,
 los retenían en su memoria,
 divinizaban con su corazón
 los cantos maravillosos que componían...
 (p.p 260-261).

Esta concepción clásica del México prehispánico del "hombre verdadero" que va totalmente ligada a su facultad como creador –el tolteca-, aportará significativamente, más adelante, a nuestra apreciación de los artesanos contemporáneos, herederos directos o indirectos, a fin de cuentas, de la *toltequidad*, de la formación del ser humano a través del oficio creativo. No debemos pretender que estos heredan este conocimiento deletreando al pie de la letra las fuentes literarias que citamos anteriormente, en que los antiguos nahuas describen su ideal de toltequidad. Más bien, este sutil pensamiento, hemos de verlo reflejado en su trabajo, en sus actos y modos de hacer.

No tenemos la intención de probar la permanencia de la concepción prehispánica del artista/tolteca en nuestros artesanos actuales, pero sería realmente insensato, como artistas, darle la espalda a un fundamento artístico que si es que no prevaleció hasta nuestros días, por su validez universal, sí que vale la pena reincidir en él, hacer de él nuestro punto de partida para

construir nuestro símbolo y nuestra concepción de nosotros mismos, hoy por hoy, como simbolizadores: como creadores.

1.3 La Materia como Símbolo (*in Xóchitl in Cuicatl*)

Toda manifestación matérica se fundamenta en su contraparte no manifestada, a sabiendas que ambas son en esencia una sola cosa. Si algo nos ha demostrado la historia de occidente, es que cuando queremos limitar al Absoluto a uno sólo de sus planos ontológicos, así sea el de la materia como ocurre en el materialismo, o así sea el del espíritu como ocurre en el idealismo, la Realidad del Absoluto prevalece por encima de toda creencia humana categorizante, pues su naturaleza, por más que la diseccionemos para comprenderla, es la de la Unidad.

Aunque en nuestros días un gran porcentaje de la población mundial reconozca practicar una religión tradicional, por ejemplo México, país en el que estadísticamente más de un 90% de la población se asume católica, la realidad es que no importa que pensamiento digamos profesar los hombres modernos, difícilmente nos podemos desprender de la cosmovisión distintiva de nuestro tiempo, la visión materialista de la realidad que homogeniza a la población globalizada. Una visión del mundo en que las cosas materiales poco o nada tienen que ver con el espíritu, creamos en él o no. Digamos, en pocas palabras, que aunque nos consideremos religiosos, le sedemos al mundo material un carácter inflexible en su propia realidad, como si ésta fuese impenetrable por los planos ontológicos espirituales, los cuales a su vez pensamos situados en un lugar alterno y distante.

La materia despojada de espíritu, así asimilada, es simplemente un hecho cuantitativo, por lo que la ciencia moderna considera que nada tiene que aprender de ella en su aspecto cualitativo, a diferencia de la ciencia tradicional (tanto occidental como oriental), en que la experiencia estética —que ofrece un acercamiento cualitativo a la materia— repercutía en la búsqueda de la verdad y la

formación del ser humano, por lo que ciencia, religión y arte coexistían en la construcción del conocimiento y el encuentro con la sabiduría.

Para los nahuas del México prehispánico la experiencia cualitativa de la creación poética y artística en sus diversos oficios era *tal vez* (ellos mismos insistían en no afirmar nada) la única manera de acercarse a decir algo de verdad aquí en la tierra, como aclara Miguel León-Portilla:

En la concepción náhuatl del arte hay atisbos e ideas de una profundidad apenas sospechada.

Recuérdese solamente que para los sabios nahuas la única manera de decir palabras verdaderas en la tierra era encontrando “la flor y el canto de las cosas”, o sea el simbolismo que se expresa por el arte. (1956, p.271).

Vemos que las formas materiales, para los nahuas, son un misterio porque son intrínsecas a la energía activa y misteriosa que las creó, y ese misterio no nos es dado pronunciarlo sino acaso atisbarlo dialogando directamente con la materia a la que sí tenemos acceso inmediato, tratándola como algo viviente, es decir, adquiriendo de ella una experiencia cualitativa directa, y no analizándola como un objeto de estudio muerto, como pretendemos en la filosofía occidental contemporánea que impera en el mundo. Podemos, por ejemplo, adquirir conocimiento cuantitativo al diseccionar un cuerpo humano para conocer su funcionamiento anatómico, mas eso jamás nos llevaría a conocer al humano como lo conocemos a través de la experiencia cualitativa de una amistad. En la primera se analiza como un objeto muerto despojado de espíritu, en el segundo se conoce al humano en su integridad como sujeto espiritual, viviente. Ambas formas de conocimiento, sabemos, no se excluyen y tienen sus propios alcances y sus propios límites. El problema es cuando en la estructura social la idiosincrasia se inclina a favor de una excluyendo casi por completo a la otra.

Actualmente, a la vez que hemos vaciado a la materia de espíritu, o mejor dicho, la hemos rellenado barrocamemente negando precisamente, ese vacío que es en sí su espíritu, su realidad

esencial, le hemos otorgado a la masa, tangible y medible, el señorío del universo. Y como hemos visto ya, esta perspectiva de la materia la esteriliza de su poder simbólico, pues no guarda relación alguna con otros planos ontológicos que la subliman a la par que ésta se expresa. De partir de esta visión materialista en esta investigación, *andaríamos coseando*, valiéndome de la voz de un antiguo término filosófico náhuatl descrito por Miguel León Portilla: “*Itlatiuh: ir en pos de las cosas*”. Literalmente, “*andar coseando*”. Aparece este verbo como una de las características de la acción humana, que como vimos, va *ahuicpa*, “sin rumbo”...” (p.383). Para que entablemos una relación con lo que la materia simboliza, hemos de ser objetivos, afirmando paradójicamente, la esencia inobjetiva de la que proviene, para que las infinitas formas tengan fundamento, rumbo.

Titus Burckhardt describe la visión tradicional de la materia en armonía con los demás planos ontológicos del Absoluto:

Para los hombres de épocas anteriores, la materia era algo así como una visión de Dios. En las civilizaciones que suelen denominarse arcaicas, este concepto era inmediato y se hallaba ligado a la vida de los sentidos, pues en ella estaba el símbolo de la materia, la Tierra. Ésta representaba, en su esencia constante, el origen pasivo de todas las cosas visibles, en contraposición al Cielo, origen activo y creador. Ambos orígenes son como dos manos de Dios, se relacionan entre sí como hombre y mujer, como padre y madre, y no pueden separarse, pues en todo lo que produce la Tierra está presente el Cielo como fuerza creadora, mientras que la Tierra, por su parte, da cuerpo a las leyes celestiales. De modo que la <<visión arcaica>> de las cosas era, al mismo tiempo, material y espiritual, pues la verdad metafísica en que aquélla se funda subsiste independientemente de este simplísimo esquema del Universo. (1976, p.66)

Aunque queda claro que en la cosmovisión simbólica las infinitas formas materiales manifestadas que solemos categorizar en existencias particularizadas son en sí una unidad total

manifestada que a su vez simboliza a una unidad no manifestada que le es intrínseca, el trecho que recorre esta Unidad absoluta en su plano de no manifestación hasta dichas infinitas formas manifestadas es largo y variopinto, y ha sido descrito por diversos sabios y místicos en diversos tiempos y lugares. En lugar de limitarnos al aspecto dual de lo manifestado y lo no manifestado para comprender al mundo material como símbolo, estas distinciones prácticas de los diferentes planos ontológicos del Absoluto resultan de suma utilidad para comprender como la materia, ya sea en su estado natural *bruto* o bien la materia intervenida por el hombre en el arte, pueden simbolizar múltiples fuerzas o deidades, sin contradecir que siempre, en esencia, simbolizan a la unidad.

Por ejemplo, la cosmovisión sufi distingue cinco planos básicos del Ser. Cada uno representa, según Izutsu, "...una Presencia o modo ontológico de la Realidad absoluta en su manifestación." (1983, p.27), y los desglosa de la siguiente manera:

1. El plano de la Esencia (dat), el mundo de la absoluta ausencia de manifestación (al-gayb al-mutlaq) o el Misterio de Misterios.
2. El plano de los Atributos y Nombres, la Presencia de la Divinidad (uluhiyya).
3. El plano de las Acciones, la Presencia del Señoría (rububiyya).
4. El plano de las Imágenes (amtal) y la Imaginación (jayal).
5. El plano de los sentidos y la experiencia sensible (musahada).

(p.27)

Y añade el entonces profesor de la Universidad de Keiō respecto a estos cinco "mundos" o planos:

Estos cinco planos constituyen un conjunto orgánico, actuando las cosas de un plano inferior como símbolos o imágenes de las cosas de los planos superiores. De este modo, según al-Qasani, cada cosa perteneciente al plano de la realidad corriente (que, de todas las Presencias divinas es la inferior) es una ejemplificación simbólica (mital) de algo existente en el plano de las Imágenes, y cada cosa perteneciente al mundo de las Imágenes es una forma que refleja un estado de cosas en

el plano de los Nombres divinos y de los Atributos divinos, mientras que todo Atributo a su vez, es un aspecto de la Esencia divina en su acto de manifestación. (p.27)

Dentro de la cosmovisión simbólica, la realidad sensible es apenas un plano ontológico de la existencia, por extensa e inabarcable que le parezca al hombre moderno que escudriña incansablemente en ella a la expectativa de la verdad. Entre las infinitas formas materiales y la Unidad absoluta no manifestada hay un puente de realidades invisibles que se concatenan en una complicidad en que los planos superiores concretizan su existencia en la imagen de un plano inferior, volviéndose los últimos símbolos de los anteriores, descendiendo hasta la manifestación de la materia sensible, la cual como ven no nos es dada comprender sin su más que amplio trasfondo inmaterial.

Aún en la cosmovisión sufi, emblema del monoteísmo, se comprende que la Unidad absoluta se manifiesta para verse a sí misma, y una vez se bifurca en esta dualidad (que jamás deja de ser una unidad en esencia), como un padre y una madre, procrean para manifestar la existencia de los infinitos Atributos y Nombres de la Esencia, lo que desde una religión politeísta se comprenden como deidades, o en términos adquiridos por la psicología moderna, como arquetipos.

Las deidades, como Atributos divinos, explica Izutsu, tienen derecho de existencia particular, de ser una unidad en sí mismos, por lo que replican el acto original de la procreación, descendiendo al plano de las infinitas formas materiales. Por esto, en diversas tradiciones arcaicas se aprecia que cada deidad, al ser un aspecto particularizado de la Unidad absoluta, guarda al unísono una relación con manifestaciones materiales particulares. A una deidad, le puede “pertener” un color, un alimento, un lugar, etc., es decir, esas formas materiales de existencia son su símbolo, su existencia simultánea en el plano sensible. Un yoruba no vestiría de blanco para invocar la fuerza guerrera de Changó, sino para pedirle claridad mental a Obatalá, a quien le

pertenecen “las cabezas”; Para atraer los favores de Hermes en la antigua Grecia, se le ofrecerían preferiblemente las lenguas de las víctimas sacrificadas por la relación que este arquetipo-deidad guardaba con el lenguaje, mientras que si anhelaban tener un viaje marítimo favorable, ahogarían a un toro o a un caballo como ofrenda a Poseidón, a quien pertenecían los mares; así mismo, la concepción del buen artista nahua, como hemos descrito anteriormente, iría necesariamente ligada a su respectivo conocimiento del “simbolismo de las cosas”, de la relación que guardan las manifestaciones materiales en el plano sensible con sus respectivos arquetipos-deidades en otro plano ontológico, y para ello, requiere aprenderlas no únicamente de manera racional, como un listado categorizado de correspondencias entre la materia y los dioses, sino como describíamos al comienzo de este apartado, de manera intuitiva y directa, como experiencia cualitativa, como expresa este poema anónimo traducido por Miguel León-Portilla:

Brotan las flores, están frescas, se van perfeccionando,
 abren las corolas:
 de su interior salen las flores del canto:
 sobre los hombres las derramas, las esparces:
 ¡tú eres el cantor!

Y comenta respecto a este poema el filósofo e historiador mexicano:

Quien logra obtener este influjo divino que hace descender sobre los hombres las flores y los cantos, es el único que puede decir “lo verdadero en la tierra”. Posee entonces el sabio un “corazón endiosado” (yoltéotl), como expresamente se dice en un texto de los informantes indígenas de Sahagún, al describir la personalidad del artista y formular lo que hoy llamaríamos una concepción estética náhuatl. (1956, p.145).

El, artista y el sabio, *toltecas*, más que buscar la sabiduría afirmando o negando sentencias al modo de los sofistas, consideraban que la única manera de decir “lo verdadero en la tierra” era,

como se lee en el citado párrafo, a través de “las flores y los cantos”, *in xóchitl in cuícatl*, un difrasismo náhuatl al que el Dr. Garibay, según explica su entonces discípulo León-Portilla, le asignaría como significado literal el de *flor y canto*, y en un sentido metafórico el de *poema*. Ante la realidad material y temporal, sumamente escurridiza, le es impensable al antiguo náhuatl afirmar o negar algo lógicamente, más bien reconoce la relación simbólica que esta realidad material infinitamente cambiante guarda con su propio origen insondable, el *Dador de la Vida*, por lo que para acercarse a él, no lo hace con la mente racional, sino con la intuición que se experimenta a través de la creación poética, la sublimación de la materia hacia otros planos de la realidad:

Porque, en cualquier forma, la verdadera poesía implica un peculiar modo de conocimiento, fruto de una auténtica experiencia interior, o si se prefiere, resultado de una intuición. La poesía viene a ser entonces la expresión oculta y velada, que con las alas del símbolo y la metáfora lleva al hombre a balbucir y a sacar de sí mismo lo que en una forma, misteriosa y súbita ha alcanzado a percibir. Sufre el poeta, porque siente que nunca alcanzará a decir lo que anhela; pero a pesar de esto, sus palabras pueden llegar a ser una auténtica revelación. (p.143-144).

En este apartado que dedicamos a la materia como símbolo decidimos introducir el concepto que engloba el difrasismo náhuatl *in xóchitl in cuícatl*, flor y canto, ya que desde este criterio, la realidad ontológica de la materia efímera, la *flor*, queda asimilada y no excluida de los planos ontológicos no materiales a los que esta simboliza, y se entra a esos planos por virtud de la voluntad creativa del hombre, el *canto*. Podríamos pensar, que la interacción de ambas, la del el observador y lo observado en el plano fenomenológico, las devolviera a su origen insondable, lo no observado. Vuelven al *Dador de la Vida*. Desde esta óptica, la materia no espera pasivamente a ser dominada por la inflexible voluntad del artista, ambas se necesitan para volver a ser lo que son en esencia, para liberarse. Esta visión prehispánica resuena en lo que propone el poeta

mexicano moderno, Octavio Paz, quien insistía que: “El poeta pone en libertad su materia.” (1956, p.22), pero a la vez que la libera, el artista-poeta se libera a sí mismo al unificarse él como sujeto viviente con el objeto matérico que pensaríamos muerto. Vida y muerte se experimentan como unidad, no racionalmente, sino vivencialmente, generando un tercer estado de ser, más allá de la dicotomía entre el estar vivo y el estar muerto:

El acto poético muestra que ser mortales no es sino una de las caras de nuestra condición. La otra es: ser vivientes. El nacer contiene al morir. Pero el nacer cesa de ser sinónimo de carencia y condena apenas dejamos de percibir como contrarios la muerte y la vida. Tal es el sentido último de todo poetizar. (p.155)

Flor y canto será entonces, en esta investigación, un concepto intrínseco a nuestra visión de la materia como símbolo en el quehacer artístico, tanto el que estudiaremos en el arte popular de la cartonería mexicana, como en el de nuestra propia creación.

1.4 El Ritual como Símbolo (*Machiliztli, Tlamatiliztli*)

Hasta ahora, aunque hemos insistido ya en el simbolismo como una visión del mundo en que lo manifestado tiene su fundamento en lo no manifestado, peligramos aún de perpetuar una concepción materialista y dualista del símbolo por nuestra ya mencionada tendencia a cosificar las cosas a través del lenguaje. Dentro de nuestro esquema de pensamiento racionalista, es natural que queramos asimilar el símbolo como mera cosa, así sea en su estado concreto de Ser, como en su estado abstracto de No-Ser. El taoísmo aporta una imagen crucial para comprender que entre estos dos opuestos que se complementan, hay un tercer factor que coexiste y los determina a los dos, y este sería la propia relación entre ambos, es decir, la acción creativa que los determina. Las cosas creadas no son cosas por sí mismas, son por gracia del acto creativo. A la cosa le antecede el acto, no en términos temporales, sino ontológicos. Para nuestra mentalidad contemporánea, nos

es difícil otorgarle existencia a la abstracción de la acción en sí misma, pero para los taoístas es el factor que da fundamento y unidad a la apariencia del plano ontológico dualista, configurando más bien, una trinidad que es la que otorga existencia a todas las cosas.

Para el taoísmo, el ying y el yang –el Cielo y la Tierra- coexisten y se interrelacionan, y esa relación que es su unidad esencial, en sí misma posee existencia, o más bien, es la que le concede existencia al plano ontológico de la dualidad: “Lo Sin Nombre es el principio del Cielo y la Tierra. Lo Nombrado es la Madre de las diez mil cosas.” (Izutsu, 1983, p.395). A esta sentencia de Laozi citada por Izutsu, el investigador en filosofía y religión comparada aporta un enunciado menos conciso pero tal vez más fácil de digerir a nuestro lenguaje discursivo:

Sea cual sea el <<nombre>> que utilice refiriéndose a lo Absoluto, debemos intentar no <<cosificarlo>>, ya que como <<cosa>>, en el sentido de <<substancia>>, lo Absoluto es <<nada>>. ¿Cómo puede algo ser <<substancia>> cuando es absolutamente <<informe>>, <<invisible>>, <<inaudible>>, <<intangible>> e <<insípido>>? Lo Absoluto es <<Algo>>, sólo en el sentido de Acto o de acto de existencia. Desde un de vista escolástico, podemos expresar el concepto diciendo que lo Absoluto es Actus purus, en la medida en que es predominantemente <<actual>> y también en la medida en que existe como acto mismo de existencia y de hacer que las <<cosas>> existan. (p.399).

Queda claro que lo Absoluto nos es inaprensible en cuanto queremos cosificarlo, darle existencia concreta y bien delimitada por la razón, pero su naturaleza -que se nos manifiesta tanto como se nos oculta- es más acto que cosa.

Al ser el Absoluto acto, origen activo de toda manifestación, éste da lugar a las cosas, su revés pasivo con el que en esencia es uno y lo mismo. Las cosas existen por gracia del principio activo de la creación. Por ello, en el simbolismo tradicional los símbolos se transmiten y aprenden no nada más a través de la palabra y la razón. Para verdaderamente comprender el

símbolo y su relación con la naturaleza innombrable del Absoluto, éste se tiene que vivenciar como acto, no como cosa, porque el Absoluto, antes de disgregarse en diversos nombres (existencias particulares y concretas), es eso: acto. Por esta razón es que el ritual siempre ha sido el modo natural en que el humano ha encarnado el acto primordial del Absoluto y su descenso en las existencias arquetípicas que terminan por concretizarse en el plano fenoménico.

La experiencia estética, comprendida como un acto de contemplación que nos reintegra a la unidad al romper la dicotomía racional entre el observador y lo observado, para realmente tener lugar, exige que la persona no nada más se sitúe en su postura pasiva, como mero espectador del mundo, sino que asuma el principio activo que concede existencia a ese mundo que nos rodea. No basta ser tal cosa, espectador, se exige actuar, ser acto: ser creador para conocer al creador. Y esto lo tratamos ya en el subcapítulo *El hombre como símbolo y como hacedor de símbolos*, pero insistimos más en nuestra visión del hombre como creador y la cosa creada. Ahora nos concierne puntualizar precisamente, aquello que habita entre ambas, el *acto creativo*, que por ser imagen microcósmica de un principio macrocósmico, nos atrevemos a llamar *ritual*.

El rito es el arte en su estado activo, lejos de ser objeto, es el acto invisible pero irrefutable que da lugar a la imagen de las cosas concretas. Por esto, podríamos señalar dos momentos rituales en la creación artística en las que se encarna el acto universal de la creación y que nos serán útiles más adelante al estudiar el simbolismo de la cartonería mexicana, y claro está, en la creación del símbolo en nuestro propio proceso artístico: El primer acto ritual lo lleva a cabo el artista en la soledad de su taller, pues el acto de creación en sí mismo es la encarnación simbólica de la creación universal. El artista parte del vacío (simbólico) para, a través del acto, generar la cosa concreta. Encarna una totalidad exclusivamente durante el acto de creación, por lo que este conocimiento no admite palabras, y aunque el resultado de ese acto es la cosa, el objeto

artístico, la creación no es la cosa, sino el acto mismo, aquello que reúne al vacío y lo concreto, al No-Ser y al Ser. El acto se escurre en el devenir y no permite ser cosificado, sin embargo, es lo que determina las existencias aparentemente concretas, y el artista replica este tiempo mítico, comienzo absoluto, en la simpleza y espontaneidad de su oficio.

Sin embargo –y aquí nos adentramos al segundo momento ritual en el arte- una vez el artista crea la cosa, esta nueva existencia concreta a su vez ha de trascender su aspecto meramente pasivo adquiriendo una fuerza activa que será la que intervenga en la nueva relación del objeto no ya con el artista, sino con los individuos del organismo social en el que éste se inserta, a quienes en nuestros días asumiríamos como *espectadores*. Ahora el objeto artístico se torna el principio activo, y el sujeto espectador en el pasivo, mas el espectador, tal como el objeto que creo el artista, queda inconcluso, irrealizado, si no pasa de su principio pasivo al activo para configurar una unidad total. El espectador tiene que dejar de ser eso, espectador, para encarnar y personificar por sí mismo el símbolo en su esencia, no como cosa sino como acto. Y así la trinidad *artista-objeto-espectador* tendría el flujo adecuado para configurar una unidad total, al cada una de ellas tener un principio activo y otro pasivo según su relación con las otras partes, las cuales vendrían a simbolizar directamente los diversos planos ontológicos del Ser en sus diversos estados de manifestación. Son una unidad en conjunto, pero también, son una unidad cada una en particular.

Esta vuelta al origen en su estado de pura acción, antes de ser siquiera pensado como Ser o No-Ser, sería para las poblaciones arcaicas el camino arquetípico al que se dirige irremediamente el hombre desde su propio plano existencial, por lo que el ritual funge como acto iniciático hacia las diversas etapas o planos del Ser simbolizados aquí en la Tierra en el marco temporal del ciclo de la vida. Es un iniciado no el que sabe estas cosas a nivel intelectual y de lenguaje, sino el que las experimenta en carne propia. Ya insistía Joseph Campbell que en

nuestra sociedad contemporánea ,que ha sido educada literariamente en lugar de mitológica y ritualmente, la carencia de rituales iniciáticos posterga lacerantemente el paso saludable de la infancia a la adultez, lo que deriva en los “divanes psicológicos” que tanto caracterizan a nuestra colectividad. Para la mente arcaica, madurar no se trata un mero paso a ajustarse a las exigencias de la colectividad social, como solemos pensar nosotros. Hay algo de eso, claro, pero el fundamento está en que la tribu en cada iniciación replica los ciclos arquetípicos del universo en el microcosmos del individuo y del organismo social.

Federico González Rojas, en su libro *El Simbolismo Precolombino* (2016), trata este aspecto refiriéndose al sistema iniciático del México Precolombino:

Para la perspectiva tradicional sino fuera por la Iniciación en los misterios de la vida [ésta] no tendría ningún sentido. Y por cierto que ella no es para estas sociedades un simple formalismo de trámite o una alegoría, sino la posibilidad –la necesidad- real de conocer y revivir la cosmogonía original, la virginidad del comienzo, lo que otros llaman realización espiritual y que puede obtenerse a través del símbolo y el rito... (p.107)

El aprendizaje a través de la iniciación como vemos, está lejos de los estándares de crecimiento en nuestro sistema pedagógico, en que nos obstinamos en la obtención de información de manera intelectual y por demostración del dominio del lenguaje. El ritual en cambio, sería el modo operativo del hombre arcaico para que el iniciado experimente esa verdad universal que se le pretende transmitir, encarnándola como acto, y no estudiándola como cosa. La iniciación y el rito no tratan de enseñar desentrañando un objeto de estudio, sino de vivenciar diversos planos de la realidad únicamente abarcables por el saber directo e intuitivo. El Universo, como vimos al principio de este capítulo, cesa de ser un objeto de estudio para experimentarse como sujeto viviente al que somos inherentes.

En el arte, así como en nuestra propia visión del universo, la sociedad contemporánea tiende a atribuirle mayor peso e importancia a las cosas como objetos de estudio. En el caso del arte, nos enfocamos en reverenciar el objeto artístico e idolatrar irracionalmente al creador, pero un creador ya no abstracto que nos determina a todos como iguales en su esencia, sino al creador de carne y hueso enaltecido en su ego: el artista. Enfocándonos en la cosa, el artista y el objeto artístico, se nos escapa lo más importante: el ritual que acontece entre el creador y la cosa creada, el acto. Y esa barrera entre el espectador y el objeto creado que impide que el acto creativo se regenere la tendemos a acentuar haciendo de ella el eje de nuestra dinámica al socializar el arte, o más correcto sería decir, nuestra estática de socialización del arte. El flujo natural para que cada parte encarne tanto su papel pasivo como activo, lo truncamos, y ponemos arduo empeño en ello. Y esto, insistimos, es reflejo no nada más de nuestra posición frente al arte, sino frente al Universo que habitamos, del que nos empeñamos en separarnos de él al escudriñarlo y disecharlo como objeto. No consideramos que conocerlo en su aspecto cualitativo como sujeto nos revele una verdad. Es tan absurdo como pensar que por disechar un cuerpo humano y desentrañar su funcionamiento anatómico estaríamos conociendo qué es el hombre. Este conocimiento, aunque útil, jamás podría revelarnos las verdades que se nos develan al conocer al hombre por ejemplo, a través de la amistad: ya no como objeto de estudio, sino como sujeto viviente con el que empatizamos y nos volvemos uno.

Ya los antiguos habitantes anahuacas de México distinguían entre dos formas de adquirir sabiduría: *Machiliztli* y *tlamatiliztli*. La primera es una forma de saber pasiva, adquirida por tradición, y la segunda es un saber activo, adquirida por sí mismo. Éstas dos formas de saber, claro, no se oponen, se complementan. Miguel León-Portilla en su anteriormente citado vocabulario filosófico náhuatl, facilita la lectura de estos términos distinguibles pero convergentes:

Machiliztli: sabiduría sabida, tradición. Sustantivo abstracto derivado de la voz pasiva mati (saber), que es macho (ser sabido). Se indica claramente la existencia de dos formas de saber: una fruto de la inquisición personal: tla-matiliz-tli; otra, en cambio, pasiva, un saber recibido por tradición: machiliztli. (1956, p.384)

Vemos que la tradición ofrece un saber que ya se sabe, pero para que éste saber que se recibe pasivamente sea efectivo requiere que el aprendiz se torne activo: que sepa -pruebe- por sí mismo, que encarne el conocimiento como experiencia, y no que lo retenga como información, hecho probado por otros y no por él.

Una definición que describe con bastante precisión el ritual social necesario para que los símbolos se experimenten de forma directa y activa, y no nada más intelectual y pasivamente, es decir, el ritual necesario para que el símbolo sea mágico y no intelectual, es la interpretación de *juego* que aportó Johannes Huizinga (2015) en su celebre obra *Homo Ludens*:

El juego es una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de lugar, de tiempo, y de voluntad, siguiendo ciertas reglas libremente consentidas, y por fuera de lo que podría considerarse como de una utilidad o necesidad inmediata. Durante el juego reina el entusiasmo y la emotividad, ya sea que se trate de una simple fiesta, de un momento de diversión, o de una instancia más orientada a la competencia. La acción por momentos se acompaña de tensión, aunque también conlleva alegría y distensión. (p. 217)

Como vemos, para que el juego y todos sus elementos funcionen efectivamente se requiere de una voluntad colectiva que permita el arrojarse hacia otra lógica que nos saque de las convenciones sociales (a veces, incluyendo nuestra propia comprensión de la realidad), tal es la naturaleza propia del ritual: Para que los jugadores, participantes del ritual, ejecuten adecuadamente su papel, tienen que dejar de ser lo que creen ser, y asimilar por completo una nueva identidad. En la esfera del juego y del ritual nos desprendemos de nuestra identidad egoica

y aceptamos el cambio, la posibilidad de SER algo que racionalmente creemos no ser. En este plano, no somos una alegoría de lo que representamos (símbolo intelectual), SOMOS lo representado, un símbolo en su cabal función mágica e intuitiva. Joseph Campbell nos advierte:

Los gentiles, “los aguafiestas”, los positivistas que no pueden o no quieren jugar, deben ser mantenidos aparte. De ahí las figuras guardianas que flanquean la entrada a los lugares sagrados: leones, toros, o terribles guerreros con espadas desenvainadas. Su función es impedir la entrada a los “aguafiestas”, a los defensores de la lógica aristotélica, para quienes A nunca puede ser B; para quienes el actor nunca ha de abandonarse a su papel; para quienes la máscara, la imagen la hostia consagrada, el árbol o el animal no pueden convertirse en Dios, sino sólo aludirlo. Tales graves pensadores han de quedarse fuera, pues lo que se intenta al entrar en un santuario o al participar en un festival es ser alcanzado por el estado conocido en la India como “la otra mente”,... en el que uno está más allá de sí mismo, embelesado apartado de la propia lógica de autoposesión y dominado por la fuerza de una lógica de indiferenciación, donde A es B y C también es B. (2017, p. 49-50)

Concluimos en este subcapítulo que el ritual permite la encarnación del conocimiento (arquetípico) a través del acto. Esto nos permite comprender que el símbolo para el artista, no está completo en su mero estado de cosa (objeto artístico), y que para socializarse este símbolo los demás integrantes de la *tribu* han de experimentarlo por igual, no nada más pasivamente sino activamente, por medio del acto ritual, integrando así una unidad y dejando atrás la dicotomía entre el observador y lo observado que tanto trabajo nos cuesta superar en la socialización de las artes en nuestra contemporaneidad.

La comprensión de un saber íntegro, en el que hay que situarse tanto en un papel pasivo como en uno activo, queda esclarecida por los sofisticados términos anahuacas *machiliztli* y *tlamatiliztli*, los cuales, en su debido momento, los aplicaremos al estudio del uso ritual del arte

en cartonería para vislumbrar como en este arte popular la inserción del objeto artístico en un acto ceremonial comprende estas dos formas de sabiduría quedando latentes en el organismo comunitario que la practica.

Capítulo II

Otra Historia de la Cartonería Mexicana, otros Símbolos



Kahlo, F. (1938). *Cuatro habitantes de México*. Museo Frida Kahlo. Recuperado de:

<https://www.fridakahlo.org/four-inhabitants-of-mexico.jsp>

2.1 Habitual Historia de la Cartonería Mexicana

Aunque nuestra intención final como artistas es la de lograr la experiencia directa del símbolo en el proceso creativo, es innegable que acercarse a la historia de cualquier expresión artística aporta a enriquecer tanto su uso como su lectura en el presente, porque la historia es no nada más portadora de símbolos, sino símbolo en sí misma, y como tal, más que ser un pasado lejano, es, como todo símbolo, presente. El pasado es una presencia.

Por esto nos llama la atención que la historia de la cartonería se trace hasta nuestros días apuntando sus orígenes en las artes escultóricas en papel importadas de Europa y Asia, apenas mencionando dentro de esta historia las cuantiosas manifestaciones artísticas con papel en el mundo precolombino que, con mucha probabilidad, aportaron tanto como las técnicas y los simbolismos foráneos a la consolidación de toda una rama del arte popular en México que le sede al papel como material entera autonomía para expresar un simbolismo.

En este capítulo citaremos publicaciones recientes en que se describe la historia de la cartonería recalcando sus orígenes allende los mares, para seguidamente proponer nosotros posibles antecedentes prehispánicos. De esta manera, la lectura de la cartonería se vería favorecida al contemplar en ella tanto las técnicas y los simbolismos importados con la llegada de los españoles como las que se engendraron en territorio autóctono desde mucho antes, fungiendo como un simbolismo vernáculo que fue receptivo a sincretizarse con las artes y ceremonias traídas por los recién llegados habitantes al continente americano.

Probablemente la publicación más reciente y exhaustiva realizada sobre la cartonería mexicana sea *Mexican Cartonería* de Leigh Thelmadatter (2019). En esta publicación la investigadora americana sitúa los orígenes de la cartonería anexándola a la historia del papel maché que trajeron los europeos y que a su vez éstos heredaron de Asia. Si bien señala que la producción de papel en México se remonta a tiempos prehispánicos, distingue que “la fabricación

de objetos tridimensionales a partir de papel y de algún tipo de pegamento es una introducción europea” (p.25).

Más adelante, Thelmadatter propone que:

[...] la cartonería moderna fue introducida en México por el clero católico español en el siglo XVII, quien la promovió para la fabricación de objetos religiosos. A mediados del siglo XVIII, el trabajo en papel y engrudo se había convertido en una parte indispensable de los festivales, tanto religiosos como seculares, especialmente para la fabricación de efigies de Judas Iscariote y pequeñas figuras de toros (como sustituto del animal real). (p.23)

Demetrio E. Brisset, en su artículo “Imagen y símbolo en el personaje ritual de Judas” (1995), refiriéndose específicamente a la tradición de la quema de Judas y no a la cartonería como tal, sugiere que esta tradición, llena de tintes paganos así occidentales como orientales, habría sido introducida por la filtración en las poblaciones indígenas de las costumbres de los campesinos españoles, aún rebosantes de un acervo pagano, por más velada que estuviese la herejía por la Santa Inquisición (González & Buxó, p.p 334-335).

William Beezley, en su estudio sobre la quema de judas durante el porfiriato, considera más incierto el comienzo de la quema de judas en México, limitándose a decir que:

[...] inició en un momento del periodo colonial que no se puede determinar. Tal vez empezó como imitación de la práctica de la Inquisición de la quema de herejes muertos, o tal vez el ímpetu vino de un ejemplo aún más antiguo de celebración pagana, yendo hacia atrás en el tiempo a las saturnales romanas en las que quemaban figuras paródicas en el equinoccio de primavera. (2010, p.25).

Como quiera, la quema de judas hace de la cartonería mexicana heredera de una tradición tan católica como pagana, ya de por sí con orígenes a su vez inciertos, múltiples y siempre en proceso de mutabilidad aunque se fundamenten en símbolos arquetípicos. Sin embargo, aunque la

cartonería es el atavío de la fiesta popular de la quema de judas, la consolidación del uso del papel como medio escultórico generando toda una rama del arte popular en México sería, quizás, no del todo comprensible con este único referente, pues se observa que en las tradiciones mediterráneas en que se practica la quema de judas el pelele suele realizarse mayormente con madera, paja y trapos de tela, como el propio Brisset señala en su citado artículo (p.308-309), y no de papel aglomerado con engrudo. Observamos que si bien heredamos la fiesta de la quema de judas, esta herencia no explica la predilección en el temprano México Colonial por el papel como material para crear la parafernalia de dicha fiesta. Esta es una de las razones por las que sugerimos en el siguiente capítulo considerar las artes prehispánicas en papel como un posible antecedente directo de éste arte popular, pues el papel contaba en tiempos precolombinos con una alta estima por lo que simbolizaba en sí mismo, por lo que, aunque se utilizara para la fabricación de imágenes católicas permitidas por el clero español, seguiría invocando probablemente, para los antiguos mexicanos, un simbolismo enraizado en las deidades locales.

Hasta las emblemáticas Fallas de Valencia, que han desembocado en nuestros días en considerables alcances estéticos con el uso de lo que los españoles llaman cartón-piedra y de las que podríamos suponer también a la cartonería como su heredera, registra sus orígenes hasta el siglo XVIII por lo que estas fiestas son posteriores al uso del papel aglomerado con engrudos en el México colonial datado desde el siglo XVI. Y más aún, esas primerizas Fallas estaban lejos de crear la compleja parafernalia escultórica con papel y cartón que hoy día lucen. La ceremonia en ese entonces se restringía a quemar otros materiales combustibles, especialmente madera que juntaban los carpinteros de la ciudad realizando enormes hogueras.

Ahora bien, en México, el objeto escultórico conservado más antiguo realizado con papel aglomerado con engrudo no es, naturalmente, ninguna efigie de judas, que como sabemos jamás fue su destino el de perdurar (hasta que Diego Rivera empezó a coleccionarlas a mitad del siglo

XX), sino muy al contrario, sacrificarse tornándose en cenizas, destacando la prevalencia del fuego eterno sobre la materia efímera.

Uno de los ejemplares más antiguos de este tipo de imagen conservado hasta nuestros días, plantea Leigh Thelmadatter, es una Santa Ana del S. XVI que forma parte de la colección del museo Franz Mayer (2019, p.25). La figura, de la que se aprecian a simple vista su cabeza y extremidades hechas en madera tallada y un cuerpo vestido en tela, resguarda en su interior un cuerpo realizado con papel amate aglomerado con pegamento animal, proveniente de documentos escritos en náhuatl. La investigadora sostiene que la finalidad de esta pieza era imitar una de madera pura, por lo que se oculta el papel que sería un material más accesible.

En esto coincide Karen Cordero Reiman (2003) en su artículo “Travesías de papel y cartón: entre lo efímero y lo eterno”. La investigadora nos dice que se ha interpretado en la “rigidez hierática” de la figura de Santa Ana señales de una hechura popular “que podría aclarar los motivos de la factura híbrida, con el uso del papel cuya disponibilidad es mayor y cuyo costo es menor, en vez de producir una escultura tallada por completo” (Cordero et. al, p.43).

Ante ambas lecturas que justifican el uso del papel por su accesibilidad y bajo costo, consideramos prudente recordar que desde los comienzos de la colonia la producción del papel amate fue estrictamente prohibida y que para entonces, nos dice Edurne Ramírez, “Las imágenes religiosas impresas fueron las únicas hojas de papel que circularon libremente y sin censuras...” (2003, p.126). Tal vez, el artífice de esta Santa Ana, más allá de economizar la factura de la efigie sustituyendo la madera por el papel, depositó conscientemente un simbolismo autóctono, para él demasiado latente en el papel amate, a sabiendas de que arriesgaba el pellejo infringiendo las nuevas leyes impuestas por los vencedores. Y claro, el papel amate en la figura de Santa Ana quedaría velado a los ojos de los conquistadores, mas no a la mirada de los verdaderos espectadores a quienes el artesano dirigía el símbolo: sus antiguos dioses.

2.2 Posibles Antecedentes Prehispánicos de la Cartonería Mexicana:

La otra Historia, los otros Símbolos

Es normal que al visitar un asentamiento prehispánico, ante la piedra despojada de todo atavío, guardemos una imagen solemne y hierática de las culturas que allí habitaron, escapándonos el sinfín de componentes efímeros en aquél entonces cotidianos que vestían las piedras que ahora vemos desnudas. Las festividades y las ofrendas configuraban los ropajes temporales que arrojaban el simbólicamente inmortal cuerpo de piedra de los dioses. Estas piedras, aunque es innegable su riqueza autónoma y su propia unidad estética, adquirían cabal sentido dentro de una totalidad ceremonial, ritual, festiva.

En su participación en el coloquio sobre arte efímero en el mundo hispánico llevado a cabo por la UNAM en 1983, el Doctor Alfredo López Austin destaca la importancia equitativa de los elementos perennes como los efímeros dentro de las fiestas de los antiguos mexicanos. Respecto a ellas nos dice que es posible apreciar su riqueza plástica “porque los cronistas fueron prolijos en sus descripciones y nos permiten ver toda la complejidad de aquella magna obra de arte en la que intervenían el canto, la música, el olor a copal e, incluso, algunos elementos que pudieran parecerse ajenos o secundarios, pero que no lo eran.” (*El Arte efímero en el mundo hispánico*, p.38).

Entre estos múltiples elementos imprescindibles en las fiestas y rituales que actualizaban la existencia pétrea y eterna de los dioses en nuestra realidad fugaz y temporal –eternamente cíclica-, se encontraban, además de los usuales alimentos, flores e inciensos, cuantiosas obras de papel. Escribe V.W. von Hagen:

Entre los aztecas existía un verdadero mundo de papel. Papel como ornamento de los dioses y sacerdotes, papel como parte ritual, papel como medio de magia, papel como registro de tributos...

Una parte del papel, el más fino, era probablemente destinado a la manufactura de códices.

(Hagen, según citado en Sten, 1972, p.25).



Historia General de las Cosas de la Nueva España. (S.XVI). Representación de fiesta religiosa entre los aztecas en la que se aprecia la variedad de elementos efímeros que participan. Recuperado de: <https://www.alamy.es/fiesta-religiosa-de-los-aztecas-representada-en-el-codice-de-la-historia-general-de-las-cosas-de-la-nueva-espana-siglo-xvi-autor-bernardino-de-sahagun-ubicacion-palacio-real-biblioteca-madrid-espana-image219833113.html>

El papel, como lo menciona V.W. von Hagen, era parte integral del universo visual simbólico de los aztecas, y la constante presencia del material -tan constante en aquél entonces

como las piedras que prevalecen hasta nuestros días- no tendría razón de ser de no estar arraigada en un profundo valor simbólico asumido socialmente.

En un valioso estudio sobre el papel ceremonial entre los Otomíes –sobre el que profundizaremos en el siguiente capítulo-, Beatriz Oliver sugiere que el mito del nacimiento del Quinto Sol –de central importancia para la civilización azteca- ofrece uno de los primeros registros del uso del papel en el mundo mesoamericano, dándonos una idea de su carácter antiquísimo y que desde sus comienzos, más que cumplir con un fin práctico –como sobresale en la historia de occidente-, cumplía uno ceremonial, es decir, era portador de un símbolo:

Según los Anales de Cuauhtitlán, en el año 1 Tochtli (726 d.c) “tuvieron principio” los toltecas y 25 años más tarde, es decir, en el año 13 Ácatl (751 d.c) nació el Quinto Sol. En esa época, cuenta la tradición, los dioses se reunieron en Teotihuacan para ver quién alumbraría al mundo, pues el Cuarto Sol había dejado de existir y todo era oscuridad. Dos de ellos se ofrecieron para el sacrificio: Tecuztécatl, dios noble y opulento, fue ataviado con ricas prendas y adornos, en tanto que a Nanoatzin, dios pobre, enfermo y viejo, lo vistieron con un máxtlatl y una estola de papel. El primero se acobardó en el momento de arrojar a la hoguera, pero el segundo sí lo hizo, decisión que se vio correspondida con el nacimiento de un sol resplandeciente: Nahui Ollin, “Cuatro Movimiento”. (1997, p.12).

Aunque no debemos pecar de encajonar a un símbolo en una definición netamente racional, pues su rica naturaleza es más bien, plurisignificativa, no es difícil percatarse de que el papel en el México antiguo, dentro de sus múltiples significados, tuviese la potestad de simbolizar -por su naturaleza humilde, fugaz y ligera- lo sacrificial, y por ende, fuese el material por excelencia para invocar a los antiguos dioses autoinmolados, como el propio Nanoatzín. Tal como el modesto dios ataviado paupérrimamente (con papel), viejo, pobre y enfermo, desprovisto de todo peso y atadura con el mundo, el papel como material manifiesta una humilde disposición

al sacrificio, y en ello, tal vez, verían los antiguos habitantes de México su particular nobleza. En tanto que los materiales “nobles” que viste el opulento Tecuzitcatl –oro, plata, jade- no son inflamables, están más atados al mundo, no son sacrificables como el papel.

El investigador y docente de la Universidad de Granada, Joaquín Sánchez, sostiene el nexo simbólico entre el papel precolombino y la autoinmolación de los dioses cuando cita al cronista Jerónimo de Mendieta, quien a su vez asegura que idolatraban aún más a este fútil material que las figuras de piedra o madera:

Mendieta narra la veneración a un montón de mantos, símbolo de las pertenencias de antiguos dioses autoinmolados, y de palos bajo las que se envolvían, poniéndole pedrezuelas verdes y camisas de culebra y tigre y *éste era el principal ídolo que tenían en mucha reverencia y no tenían tanta como a éste a los bestiones o figuras de piedra o de palo que ellos hacían*. [las cursivas son del autor] (García-Abasolo et. al, 2001, p.40)

Quizás, nos aventuramos un poco a sugerir sin pretender afirmar nada, la temprana receptividad a la tan católica como pagana fiesta de judas que tuvieron los indígenas desde los primeros años de la Conquista tuviera sus profundos motivos en ver en el judas arrojado a la hoguera un admirable acto sacrificial, tal vez al propio Nanoatzin que, según la comprensión de los antiguos mexicanos, fue su acto tan osado como humilde lo que facultó el surgimiento del Quinto Sol, nuestro sol.

Aunque se trata de una especulación muy abierta, no olvidemos que a diferencia de los judas mediterráneos hechos con madera, paja y trapos, en México se optó particularmente por usar el papel como materia prima para construir estas efigies y ofrendarlas al fuego. Al menos, sería prudente dejar espacio para dudar si la elección de este material para la realización de los judas fue aleatoria, o bien, consumada con consciencia por un simbolismo específico que poseía

el papel sin poder ser sustituido por otro material. Un simbolismo que estaría fuertemente asumido y comprendido en el imaginario.

La profunda relación simbólica entre el papel y la divina autoinmolación de los dioses, ratificaría que el papel en el México antiguo y en los tempranos años de la Conquista era utilizado muy probablemente no nada más por su disponibilidad y economía para suplir materiales “más nobles”, como suelen estimar muchos estudiosos del tema, sino que resguardaba un lugar predilecto en el imaginario de los antiguos mexicanos y un rol dentro de la lógica de su cosmovisión.

Pero en este trabajo no proponemos que el uso del papel en tiempos prehispánicos haya prevalecido en México hasta nuestros días únicamente a un nivel simbólico intangible. También a nivel técnico y tangible hallamos posibles eslabones que nos permitirían ejercer y leer la cartonería contemplando ahora sus ricos orígenes autóctonos, y no únicamente los transoceánicos.

Un interesante eslabón sería la anteriormente mencionada Santa Ana del siglo XVII que resguarda tras su fachada de madera un *secreto* cuerpo de papel aglomerado con engrudo. Esta figura realizada en el México Colonial es una común referencia de los primeros ejemplares que se asocian con la temprana historia de la cartonería. Sin embargo, es probable que esta figura, pese a ser creada durante la Colonia, tenga un vínculo más notorio con ciertas técnicas autóctonas prehispánicas que las análogas técnicas foráneas en papel maché.

La técnica con la que está realizada esta Santa Ana, guarda notable parecido con la técnica tarasca conocida comúnmente como *caña de maíz*. La imaginería en caña de maíz fue muy popular durante el Virreinato por la excelsa creación de Cristos de notoria ligereza que los hacía óptimos para las arduas peregrinaciones, pero su uso se remonta al antiguo imperio tarasco quienes contaban con diestros artesanos que creaban esculturas tan monumentales como ligeras

de sus dioses para portarlas fácilmente con ellos en sus guerras. El origen netamente autóctono de estas técnicas y su póstuma cristianización ha quedado registrada en diversas crónicas, como la de Escobar:

En la gentilidad hacían los escultores, por ser de pasta liviana, de esta manera sus Dioses, para que no fuesen pesadas sus deidades. Posteriormente será usada para modelar a Cristo, de lo cual creo que se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas en prueba de lo que en mucho le gustan aquellos soberanos bultos fabricados con cañas. (Escobar según citado en García-Abasolo et. al, 2001, p.p 89-90)

La técnica en caña de maíz -que perdura hasta nuestros días entre el pueblo tarasco para la realización de los mencionados Cristos- aunque tiene muchas variantes en las que profundizaremos en el siguiente capítulo, consiste muy resumidamente, en una técnica escultórica a partir de una pasta que se realiza mayormente con caña de maíz seca pulverizada que se aglutina con un engrudo de origen prehispánico llamado *tatzingueni*, el cual se obtiene de una orquídea. Esta pasta se aplica sobre estructuras realizadas con la propia caña seca, madera ligera, o bien, con papel aglomerado con engrudo generando una estructura de cartón.

Bien se preguntará el lector cómo se relaciona esta ancestral escultura ligera tarasca de caña con las técnicas de la cartonería actual. Vamos a eso.

De lo escrito por el investigador Ricardo Araujo recogemos que aunque en esta técnica sobresalían los artesanos del pueblo tarasco, no les era exclusiva, y que en la capital del Virreinato había talleres que la practicaban con una notoria diferencia:

En contraste con las tallas de caña entera y serrín de caña, utilizado con más frecuencia en Michoacán (donde también utilizan papel), existe otra técnica de escultura de mayores proporciones, donde el papel conforma la estructura principal y la caña interviene en menor proporción, siendo entonces que el peso está en función del papel y no de la caña: Gabriel [El

investigador se refiere a Gabriel Motolinía] llegó a afirmar que existieron talleres de escultura de <<caña de papel>> en la capital del Virreinato, haciendo diferencias con las de Michoacán por la manera en que está resuelta la estructura interna y por el tipo de materiales utilizados. (García-Abasolo et. al, 2001, p.p 124-125)

Estos talleres de “caña de papel” proliferaron en Xochimilco, pues al igual que en la zona de Michoacán, antaño contaban los xochimilcas entre su flora con la orquídea para realizar el imprescindible engrudo, hoy día extinta en esta zona de la Capital.

De cualquier manera, aun la caña de papel fue también practicada entre los tarascos. Describe el propio Araujo:

[La celulosa de papel entre los Tarascos] Fue utilizada en forma de hojas delgadas aplicadas a un molde presionando unas sobre otras con un encolante hasta formar un cartón resistente, de esta manera confeccionaban el tronco y la cabeza. De forma sintética lo menciona el canónigo Orozco: “...por medio de una serie de papeles superpuestos y pegados con agua-cola...”, se refiere a un Cristo cuyos brazos y piernas estaban fabricados con papel, enrollado a manera de tubos que se adherían al tronco, reforzado interiormente con tacos de madera de colorín, pino, quiote y otras maderas. (García-Abasolo et. al, 2001, p.137).

Esta descripción guarda una similitud más estrecha con la cartonería contemporánea, y el que destacara el uso de la caña de papel en la capital del Virreinato, específicamente en Xochimilco, nos ubica en el mismo lugar de donde proviene la familia de cartoneros más afamada hasta la actualidad en todo México: Los Linares.



Linares, P. (1935). *Alebrije*. [Uno de los primeros alebrijes creados por Pedro Linares]. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/alebrije-pedro-linares/RQHdt3LmlyLnGA?hl=es-419&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.206291894047695%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.4242456401004646%2C%22height%22%3A1.0870343839541552%7D%7D>

Aunque Don Pedro Linares (1906-1992), célebre creador de los alebrijes, se trasladó en su temprana infancia al centro de la Capital al barrio histórico de La Merced, donde aún residen y ejercen el oficio de cartoneros sus hijos y nietos, sabemos que su familia era proveniente de Xochimilco, y que el primer Linares cartonero en su linaje del que la familia tiene registro (únicamente por transmisión oral), Juan Bautista Linares, vivía en Xochimilco en el siglo XVIII. Raquél Tibol, escribía la historia del afamado cartonero en un artículo publicado en el periódico *Excélsior* en 1969:

[...] don Pedro descendía de una rama de artesanos cartoneros cuyo oficio data del siglo XVIII, cuando don Juan Bautista Linares, originario de Xochimilco, elaboró por primera vez un muñeco de cañuelas y hojas de *totomoxtle* al que vistió con una manta para darle forma. Se trataba de un judas de aproximadamente noventa centímetros de largo para ser quemado un Sábado de Gloria de alguna Semana Santa de principios de siglo. (Garduño et. al, 1998, p.27)

¿Existiría algún vínculo entre los talleres de caña de papel ubicados en la capital del Virreinato, contemporáneos a Juan Bautista Linares u otros tantos más cartoneros que habría en la región, con el paulatino desarrollo del arte popular en cartonería que conocemos hoy día? ¿Será casual que la cartonería, a diferencia del resto de las artesanías en México, haya proliferado hasta nuestros días más en la ciudad capitalina que en ningún otro lugar rural del País?

Los investigadores de imaginería ligera en técnicas de caña, hasta donde hemos investigado, no asocian estas técnicas con la cartonería contemporánea, probablemente porque esté fuera de su terreno de interés y no les ha sido necesario siquiera plantearse. Pero para nosotros, las significativas aportaciones de los meticulosos estudios llevados a cabo sobre la imaginería ligera, sus técnicas y sus orígenes, abrirían un panorama en la historia, la técnica y el simbolismo de la cartonería contemporánea, que a diferencia de aquella, cuenta con pocas investigaciones que reflexionen en torno a ella.

Joaquín Sánchez, además de esclarecer concordando con su colega Ricardo Araujo que las técnicas de la comúnmente llamada caña de maíz “varían desde las obras exclusivamente realizadas en caña a las de configuración de papel sin otro aditamento”, nos da otra posible pista al desglosar los muy numerosos nombres que ha recibido esta técnica de origen prehispánico, entre las que menciona “papelón” y “cartón”. (García-Abasolo et. al, 2001, p.p 89-90). Estos términos son, aunque resulte obvio mencionarlo para los dedicados al tema, utilizados hasta la actualidad dentro del oficio de la cartonería. Aunque no lo podemos afirmar con certeza, al

menos cabe cuestionarnos si los artesanos de caña de papel, a la que también llamaban cartón, serían conocidos consecuentemente como cartoneros, derivando, con el paso de los años, en el oficio del cartonero que conocemos en la actualidad.

Para cerrar este capítulo, en que nos disponemos retomar a la cartonería desde su posible pasado prehispánico, queremos destacar que además de los probables nexos históricos y técnicos entre la cartonería y el uso del papel en tiempos prehispánicos, las liga un poderoso vínculo silente. En la cartonería, el papel es la ofrenda, más el ofrendado, es el fuego, al que tanto los aztecas como los tarascos le rendían un culto protagónico. El fuego de la hoguera, para los aztecas, era un enlace directo con la fuente primordial que a su vez simbolizaría el sol, y su tarea como civilización era mantener a ese sol vivo. Ulrich Köhler en su artículo “El fuego entre los aztecas”, nos dice:

El fuego para la hoguera, que servía para la creación del Sol, fue sacado por un dios, pero ahora, el cargo de mantener al sol en el cielo es obra humana: haciendo las ceremonias prescritas y especialmente la principal, la del fuego nuevo, cada 52 años [...] la responsabilidad para hacer los ritos adecuados ha sido transferido de los dioses a los hombres, haciéndoles así responsables, tanto del fuego como del sol. (González & Buxó, 1995, p.p 212-213)

Mas este destacado simbolismo en torno al fuego de la hoguera, no era exclusivo entre los aztecas. José Corona Núñez asevera que la hoguera era protagonista de la cosmovisión tarasca, por ser su fuego mensajero del mismísimo *Curicaueri*, su dios solar:

Que el Fuego era la primera deidad de los tarascos lo demuestra claramente el hecho de que toda la vida religiosa borda en torno de las hogueras. La principal dedicación del Señor tarasco estaba en traer y hacer traer leña para las fogatas del templo. Como Fogonero Supremo y Sacerdote Mayor, era el encargado de encender el fuego, y por lo mismo se le nombraba “teniente del Dios Curicaueri”. (1957, p.15).



De Alcalá, J. (1508-1545). *Relación de Michoacán*. De la muerte de los caciques y de como se ponían otros.

(Lám. XXXVI). Recuperado de: <https://pueblosoriginarios.com/textos/michoacan/3-IX.html>

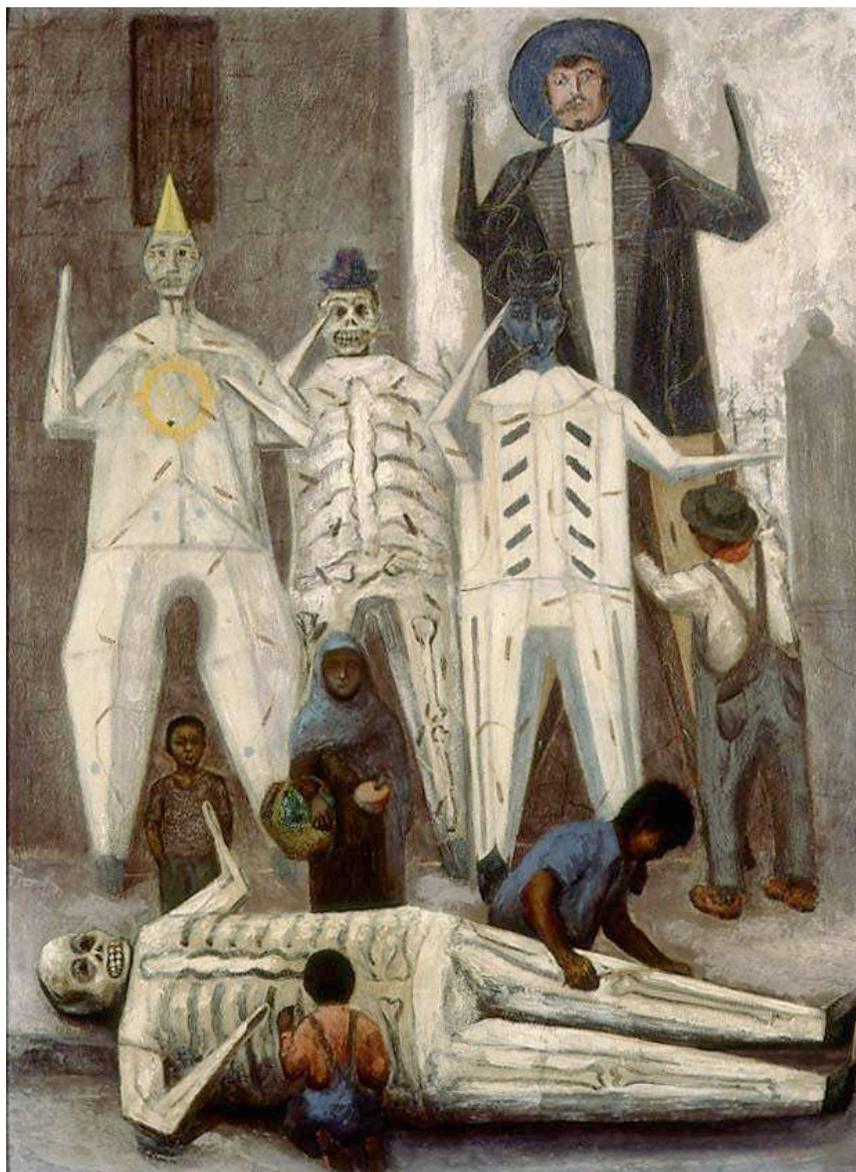
No debemos olvidar que el papel en la cartonería mexicana contemporánea adquiere cabal sentido únicamente dentro de su contexto ritual, que se consume al entregarse el material volátil al fuego. Papel y fuego, sacrificado y sacrificador, tiempo y eternidad, configuran el símbolo del cartonero en la actualidad. Más allá de dónde provenga el símbolo en su aspecto netamente cultural, el símbolo trasciende la vida de los grupos sociales, y el papel sigue siendo papel, y el fuego sigue siendo fuego, y el arquetípico acto divino del humilde Nanoatzin arrojándose a la hoguera adopta múltiples formas.

Aunque no podamos aseverar las fuentes y origen de este conocimiento popular, pues además de múltiples son mutables, de cualquier manera encontramos análogo el orgullo que posee el cartonero contemporáneo por la simpleza y expresa humildad del material con que

trabaja a la gran estimación que se le tenía al papel en tiempos prehispánicos al asociarse probablemente con sus deidades autoinmoladas. Ese papel reciclado con el que trabaja el cartonero, desecho de la sociedad industrial moderna, material alejado de toda opulencia, es únicamente capaz de brillar en sus manos habilidosas de *tolteca*. El hombre-artista en diálogo con la materia realizan la unidad del símbolo. El símbolo culmina cuando el artesano se desprende de su obra, que como Nanoatzin, al ser arrojada al fuego emerge victoriosa en una forma ya no material, ahora etérea, más luminosa que la propia hoguera en que se sacrifica.

Capítulo III

Técnicas y Simbolismos del Papel y la Cartonería Mexicana en el México Antiguo y Contemporáneo



Nishizawa, L. (1952). *Juderós* [Pintura].

Recuperado de: <https://museoblaisten.com/Obra/2337/Juderós>

3.1 Cartonería Mexicana: Don Pedro Linares y Doña Carmen Caballero Sevilla

3.1.1 Descripción:

En la introducción de esta investigación, ofrecimos una breve descripción de lo que es la cartonería mexicana. La describimos como una rama del arte popular mexicano que hace del papel aglomerado con diversos engrudos su principal materia para la creación de formas escultóricas destinadas, mayormente, a ser consumadas por fuego en las fiestas populares a lo largo del año. El cartonero, además de valerse del papel y el cartón, recurre a moldes de barro o estructuras de carrizo o alambre para llegar a la forma deseada. Una vez se culmina el objeto escultórico, el cartonero lo recubre con pintura blanca (usualmente blanco de España) o gesso, y finalmente la pinta con colores puros y llamativos. Se suelen dar acabados con ornamentas que remiten a las líneas rectas prehispánicas o bien, con temas más curvilíneos, como reminiscencias de nuestra herencia hispano-árabe.



Judas realizados por Don Pedro Linares (izq.) y Doña Carmen Caballero (Der.) que forman parte de la colección de Diego Rivera. Museo Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Recuperado de: http://www.bontakstravels.com/central-america/mexico-city-part-2-diego-rivera-and-frida-kahlo/attachment/img_0891puppets/

También hicimos una clara distinción entre la cartonería y lo que popularmente conocemos como papel maché que cabe traer de vuelta. La cartonería, aclaramos, es la rama del arte popular mexicano, que, además de poseer una técnica en el oficio, va ligada a una profunda tradición resultante del sincretismo de culturas mediterráneas, árabes, asiáticas, y por supuesto, prehispánicas, las cuales desembocan en una rica liturgia popular en las fiestas colectivas y otorgan al material y a la obra del artesano un sentido cabal dentro de una comunidad. El papel maché, es un termino más reconocible globalmente que designa diferentes técnicas escultóricas con papel aglomerado con engrudo, que van desde la creación de formas modeladas directamente con una pasta de papel triturado y aglomerado con engrudo, hasta el *cartapesto* italiano que sobre un molde o estructura va colocando capas de papel engrudadas generando, tras la acumulación de estas capas, un objeto grueso y mucho más duro que el cartón. Aunque hay una distinción muy clara entre ambos términos, aquí nos valdremos del término vulgarizado de “papel maché” para referirnos al concepto de la técnica específicamente, mientras que el término de cartonería será utilizado recalcando la totalidad de este arte popular mexicano, abarcando técnica, simbolismo, y tradición.

Los objetos que produce el cartonero, sin contar con su entrada a los mercados del coleccionismo de arte popular, se suelen vender tradicionalmente en los *tianguis* (mercados provenientes de tiempos prehispánicos y que son sumamente usuales y cotidianos hasta nuestros días). La tan celebre y emblemática cartonera Carmen Caballero Sevilla, era una humilde vendedora de fruta en uno de estos mercados hasta que encontró a un cartonero quien le enseñó el oficio. La aparición de las variadas esculturas de papel en estos mercados, donde un gran porcentaje de mexicanos realizan la compra de sus productos básicos, depende de la cercanía de las fiestas populares que varían en el transcurso del año.



Fotografía de vendedora de judas en el mercado de Sonora. (2010). Foto: María Luisa Severiano.

Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2010/04/03/capital/025n1cap>

A continuación presentamos una breve clasificación de las fiestas populares para las que la cartonería produce objetos y parafernalia. Esta clasificación la rescatamos mayormente del estudio de Susan Masuoka (1994) sobre la cartonería de la familia Linares titulado *En Calavera, The papier mâché art of the Linares family*:

- Carnaval: En variados puntos del país se producen máscaras en papel maché para el carnaval cuando la primavera se aproxima.
- Semana Santa: El día en que Jesucristo yació junto a la tumba después de su crucifixión, es conmemorado cada Sábado de Gloria en México como en tantos otros países de herencia cristiana. Esta fecha es quizás la que ha dado mayor notoriedad a la cartonería mexicana, y en la que ésta logra un sentido cabal a nivel plástico y simbólico. En la mañana del Sábado de Gloria, se recuerda el vil acto del traidor Judas Iscariote. Los cartoneros crean monumentales esculturas que representan al vilipendiado discípulo de Jesús, depositando en su figura la mismísima imagen del mal. Según Iruretagoyena, “[...]la iconografía tradicional de los judas alude al mal representado como

diablo o figura maléfica, o bien, representa a figuras públicas no deseadas y consideradas nocivas para la sociedad.” (Cordero et. al, 2003, p.232).

Se le representa muchas veces como diablo, muerte, o bien, con el retrato de figuras públicas contemporáneas que traicionan al pueblo tanto como Judas traicionó a su maestro.

También, en estas fechas, suelen venderse cascos y espadas romanas como juguetes para los niños, integrándose los infantes dentro de la parafernalia teatral con la que los vecinos de una comunidad representan en escena la Pasión de Cristo.

- Fiestas patronales: Como describe Masuoka, cada pueblo en México cuenta con un santo patrón al que honran un día designado en el calendario por la Iglesia Católica Romana. Estas fiestas, aunque la mayoría de las veces producen sus máscaras con madera, también lo hacen con técnicas en papel maché.
- Día de la independencia(16 de septiembre): En esta fecha, en todo México, el Presidente y gobernadores reproducen desde las plazas públicas el discurso que dio Miguel Hidalgo, Padre de la Patria, para animar al pueblo a revelarse. Los cartoneros entran en esta fiesta colaborando con los coheteros en la creación de *castillos*. Estos consisten en altas torres destinadas a ser quemadas con fuegos pirotécnicos en los últimos momentos de luz del día. Las torres incluyen divertidas figuras de animales que, impulsados por la propia pirotecnia, se persiguen alrededor de la estructura. (Masuoka, 1995, p.6). Los coheteros están en constante comunicación con los cartoneros, pues sus trabajos se complementan en muchas fiestas. Es común, también, que algunos coheteros sepan hacer esculturas en cartonería.

- Día de los Muertos: El 2 de noviembre se celebra en todo México la visita del espíritu de nuestros seres queridos. Las familias limpian las tumbas, realizan esmerados arreglos florales acompañados de otros elementos decorativos, y llevan numerosas ofrendas con los platillos favoritos de los familiares a quienes recuerdan, objetos, y música. Para estas fechas, los cartoneros llenan los mercados con divertidas figuras de esqueletos articulados hechos a partir de moldes, y pintados de maneras variadas. Masuoka destaca que a diferencia del resto de las fiestas, estos objetos de papel maché no están destinados a ser quemados, por lo que no hay una razón funcional para usar este material en esta festividad. Como hemos señalado en el capítulo II, hemos de tomar en cuenta los valores técnicos, prácticos y funcionales del material, tanto como su contenido simbólico. En su simbolismo puede radicar su función.
- Navidad: Del 16 de diciembre hasta la Noche Buena, en todo México se celebran las *posadas*, representando el peregrinaje de Jesús y María para encontrar alojamiento. Los vecinos se juntan haciendo una procesión, tocando de puerta en puerta “pidiendo posada” con cánticos poéticos a los que las personas dentro de las casas responden con una negativa, hasta que llegan a la casa del vecino anfitrión que los recibirá, y donde se celebrará con elaborados platillos y bebidas. En estas fiestas, destaca el uso de las piñatas, antiguamente elaboradas con una estructura de cerámica, que ha ido casi desapareciendo hasta ceder por completo a la piñata hecha íntegramente en papel maché. Los cartoneros elaboran piñatas con temas de la cultura pop contemporánea, tanto como con los temas trascendentales de la cultura popular como la representación de la estrella con siete picos que encarnan los siete pecados capitales, y que al ser destruidos se reciben las bendiciones, simbolizadas por el apremiante relleno de la piñata.

Además de los objetos creados por la cartonería para las fiestas populares enlistadas anteriormente, la cartonería cuenta con una serie de objetos desasociados de toda festividad y que por lo mismo los artesanos producen a lo largo de todo el año. Por ejemplo, en Celaya, Guanajuato, hay familias de cartoneros de gran tradición que fabrican muñecas de juguete en papel maché. Pero el objeto artístico-artesanal más destacado de la cartonería fuera del marco de las festividades, es sin duda alguna, los ya mundialmente reconocidos “alebrijes”. Estas son esculturas de criaturas quiméricas, cada una totalmente distinta a la otra, lo que le permite al artesano jugar con la originalidad de la forma y el color. Fueron alegadamente creadas por don Pedro Linares (1906-1992) en un sueño que tuvo al verse enfermo y moribundo.

Hemos decidido brindar una descripción de la cartonería mexicana, de su técnica y su simbolismo, centrando nuestra atención en los dos usuales ejemplos de sus artesanos más destacados: La familia Linares, y más específicamente la labor de don Pedro Linares, y doña Carmen Caballero Sevilla, maestra cartonera que sin haber heredado el oficio por tradición familiar, como don Pedro, consiguió igual que éste el más sincero respeto por su trabajo de parte de los mejores artistas de la época, entre ellos Frida Kahlo, Juan O’Gorman, José Gómez Rosas, y por supuesto, quien fue el mayor mecenas de ambos artesanos, Diego Rivera. El maestro muralista, reconoció como ningún otro artista en la época la profunda sabiduría y el valor plástico y simbólico de estas esculturas realizadas con el material más humilde por los más humildes. En el catálogo publicado para la exposición “Los Judas de Diego” (1998), encontramos esta cita de las palabras del muralista mexicano que Lilia Cruz González rescata de una publicación del Museo Dolores Olmedo:

Como objeto plástico, expresión conjunta de estructura, forma y color, en el arte de México actual son de lo más valioso. Su estructura es de una gran pureza, armazón de carrizos y otate. Se

revisten con material humilde de suma fragilidad y fácil conductibilidad, el papel corriente. Esos planos son de color puesto con valentía y sobriedad extraordinarias, que individualizan, precisan e intensifican la expresión de los volúmenes.

Son una lección para pintores y escultores que ha sido desperdiciada... Entre nosotros aquel que más debe a los judas, y sea esto dicho enteramente en su honor, es Rufino Tamayo, él ha aprovechado la lección en forma y color. Ya hace bastantes años, con riqueza valiente y gran honestidad, en una exposición que improvisó en un local comercial vacío de la avenida Francisco I. Madero, colocó pequeños judas colgados de trecho en trecho entre sus telas. Entonces casi nadie entendió el gran valor de la afirmación que hacía el pintor con ese acto.

Es de desearse que, finalmente, nuestros artistas plásticos sepan ver y tomarla para sí, en lo que les convenga, la admirable lección y extraordinaria belleza de los judas, probablemente la mejor plástica actual de producción anónima, es decir, realmente humana y universal, por milenariamente local, y nacionalísima. (Garduño et. al, 1998, p.19-20)

Don Pedro Linares, por la riqueza plástica y la originalidad de su trabajo, al grado de crear toda una vertiente de objetos artesanales que hoy día son un legado para todo México (los alebrijes), se ha convertido irremediabilmente en la figura central de la familia Linares. En el catálogo anteriormente citado, Sonia Iglesias describe el origen de don Pedro:

Como auténtico artesano que era, don Pedro descendía de una rama de artesanos cartoneros cuyo oficio data del siglo XVIII, cuando don Juan Bautista Linares, originario de Xochimilco, elaboró por primera vez un muñeco con cañuelas y hojas de *totomoxtle* al que vistió con una manta para darle forma. Se trata de un judas de aproximadamente noventa centímetros de largo para ser quemado un Sábado de Gloria de alguna Semana Santa de principios de siglo.

>>El gusto por la cartonería lo continuó don Celso Linares, natural de Xochimilco y abuelo de don Pedro, quien alternó sus labores de campesino con las de artesano y se dedicó a la creación de

mascaritas, cabezas de caballo, muñecos de cartón, judas, y demás objetos de este sin igual arte.

(p.27).

Asimismo, don Pedro heredó el oficio a sus hijos Enrique, Miguel y Felipe, y a sus nietos Leonardo y David, quienes a su vez han heredado el oficio a sus hijos. Se trata probablemente de la familia de cartoneros más antigua, numerosa y afamada en todo México. En la familia heredan no nada más el oficio tradicional, sino –por herencia de Don Pedro- el gusto por la creatividad y el sello personal. Cada integrante cartonero de esta familia se desplaza entre tradición y modernidad sin contradicción.

El trabajo de los Linares es muy apreciado por coleccionistas y museos. Aunque han entrado al mercado del coleccionismo, que les brinda otro tipo de libertades a la hora de crear -un concepto de libertad diferente a la que brinda la creación de los objetos tradicionales- la familia posee un sentido de tradición y pertenencia muy fuerte. El sentido de su trabajo no está completo sin la tradición. La escultura del cartonero, su obra maestra, está destinada a ser ofrendada al fuego, lo que contradice la manera en que valoramos el arte en la sociedad moderna.

Los Linares, desde los tiempos en que don Pedro estaba vivo y hasta nuestros días, cada año ofrendan varios Judas para celebrar una quema en el Mercado de la Merced. Según Susan Masuoka, es un cometido sin fines de lucro que la familia considera un honor realizar. (1995, p. 55).



Don Pedro Linares realizando uno de sus alebrijes (1975) . Imagen sustraída del documental *Pedro Linares* de Judith Bronowski. Recuperado de: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Creator/PedroLinaresLopez>

Además de Pedro Linares y su familia, es imprescindible detenerse en la figura de doña Carmen Caballero Sevilla, pues es sin duda alguna la artífice de los más atrevidos Judas que jamás se han hecho. Contrario a Don Pedro Linares, Carmen Caballero no provenía de una familia de cartoneros, y heredó el oficio tanto más por necesidad que por gusto, pero se tornó en una verdadera maestra del oficio.

Era sumamente humilde. Tenía un puesto de fruta en el mercado Abelardo Rodríguez en la Ciudad de México en el que vendía sus judas en temporada de Semana Santa. En ese paraje sucedió el encuentro entre Diego Rivera y ella. Para Diego, este encuentro significaría un verdadero descubrimiento, y a lo largo de su vida nunca detendría la adquisición de los Judas de Caballero Sevilla. Los monumentales diablos, graciosos a la vez que grotescos, pululaban por todas partes tanto en su hogar como en su taller. Esto nos deja saber que uno de los gigantes de la plástica mexicana encontraría en estas humildes piezas de papel no nada más una atracción, sino

caminos y soluciones plásticas que revisaría día tras día en su cotidianidad. El afamado muralista la nombró jocosamente su "judera de cámara", título del que gozó por muchos años aún después de la desaparición del pintor, según describe Raquel Tibol en un artículo titulado "Cuando los Judas no dan color" publicado en la revista *Excélsior* en 1969 (Garduño et. al, 1998, p. 25). Los museos Anahuacalli y Frida Kahlo, que conservan hasta el día de hoy los Judas de Doña Carmen, recurrían a la cartonera para que restaurara las figuras mientras tuvo vida y salud para hacerlo.



Carmen Caballero arma Judas en el estudio de Diego Rivera. (1955). Fotografía de Nacho López. Recuperado de: <http://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/REPOSITORIO/ISLANDORA/OBJECT/FOTOGRAFIA%3A355456>

Diego Rivera, a quien Doña Carmen se refería como su patrono, insistió durante su vida en el invaluable legado que representaban los artistas anónimos del arte popular como lo fue Carmen Caballero. Para el muralista, como hemos dicho, los judas de Caballero Sevilla no eran una mera curiosidad. Constatában la encarnación de las más profundas búsquedas y enigmas que

confronta todo artista plástico. Rivera aseguraría que la tan poco valorada artífice -como tantos otros artistas populares anónimos- conjuntaba genialmente, como pocos artistas lo logran, lo clásico y lo romántico. La primer clasificación, Rivera la resumía como *el movimiento de la forma*, mientras que a lo romántico lo describiría como *la forma en movimiento* (p. 24).

Esta genialidad la atribuía Diego no nada más al innegable mérito individual de Caballero. Para él, las obras maestras producidas por artistas como doña Carmen "[...]son la expresión actual de mucho más de veinte siglos de cultura plástica y que nacen y viven con naturalidad, como una concha, una flor, un animal en movimiento o un ser humano extraordinario; pero que, dentro de la actual estructura social, sólo se valorizan en sumas miserables" (p. 24).

Rivera se refiere, claro está, a la herencia de las culturas precolombinas que prevalece en la actualidad en la sabiduría popular y sus manifestaciones artísticas.

En este punto en que hemos constatado que la plástica popular es innegable heredera de la refinada plástica y sabiduría prehispánicas, en que tenemos emparentadas las figuras de los cartoneros con la de los antiguos artistas que aquí habitaron, vale la pena retomar la concepción del artista *tolteca* que describimos en el capítulo primero de esta investigación apoyándonos en la obra de Miguel León-Portilla.

Recordemos que para los antiguos nahuas, el *tolteca* guardaba la concepción de "hombre verdadero" a la vez que de artista y sabio. Es decir, la realización del ser humano, su relación con el más allá, era intrínseca a su capacidad creadora. Pero no todo artífice era considerado un *tolteca*. Miguel León-Portilla no nada más aporta en su tesis la traducción de los textos que describen al buen artista, nos ofrece la visión que se tenía del charlatán, del *malhecho*:

...El torpe artista de las plumas:

no se fija en el rostro de las cosas,

devorador, tiene en poco a los otros.

Como un guajolote de corazón amortajado,
 en su interior adormecido,
 burdo, mortecino,
 nada hace bien.

No trabaja bien las cosas,
 echa a perder en vano cuanto toca.

(1956, p.266)

La capacidad creadora de un ser humano para los antiguos nahuas, diríamos, refleja mucho más que el dominio de una técnica. Refleja el Ser de esa persona: su relación tanto con los humanos como con lo que está más allá de *in tlaltícpac* (aquí en la tierra), donde las cosas perecen y carecen de raíz.

El artista nahua, para ser un *tolteca*, ha de ser un *yoltéotl*, o sea, poseer un "corazón endiosado". Para crear debe entrar en contacto con lo que está más allá de la vida terrenal *in tlaltícpac*.

El buen pintor:
 tolteca (artista) de la tinta negra y roja,
 creador de cosas con el agua negra...

El buen pintor: entendido,
 Dios en su corazón,
 que diviniza con su corazón a las cosas,
 dialoga con su propio corazón.

Conoce los colores, los aplica, sombrea.
 Dibuja los pies, las caras,
 traza las sombras, logra un perfecto acabado.

Como si fuera un tolteca,
pinta los colores de todas las flores.

(p.267)

El humano como creador ha de volver a la fuente de la creación, a la esencia que está detrás de la cáscara de las cosas perecederas. Esta descripción del artista *tolteca*, resuena en las palabras con las que Diego Rivera describe el trabajo de la cartonera Doña Carmen Caballero. Para él, las cualidades del arte precolombino son las mismas que encuentra en la producción de la cartonera, pues bien deja saber que su creación posee el realismo superior que se encuentra tras la superficie de la materia, la realidad del movimiento, o sea, la energía que es la causa de la que materia es tan solo el efecto:

Sin perder la posibilidad de expresar el movimiento de la forma y la forma en movimiento, llegó a una cualidad única que no se encuentra en el mundo antiguo más que en las maravillosas obras de arte llamadas rupestres y en el mundo moderno en las obras del periodo de exaltación máxima de Van Gogh, que es la expresión de la forma del movimiento, caso en el que se modifican volúmenes, colores, líneas, trayectorias de la composición, para llegar a la justeza de expresión vital que impele al artista, por medio de estas modificaciones, constituyendo -si puede decirse- un realismo superior, ya que en la raíz de la existencia misma de la materia está la energía, o sea, el movimiento, en consecuencia la expresión de la forma de este último tiene que ser considerada como la máxima expresión realista. (Garduño et. al, 1998, p. 24)

A los ojos de Rivera, la cartonera era sin duda alguna una *tolteca* con un corazón endiosado. Es encomiable el esfuerzo del pintor por valorar y contemplar con ojos prístinos el arte popular. Cabe destacar que en una época en que las artes buscaban emanciparse del mero marco temático, de encontrarse libres en su autonomía plástica, único camino para acercarse a *la verdad*, a esa energía en la que forma y movimiento coexisten sin contradicción, es normal que el muralista

mexicano haya insistido en valorar las cualidades plásticas formales de los Judas omitiendo el marco ceremonial colectivo al que estas estaban destinadas, y que dota de cabal sentido a la materia y a la forma de su expresión. Sobre los Judas, Diego ni siquiera menciona la materia que les es más inherente además del papel: el fuego al que es ofrendado. Es esta ofrenda, esta creación dispuesta para su destrucción, quizás, la máxima demostración de que el arte popular logra lo que Rivera llama *la máxima expresión realista*. El Judas, a diferencia de los intentos del arte moderno y contemporáneo, es una obra completa porque no nada más es creada, sino aniquilada, ofrendada.

El Judas encarna el eterno reino de lo temporal. La clase noble entre los nahuas, debía de recordar lo perecedero de la existencia *in tlalticpac*, incluyendo sus reinados, como se lee en el siguiente poema atribuido al rey tezcocano Nezahualcóyotl:

...ido que seas de esta presente vida a la otra oh rey *Yoyontzin*,
 vendrá tiempo en que serán deshechos y destrozados tus vasallos,
 quedando todas las cosas en las tinieblas del olvido...
 Porque en esto vienen a parar los mandos, imperios y señoríos,
 que duran poco y son de poca estabilidad.
 Lo de esta vida es prestado,
 que en un instante lo hemos de dejar...

(León-Portilla, 1956, p.140)

Difícil es erigir un monumento a los artistas populares que están consagrados a lo que los artistas de las *bellas artes* más le temen: lo fugaz. La fugacidad no nada más de su obra, sino de su nombre, su ego. El artista moderno le teme a ese ineludible sacrificio original, indispensable para que, paradójicamente, se instaure lo perenne en el orden del universo y en el corazón de la comunidad humana.

Es difícil que la grandeza de doña Carmen Caballero, inherente a su humildad y anonimato, no nos remita a la figura del paupérrimo héroe Nanoatzin, el vilipendiado dios que vestía únicamente una estola de papel y que, a la hora de la verdad, fue el único dispuesto a sacrificarse para que naciera el benéfico Sol que nos ilumina. En su temporalidad, por su autoinmolación, se consagra eterno. Raquel Tibol, en su ya citado artículo "Los Judas no dan color", ofrece una descripción de doña Carmen que nos da una idea de su condición tan misérrima, de la que, no obstante, emergió una de las figuras del arte popular más duchas y audaces del México moderno:

Judera mayor, judera veterana, gran judera de la ciudad de México es doña Carmen Caballero. Vive por la carretera de Puebla, donde la tolvanera se encrespa rabiosa y envuelve la casa-cueva-jacal que es su habitación, taller, su cocina, su incómodo. Cincuenta y ocho años erosionados por la miseria y la mala vida que le dio su hombre Santos Miranda. De veinte hijos nacidos, sólo le viven cuatro, y de los miles de judas que salieron de sus manos ninguno adorna con sus encendidos colores el escueto cuartucho hecho de lámina oxidada y capas de cartones o papeles pegados con engrudo. (Garduño et. al, 1998, p. 25)



Carmen Caballero arma Judas en el estudio de Diego Rivera. (1955). Fotografía de Nacho López. Recuperado de: <http://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A355456>

Realmente, el desconocimiento de estos grandes artistas anónimos no existe sino por el contraste que ocasiona el desmedido reconocimiento de los artistas de quienes consagramos sus nombres como si de dioses en un firmamento se tratara. Cabe cuestionarse si, más allá de alzar monumentos y sacar nombres del anonimato del arte popular, habría de ejercerse un esfuerzo en sentido contrario: que los artistas no busquen la consagración de su nombre, y que sea el artista el consagrado a la gran obra anónima, como sucede orgánicamente en el arte popular. Es este estado beatífico en el que el arte nace, muere y se regenera. Se hace cíclico, y por ello, eterno.

3.1.2 Técnica

Dado que la cartonería posee una amplia gama de creaciones con diferentes utilidades que exceden el enfoque de esta investigación, hemos encauzado nuestro objeto de estudio en la creación de los Judas, ya que consideramos que es esta la manifestación de la cartonería en que la técnica es la más consecuente con el simbolismo del material, y la que además, como vimos en el segundo capítulo, remite a una sabiduría popular tanto del México prehispánico como de las culturas del Mediterráneo.

Hemos visto que en la concepción del artista *tolteca* la excelsa técnica que éste posee para crear parece ser resultado no nada más de un dominio de la materia con la que trabaja, sino que manifiesta el estado de su Ser. Para los nahuas, el que "endiosa su corazón" (*yoltéotl*), es el único capaz de "endiosar la materia". Es una acción recíproca en que el creador libera su materia y la materia libera a su creador. Materia y creador conforman una unidad que se resguarda en el sabio concepto de "flor y canto" (*in xóchitl in cuícatl*) el cual abarcamos con detenimiento en el capítulo primero. La flor por si sola, se marchita, perece, y el cantor por si solo, no tiene con qué cantar y expresarse aquí en la tierra: muere. Es en el diálogo de la flor y el canto, en la

interacción de estos elementos perennes en el que quizás se pueda decir algo verdadero aquí en la tierra, como describe con mayor claridad el maestro Miguel León-Portilla:

[...] nos encontramos con la idea de que la poesía, flor y canto, es algo que se escapa de algún modo a la destrucción final. Es cierto que las flores, tomadas aisladamente son símbolo de la belleza, que al fin se marchita, pero formando parte del difrasismo "flor y canto" (*in xóchitl in cuícatl*), consideradas como poesía venida del interior del cielo, entonces, siendo "lo único verdadero en la tierra", se dice que nunca perecerán. (1956, p.146).

La técnica para hacer Judas en cartonería abraza este concepto. Es una técnica que de principio a fin es concebida para vivir y morir, para ser erigidas y celebradas, pero finalmente inmoladas. Eso sí, su inmolación no es única, es cíclica, y de ahí la relación del perenne papel como material con la fuente eterna de la creación. El cartonero contemporáneo, parece cantar, como lo hacía su antiguo poeta y rey de Tezcoco:

No acabarán mis flores, no cesarán mis cantos:

Yo cantor los elevo:

se reparten, se esparcen...

(p.146)

Don Francisco Javier Hernández, investigador de las artes populares, consideraba que "...de entre todos estos objetos que pueden hacerse de cartón, seguramente son los clásicos judas los que merecen conceptuarse como ejemplares verdaderamente extraordinarios, por su calidad plástica indiscutible, por su arraigado espíritu popular y, también, por el profundo sentido moral que encierran" (Garduño et. al, 1998, p.35).

Definitivamente, el artesano cartonero es un cantor, y el papel con el que trabaja, sus flores. Por esto mismo, en vez de detenernos a describir las múltiples técnicas del cartonero para hacer objetos como juguetes o alebrijes, ofrecemos a continuación una serie de pasos técnicos

para la creación de Judas monumentales, pues en estas piezas encontramos el logro de la unidad simbólica: No hay separación entre la materia y el artesano, y tampoco lo hay entre el arte y el espectador, pues su uso es ritual. Los Judas de cartón se encarnan, no se limitan a ser observados pasivamente. Estos pasos técnicos para la creación de Judas monumentales los rescatamos de diferentes fuentes bibliográficas, mayormente del artículo realizado por Edurne Iruretagoyena y Alejandra López de Sylanes Vales (2003) titulado "Manos , Oficio, Creación", incluido en la publicación *De Cartones: El cartón y el papel en el arte popular mexicano*. También nos fue de gran ayuda la más amplia y detallada publicación sobre el trabajo de la familia Linares, realizada por Susan N. Masuoka (1995) titulada *En Calavera, The Papier-Mâché Art of the Linares Family*, y los artículos de Raquel Tibol (1998) sobre el trabajo de Carmen Caballero Sevilla compendiados y republicados en el catálogo *Los Judas de Diego Rivera*.

Cabe destacar que los pasos que aquí mostramos son una síntesis de muchas otras posibilidades y soluciones plásticas que varían -aunque no sustancialmente- de una época a otra, de un lugar a otro, y de un artesano a otro.

El objetivo es ofrecer un registro claro y detallado de esta técnica, de manera que le sea útil a los artistas, artesanos o aficionados que les interese explorar las infinitas posibilidades de esta técnica relegada a una mera manualidad, cuando, en realidad, manifiesta la genialidad y sabiduría plástica de una cultura milenaria, como insistieron tanto artistas de la talla de Diego Rivera y Rufino Tamayo, como ya hemos dejado dicho.

Los Judas pueden realizarse a partir de moldes, o bien, con estructuras de alambre o de carrizo. Daremos prioridad a los hechos con estructura de carrizo por ser la más habitual y consecuente para lograr los Judas monumentales destinados a ser quemados en Semana Santa.

Técnica para la Creación de un Judas Monumental con Armazón de Carrizo.

Muchos cartoneros, antes de aventurarse a la ardua creación de un Judas monumental, comienzan trazando diferentes bocetos hasta dar con el diseño que más les convenza. Esto no quiere decir que se limitan a hacer una replica exacta de su boceto. Es más bien, una guía. Como todo buen artista, los cartoneros permiten que el proceso les vaya guiando para llegar a la forma deseada.

Una vez el cartonero tiene su diseño listo, así en papel como en la mente, comienza el proceso para crear el armazón de carrizo. Primero corta las cañas de carrizo en tiras cuando aún la caña está fresca. "Este material se debe limpiar muy bien a fin de no dejar parte de la pulpa que se pudre y echa a perder la creación del artesano" (Garduño et. al, 1998, p.32).

Entrelazando muchas de estas tiras amarradas en forma circular, el cartonero va generando una estructura cilíndrica a la que, conforme emerge, se le añaden las extremidades y la cabeza. Las trabas se amarran con tiras más delgadas y cortas que se obtienen comúnmente de la misma caña de carrizo, o bien, se facilita el proceso de amarres con otros materiales industriales.



El judero mexiquense Víctor López elabora Judas con alma de carrizo. (2019). Recuperado de: <https://eje19.com.mx/victor-lopez-elabora-judas-con-alma-de-carrizo-y-corazon-mexiquense/>

Según Edurne Iruretagoyena y Alejandra López (2003), el carrizo debe de mojarse constantemente para que se mantenga flexible y el cartonero pueda manipularlo a voluntad dándole la forma deseada. (Cordero et. al, p.229). El carrizo, una vez seco, se quiebra al doblarse.

Terminada la estructura, ésta será cubierta con el papel engrudado, por lo que, antes que adentrarnos en este proceso, es menester presentar una receta general para hacer el engrudo. Hay múltiples formas y gustos para hacerlo. Hay cartoneros que gustan trabajar con un engrudo muy espeso mientras que otros prefieren una consistencia más líquida. Lo importante es que tenga la consistencia adecuada para pegar bien las capas de papel, y lograr esto sin que se formen grumos en el engrudo.

Primero, en un recipiente depositaremos una taza de agua a temperatura ambiente y añadiremos aproximadamente 6 cucharadas soperas de harina de trigo que dejaremos disolverse por 1 hora. Si se prefiere, en lugar de esperar tan prolongadamente a que la harina se disuelva, se puede acelerar el proceso batiendo enérgicamente la harina con el agua. Es muy importante que quede bien disuelta para evitar que se formen grumos. Una vez disuelta la harina, en una olla ponemos a hervir cuatro de tazas de agua. Mientras el agua hierve, batimos una última vez nuestro recipiente con harina y la vamos añadiendo la mezcla lentamente en el agua hirviente. Conforme vertemos la harina removemos lentamente. Una vez hemos volcado pacientemente toda la harina disuelta, continuamos removiendo hasta que todo el contenido hierva nuevamente. Removemos por 3 minutos más. Mientras lo hacemos podemos añadir una cucharada de sal, o bien, dos cucharadas de vinagre. Esto ayudará a que el engrudo se preserve por más tiempo.

Listo el armazón, y listo el engrudo, queda sólo preparar el papel que se usará para recubrir la estructura. La cartonería tiene la virtud de valerse de material reciclado para elaborarse: "La pasta utilizada en la cartonería tradicional se hace con desechos de bolsas de

cemento, de cal, de pan o de harina para tortillas, cajas de cartón, fóliders, periódico o cualquier otro papel reciclable. En algunos casos, como el de las bolsas de cal se limpian con agua corriente para eliminar todo residuo" (Cordero et. al, 2003, p.236).

Muchos aficionados cometen el error de recortar el papel con tijeras, lo que genera piezas de papel con bordes afilados que no se adhieren tan bien como cuando el papel se rasga con las manos. Esto le da al papel una "barba" que se incorpora mejor.

El armazón debe cubrirse con varias capas de papel para adquirir la dureza deseada según su función. Generalmente se consigue con dos capas de papel. (Garduño et. al, 1998, p.32). Para ello, el cartonero suele trozar con las manos en pliegos muy grandes que puedan recubrir áreas amplias, pero siempre siguiendo una lógica que evite que el papel se alechugue. Cada trozo de papel lo humedece con el engrudo por ambos lados para colocarlo sobre la estructura. Una vez cubierto todo el armazón, se deja secando al sol.



Carmen Caballero arma Judas en el estudio de Diego Rivera. (1955). Fotografía de Nacho López.

Recuperado de: <blob:null/aaf978fd-0ef4-0449-b6b9-925065d099b6>

Según Susan N. Masuoka en su estudio sobre el arte de la familia Linares, contar con un área adecuada de secado es fundamental en el taller del cartonero: "The studios of papier-mâché artists require certain standard physical conditions, which allow them to practice their craft. One of the most important requirements is that the studio provide an efficient means of drying the thick, paste-laden papier-mâché" (1995, p.35).

Seca la figura monumental, el cartonero recubre la figura completa con una capa de blanco de España o vinílica, para añadirle color con pinturas acrílicas. Los diseños varían de artesano a artesano, pero es muy común que a lo último se añadan detalles trazados con pintura negra, lo que resalta la forma y el color en el diseño.



El maestro Leonardo Linares, hijo de Don Pedro Linares, pintando un alebrije. (2021).

Recuperado de: <https://www.lohechoenmexico.mx/la-familia-de-la-ciudad-de-mexico-que-invento-los-alebrijes/>

Hasta aquí termina el trabajo del cartonero. Culminada la figura monumental, el cartonero la lleva con el cohetero para que, con su propio arte, recubra la figura con fuegos pirotécnicos, los cuales se colocan normalmente en las extremidades del Judas.

Cabe señalar que muchos cartoneros son también coheteros, y que muchos coheteros, a veces, ejercen el oficio de cartoneros.

3.1.3 *Simbolismo*

¿Es verdad que se vive sobre la tierra?
 No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.
 aunque sea de jade, se quiebra
 aunque se de oro se rompe,
 aunque sea plumaje de quetzal se desgarrá,
 no para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.

-Nezahualcóyotl.

El sistema simbólico de la quema de Judas no se reduce a una mezcla de dos ingredientes puros: lo prehispánico y lo mediterráneo. Aunque el pasado es siempre presente en un sistema simbólico, si hay algo que caracteriza al símbolo es su incesante renovación.

Los autores del artículo "De la Violencia Mítica al <<Mundo Flor>>: Transformaciones de la Semana Santa en el Norte de México" llevaron a cabo una investigación de la Semana Santa y la quema de Judas en diferentes grupos indígenas al norte de México, en la que sostienen sobre estos rituales que:

En general se trata de nuevos ordenamientos sintácticos que no corresponden a la simple adición de dos tradiciones, la prehispánica y la <<occidental>>, sino a la articulación de sistemas simbólicos originales, refuncionalizados [...] tanto en los aspectos formales como los conceptuales. (Bonfiglioli & Olavarría, 2004, p.62)

La creación de Judas y su quema ritual, tanto en la población indígena como en la población mestiza a la que pertenecieron artesanos como don Pedro Linares y doña Carmen Caballero Sevilla, se adscriben a una tradición, esto es, un pasado indisoluble de un presente a cada instante renovado, recreado.

En España, investigadores como Demetrio E. Brisset o Ricardo Sanmartín, han aportado ricas investigaciones sobre la quema de Judas y las Fallas de Valencia respectivamente. En ellas, para acercarse a su amplio e inaprensible simbolismo, estos académicos ofrecen una lectura no nada más a partir de su aparente tradición cristiana, sino de la múltiple espacialidad y temporalidad del sistema simbólico, que se impregna de tradiciones árabes, asiáticas, y por supuesto, paganas.

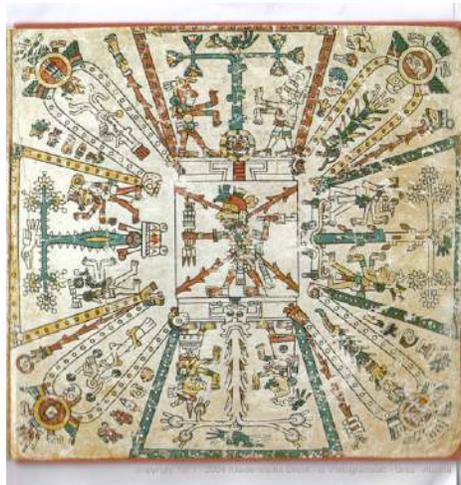
Nosotros, a continuación, consideramos que así como a un español le sería imposible comprender a su Judas sin su acervo pagano, el Judas de México se encuentra inconcluso si no se considera la concepción del universo del mundo precolombino. A ello se le suma, como dijimos en los primeros párrafos, su originalidad creativa que la hace única a la vez que heredera del rico pasado de nuestros ancestros.

Para los antiguos nahuas, de la dualidad/unidad generadora, *Ometéotl*, que se sostiene por sí misma, emergieron los cuatro rumbos del Universo. Cada uno de estos rumbos es un dios que luchará por dominar el reino identificándose a sí mismo como el Sol. Cada dios será el Sol de una era destinada a caer por sucederle otro de los rumbos. Es una era de desorden, de lucha y desacuerdo entre estas cuatro deidades. Cuando el cuarto Sol se apaga, estos dioses aceptan que han de llegar a un acuerdo para repartir el reino y que el Sol vuelva a iluminar.

El Quinto Sol, el de nuestros días, es el del movimiento, resultado de la armonía y el acuerdo. Cesará la lucha entre los cuatro rumbos. Es indispensable que un dios se sacrifique en

nombre de todos para llegar a tal acuerdo, para que se reparta el reino perenne en reinos cíclicos entre ellos, los cuatro puntos cardinales.

Se reúnen entonces los dioses en Teotihuacán y disponen una hoguera para el sacrificio que dará vida al Sol. Se ofrecen dos dioses: Uno joven, rico, y ataviado de oro y jade, Tecuzitcatl; otro viejo, enfermo y pobre que viste con una miserable estola de papel, Nanoatzin. El primero se acobarda, en tanto que el más humilde de los dioses, el que no tiene nada, lo da todo. Nanoatzin, sin atisbo de duda, brinca a la hoguera y emerge como el sol que nos alumbra hasta nuestros días. Tecuzitcatl, frente a la hazaña del miserable dios, se arrepiente y se arroja a la hoguera emergiendo como la Luna.



Los cuatro rumbos del Universo (página del códice Fejérváry-Mayer). (Sin fecha).

Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Page01.jpg>



Nanahuatzin ilustrado en el Códice Borgia. (S. XVI).

Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Nanahuatzin#/media/Archivo:Nanahuatzin.jpg>

El Quinto Sol, llamado Sol Movimiento (*Nahui Ollin*), es, como dijimos, el sol del acuerdo y la repartición ecuánime de los reinados que antes vivían en lucha constante. En palabras del maestro Miguel León-Portilla: "Puede afirmarse, sin fantasear, que el movimiento y la vida eran para los nahuas el resultado de esa armonía cósmica lograda por la orientación espacial de los años y los días, o más brevemente, por la espacialización del tiempo" (1956, p. 122).

La repartición ecuánime de los años y los días entre los cuatro rumbos que fueron los soles que antecedieron a nuestro sol, explica a los antiguos nahuas la naturaleza cíclica del Universo, y con ella, la naturaleza cíclica de la vida en la tierra: El tiempo como símbolo (imagen) de la eternidad.

El movimiento -la temporalización y espacialización del Universo- es una ruptura con el estado no manifestado y estático del caos eterno. El movimiento es el orden que concede que cada dios se manifieste, y con ello, que se manifiesten las infinitas formas del mundo. Ese orden se debe al sacrificio de Nanoatzin al fuego -el primero de todos los dioses, el Dios Viejo- pero

mantener ese orden universal está ahora en manos de los humanos, como explica el académico Ulrich Köhler en su artículo "El fuego entre los aztecas":

En cuanto al papel de los dioses y de los hombres para mantener el equilibrio del universo, se ha podido demostrar que los dioses iniciaron las obras necesarias, pero en seguida delegaron esta tarea a los hombres. El fuego para la hoguera, que servía para la creación del sol, fue sacado por un dios, pero ahora, el cargo de mantener al sol en el cielo es obra humana [...] Esta conclusión coincide con otra delegación de responsabilidad ya bien conocida. Se trata del origen de los sacrificios humanos como sustituto del autosacrificio mítico de los dioses en Teotihuacan, Ya ascendido al cielo, el nuevo sol se había quedado parado. Con su sacrificio los dioses le dieron la fuerza inicial para caminar (Sahagún, 1969, II, 261), y ahora los hombres siguen su ejemplo con sacrificios humanos, dando así al astro la comida que necesita para continuar su camino. (González & Buxó, 1995, p.213).

Es factible que en la primera mitad del siglo XVI, cuando los primeros franciscanos y campesinos comunes llegaron a tierras mexicanas y trajeran consigo la indispensable fiesta carnavalesca de la quema de Judas, persistiera entre los locales aun nítida la imagen sustancial de su cosmovisión del honorable sacrificio de los dioses para crear el Quinto Sol.

El que en México se haya optado por usar el papel como material para crear la imagen de Judas -a diferencia de España en que eran hechos de paja y madera usualmente-, sugiere que se asoció el sacrificio del traidor de Cristo con el del autoinmolado dios Nanoatzin, quien vestía con una humilde estola de papel. Además, es factible, como sostenemos en el segundo capítulo de esta investigación, que el papel como material simbolizara y remitiera a las antiguas deidades que se autosacrificaron para que emergiera el sol. Desde esta perspectiva, el Judas encarna un sacrificio capital, tan necesario como el sacrificio de Jesús, el maestro traicionado. La sangre derramada del último nos devuelve al reino de lo eterno e inamovible, al padre. En cambio, el

sacrificio de Judas concedería la continuidad cíclica del tiempo, el movimiento mismo, o sea, la existencia.

La quema de Judas vista como un sacrificio necesario para mantener el orden cíclico podría explicar el motivo por el cual, pese a que el Judas en España como en el resto de Europa es tratado como un vil traidor, siendo apedreado e insultado por niños y adultos antes de llevarlo a la hoguera, en México sorprendiera y escandalizara a los forasteros el que se le tratará como un héroe: "Algunos presenciaron la celebración esperando ver a la gente amontonarse obstinadamente y mofándose deshonrando a Judas; en lugar de ello, encontraron un festival con cierto parecido al del 4 de julio en Estados Unidos. Todos se regocijaban" (Beezley, 2010, p.152).

La vida temporal para los cristianos es producto del pecado original, mientras que para los antiguos nahuas, como vimos, el tiempo cíclico era la imagen del universo en orden. Esta armonía fue posible gracias al sacrificio en la hoguera del heroico Nanoatzin. Tal vez, por el sincretismo del Judas con esta deidad crucial en la cosmovisión nahua, Julia Newell Jackson se escandalizara al ver la quema de Judas en el México de finales de siglo XIX, en la que, según describe, "nunca había visto ningún héroe de la historia ser celebrado de forma tan completa" (Beezley, 2010 p.147).

Pero el cristianismo nunca ha gozado de la pureza que presume. Su riqueza está en que, pese a la obstinada encomienda inquisidora de la institución religiosa para romper con las usanzas de la tradición pagana, fue imposible arrancar de la sabiduría popular los sistemas simbólicos paganos que dinamizarían y dotarían de sentido los símbolos cristianos. El Judas en Europa, aunque no pierda su identidad de villano, se vincula a los días de carnaval, encomendados a la abundancia de las cosechas. O sea que aunque su figura sea humillada, se reconoce, sobre todo en las comunidades rurales, que su sacrificio en la hoguera devendrá en cenizas fertilizadoras. Su imagen es necesaria para cumplir los ciclos. Según Beezley:

El carnaval parece haber evolucionado de las saturnales romanas, que sobrevivieron como una celebración popular que ganó aceptación cuando Pío II (1464-1471) extendió la aprobación papal. A menudo, este festival presentaba un rey para la ocasión, cuya efigie (en ocasiones llamada invierno) era quemada para concluir con una juerga que incluía un abundante banquete, la inversión de los papeles y la suspensión de la observancia de los cuarenta días de ayuno. (p.134)

Vale la pena, reconociendo estas raíces paganas, reemitirnos a algunas imágenes del génesis de los griegos. Para tal caso, abreviamos el mito de la separación del cielo y la tierra del muy ameno texto de Jean-Pierre Vernant (2000) *El universo, los dioses, los hombres: El relato de los mitos griegos*: Cuando Gea (Tierra) pare a Urano (Cielo), este, su hijo e irremediable amante, no tiene nada más que hacer que procrear incesantemente con ella. Nunca se separa de ella (ambos remiten a la "unidad dual" del *Ometéotl* de los nahuas). Dentro de Gea, se gesta la primera generación de deidades (titanes), las cuales no puede parir porque Urano, el cielo, nunca se separa de ella. No existe el espacio en el universo para que las cosas que se gesten, pasen al estado de existencia, se manifiesten. El menor de los hijos de Gea, Cronos, convencido por ella, decide traicionar al padre mutilando su miembro para poder salir. Lo hace. Por la traición de Cronos se derramó la sangre y el esperma del miembro del padre cielo, Urano. Al caer la sangre sobre la tierra, y el esperma sobre las aguas, emergieron de ello las potencias de la existencia: La guerra (de la sangre) y el amor (del esperma).

Así mismo, por la traición de Judas se derramó la sangre de Cristo, la sangre que expía el pecado de nacer, de haber sido separados del padre cielo.

Judas es a Jesús, lo que Cronos es a Urano: Un traidor. Cronos traiciona al padre cielo castrándolo, pero es gracias a este perjuro que se genera el *espacio* necesario entre el cielo y la tierra (entre Urano y Gea) para que las cosas nazcan y puedan existir, para que se manifiesten.

Jesús es el símbolo microcósmico encarnado en el hombre de la eternidad inamovible. Judas es el símbolo microcósmico encarnado en el hombre de la eternidad en movimiento, o sea, del tiempo y la infinita renovación cíclica. Por eso su reinado dura unos pocos días que bastan para trastocar el supuesto orden divino inalterable. Aunque corto, el reinado de Judas, al igual que el de Cronos, se sumerge y emerge cíclicamente para toda la eternidad.

Fuera de la Ciudad de México, en grupos indígenas como los Coras o los Huicholes, la quema de Judas difumina concienzudamente la línea divisoria entre Judas y Jesús. Entre los Coras, especialmente, se realizan representaciones fálicas de Judas que se les llegan a considerar también como un *Cristo fálico*. El ritual logra una unidad de los aparentes contrarios:

[...] el incesto provoca una disyunción cosmológica de los bandos, el rito no duda en resolverla estableciendo un orden que debe ser mantenido cíclicamente. La resolución ritual de este conflicto se expresa mediante la conformación de los bandos rituales que se instauran durante el tiempo de la cuaresma-Semana Santa. (Bonfiglioli & Olavarría, 2004, p. 66, 2004)

Las representaciones de la quema de Judas en poblaciones indígenas, dejan patente que el sacrificio de Judas en México se asocia con ese sacrificio necesario para que surja el Sol:

En el tiempo de cuaresma y Semana Santa los judíos [encabezados por Judas] se enfrentan con Jesús o bien el Diablo con Dios; en todos los casos Jesús es derrotado para resurgir como Sol entre Coras y Huicholes, o bien para renacer como niño-Dios, listo para emprender su crecimiento acelerado en un año en los casos huichol, cora y yaqui. (Bonfiglioli & Olavarría, 2004, p. 66)

Los cartoneros de poblaciones mestizas, como lo fue don Pedro Linares, aunque un tanto más apartados del evidente simbolismo autóctono que se conserva en la quema de Judas en la poblaciones indígenas, tienen certeza en que tras la inocente apariencia de la fiesta popular, encuentran en ella una fuente insondable de sabiduría que sobrepasa al individuo creador y le da una razón de ser a su trabajo, pues es en el ritual donde se completa la unidad simbólica de su

artesanía, y donde ésta pasa de ser una experiencia individual, a una colectiva. Así lo distingue Susan Masuoka, quien considera que el contexto festivo, el rito al que son destinadas las creaciones de la familia Linares como la de otros cartoneros, es lo que dota de sentido su oficio:

The fiesta, the highlight of a town's annual calendar, is the quintessential Mexican Celebration. Don Pedro was a natural in this environment. How distant the fame of his art was from this experience. At a foreign gallery opening of his work, he would be the unequivocal center of attention amid attentive collectors and press photographers. Yet here he is just one of the crowd. This fiesta was a fundamental part of Don Pedro's reality. Such immersion in his home culture provides a truth to his art and explains, in part, why his work captured international attention. (1995, p.52)

Es natural que para don Pedro Linares, pese al gran atractivo que representa el beneficio monetario y de status profesional el situar su obra en galerías y museos de prestigio mundial, encontrará en las fiestas populares un fin más trascendental. El anonimato de la fiesta popular en el que se insertan sus creaciones representa una paradoja, pues por un lado se disuelve la individualidad del artesano en la identidad de la comunidad como un todo. Por otro lado, cada individuo de la comunidad vive en carne propia el símbolo del objeto artístico. Cada integrante del colectivo adquiere, gracias a la tradición (saber pasivo), un cimiento para adquirir un saber activo, es decir, un saber que sólo puede ser adquirido por sí mismo: una creación.

En el capítulo primero vimos que los antiguos nahuas poseían dos términos claves para comprender el aprendizaje de los individuos, para "darles un rostro y un corazón". Distinguían entre el saber pasivo, adquirido por tradición y el saber activo, el que queda en manos del individuo encarnar por cuenta propia. La *Machiliztli*, estudiamos, era la forma pasiva de la sabiduría, y ésta no adquiriría sentido sin la *tlamatiliztli*, la sabiduría en sentido activo. O sea que

para los antiguos habitantes de México, de nada valía la "información" de la tradición sino era experimentada directamente por el individuo.

No basta con aprender de memoria los símbolos y descripciones de la región de los muertos (*topán in mictlan*), de distinguir intelectualmente que aquí en la tierra (*in tlaltícpac*) todo es perecedero y que se tiene que "endiosar el corazón" para poder expresar (tal vez) una verdad en el mundo.

La fiesta de los Judas, como otras muchas fiestas populares, son un ejemplo de sabiduría activa. Se trata de volver al tiempo mítico de los dioses autoinmolados, pero no como espectador, no como mirón, sino como la personificación misma del momento en que surgen la vida y la muerte con tal de que los primeros dioses puedan existir y reinar en equilibrio.

Joseph Campbell nos habla de la importancia de este conocimiento encarnado de la vida y la muerte que representa el ritual colectivo:

Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del "nacimiento" (polingenesia) para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte. Porque por medio de nuestras victorias, si no sufrimos una regeneración, el trabajo de Némesis se lleva a cabo: la perdición nace del mismo huevo que nuestra virtud. Así resulta que la paz es una trampa, la guerra es una trampa, el cambio es una trampa, la permanencia es una trampa. Cuando llegue nuestro día por la victoria de la muerte, la muerte cerrará el círculo; nada podemos hacer, con excepción de ser crucificados y resucitar; ser totalmente desmembrados y luego vueltos a nacer. (2013, p.23)

Quizás por esto la quema del traidor Judas en México más que hacernos mostrar indignación ante el némesis, nos provoca algarabía. El sacrificio, así sea el del villano Judas o el del héroe Nanoatzin, es la mismísima muerte dadora de vida. Es fácil comprender intelectualmente que vida y muerte son una misma y sola cosa. Lo difícil es encarnar este

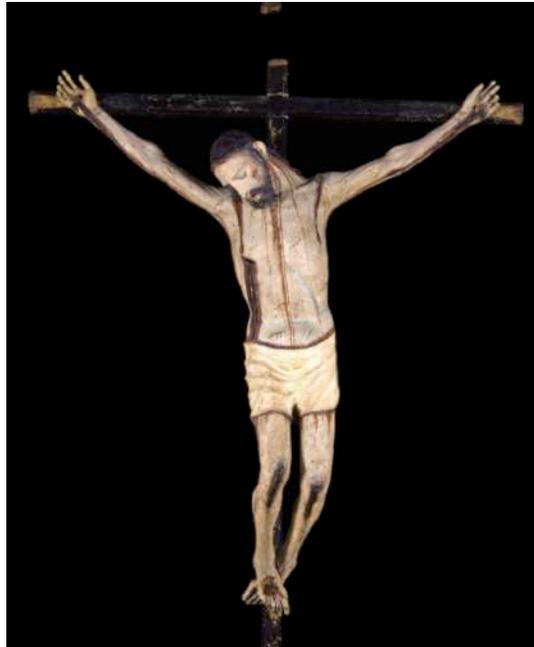
conocimiento: presenciar y sentir que vida y muerte, villano y héroe se engendran mutuamente, y por ello existimos, y por ello celebramos a ambos.

3.2 Imaginería en Caña de Maíz y Caña de Papel

3.2.1 Descripción

La imaginería ligera en caña de maíz, como normalmente se le conoce aunque varían los materiales que la constituyen, consiste en una excepcional técnica escultórica desarrollada entre el pueblo tarasco desde tiempos precolombinos, la cual, con la llegada de los españoles se sintetizó con nuevas técnicas y estilos occidentalizados que derivarían en los famosos Cristos de caña que se distribuirían por su belleza, practicidad y novedad, no nada más en la Nueva España sino en variados parajes del Viejo Continente. Durante la Colonia, habría talleres ligados a la actividad misionera en los que se refinaría mucho este oficio, mas con el tiempo, lo que ha sobrevivido hasta nuestros días -en tierras de Michoacán donde un día se ubicó la capital del imperio tarasco- es el Cristo de caña de hechura popular que se aleja de estándares estéticos occidentalizados.

Lo que caracteriza a esta técnica es que se realiza con materiales y métodos con los que se obtienen formas tridimensionales tan monumentales como livianas. Se realiza, en la mayoría de los casos, a partir de una pasta de caña de maíz seca y pulverizada que se aglutina con un engrudo de origen prehispánico llamado *tatzingueni*, el cual se obtiene de una orquídea. Esta pasta se aplica y modela sobre estructuras realizadas con la propia caña seca, o con maderas livianas, o también, con cartón de papel aglomerado con el *tatzingueni* generando una estructura acartonada.



Cristo Crucificado. (S. XVI). Modelado en pasta de caña de maíz y policromado. 210 cm x 166 cm. Museo Nacional del Virreinato. Recuperado de:

<http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/escultura:234>

Según Ricardo Araujo, el fraile agustino Fray Matías Escobar, en su famosa *Americana Thebaida*, indica que los propios tarascos en su lengua distinguían la técnica como "pasta de caña". Indica Escobar que en la lengua purépecha (tarasca) existen palabras específicas para describir las esculturas humanas. Por ejemplo, *marajash* "significa muñeco hecho de trapo, de madera, de caña seca de maíz o de hojas secas de maíz (se usa para fines mágicos." (Escobar según citado en García-Abasolo et. al, 2001, p.122).

Si bien se le designa el nombre a la técnica con el del material de la caña, la realidad es que en la imaginería ligera varían las técnicas y materiales para lograr la forma y ligereza deseadas. Por ejemplo, Miguel Castillejo señala que:

En contraste con las tallas de caña entera y serrín de caña, utilizada con más frecuencia en Michoacán (donde también utilizan el papel), existe otra técnica de escultura de mayores

proporciones, donde el papel conforma la estructura principal y la caña interviene en menor proporción, siendo entonces que el peso está en función del papel y no de la caña [...] (García-Abasolo et. al, 2001, p.125).

Un ejemplar del caso es el del Cristo de Mexicaltzingo, el cual se hizo con la masa de un viejo códice. Garibay, nos dice Castillejo, considera que la manera en que el códice llega a formar parte de la figura es la siguiente: "un indio que fabrica esculturas pide papeles de desecho; un fraile toma al azar un puñado y se los entrega para la ejecución de la obra" (p.96).

Nosotros en el segundo capítulo de la presente investigación, concebimos, al contrario de Garibay, la posibilidad de que estos códices puestos dentro de los cuerpos de los Cristos podrían tener un peso simbólico para los primeros artesanos de estos talleres. Así sea que los documentos parecen de poca importancia, el artesano no pensaría en el poder de su contenido sino el del continente: el papel en sí mismo. Además, recordamos a nuestro lector que desde principios de la Colonia el papel amate fue prohibido y castigado su uso.

Esta técnica, cabe destacar, no se limitó a su uso oficial en los talleres vigilados por los misioneros. Hay indicios de que la imaginería ligera tenía un uso popular extraoficial tanto en los tiempos precolombinos como durante la Colonia. Ya en fechas tempranas de la conquista hay registro de la realización numerosas procesiones con miles de participantes, cada uno de los cuales portaba su propio Cristo, que los especialistas en el tema estiman muy probable que estuvieran ejecutados con las técnicas de imaginería ligera. Miguel Castillejo Gorraiz describe que "[...] en San José de los Naturales, adjunta a la iglesia de San Francisco de México, hubo procesiones cada día de la Semana Santa que adquirieron fama porque llegaron a contarse hasta tres mil Santos Cristos. Cada indio llevaba el suyo" (p.124).

Muchas de estas figuras se creaban con la guía de ciertas exigencias estéticas que traían consigo los frailes, los cuales mostraban mucho contento con las aptitudes artísticas de los

tarascos, pero también existirían abundantes casos de piezas que se crearían fuera de estos talleres y más alejados del canon occidental, y que por su origen humilde estarían fácilmente sujetas a ser destruidas por el tiempo, a diferencia de las valuadas esculturas hechas a gusto de los integrantes de la iglesia, que sobrevivieron al tiempo por la estima y cuidado en que se les han tenido. Sin embargo, si bien han sobrevivido los Cristos de los talleres oficiales tras el resguardo de las iglesias, la tradición que se ha mantenido en pie y activa es, paradójicamente, la de la hechura popular de los Cristos.

Castillejo refiere que "[...] los centros alejados del control estético eran abundantísimos y se resisten a toda clasificación: el artesano no sabe a que corriente pertenece ni cuáles son sus modelos; no se le puede aprisionar dentro del tiempo y ni del espacio; es de todas las épocas y de ninguna en particular" (p.107). Es la estética de estos la que trasgrede el gusto convencional occidental hasta el día de hoy: "Los Cristos acartonados, deformes, de un material inusual, abofetean nuestra sensibilidad y se precipitan en su medianía ante nuestras exigencias estéticas." (p.96).

La técnica de la imaginería ligera novohispana, como lo constatan investigadores destacados en la materia estudiando las fuentes de los cronistas, es de origen totalmente autóctono y precolombino. La imaginería ligera era utilizada por los tarascos para llevar a sus dioses a la guerra en campañas militares y poderlas "rescatar" en súbitas retiradas. "Escobar escribe en su *Americana thebaida* (1729): *En la gentilidad hacían los escultores, por ser de pasta liviana, de esta manera sus Dioses, para que no fuesen pesadas sus deidades.*" (Escobar según citado en García-Abasolo et. al, 2001, p.90).

Andrés Estrada Jasso, sacerdote e historiador que dedicó gran parte de su vida a rescatar la memoria del pueblo tarasco, resume en voz propia la manera en que se utilizarían estos ejemplares escultóricos precolombinos que por su naturaleza fútil no llegaron hasta nuestros días:

Los tarascos, como otros pueblos antiguos, solían llevar consigo sus dioses a las guerras, juzgando que así les propiciarían la victoria; pero cuando eran derrotados y sus simulacros quedaban en manos de sus enemigos por no poderlos poner a salvo rápidamente, creían atraer sobre sí sus iras. Inteligentemente le encontraron solución a este problema al reducirlos de peso, haciéndolos de una materia tan ligera que una escultura del tamaño de un hombre apenas llegaba a pesar seis kilos escasos, con lo que un solo tininiecha (sacerdote encargado de llevar a los dioses a la guerra) podía cargar fácilmente un ídolo largas distancias sin gran fatiga. (1975, p.12)

Roberto G. Cruz Floriano atribuye a estos monumentales figuras no nada más cualidades prácticas sino simbólicas, en las que se fusiona la dicotomía entre la guerra y el maíz como carne de los hombres, dadiva de los dioses que también han de devorar. (García-Abasolo et. al, 2001, p.p 151-152). Castillejo, en la misma publicación, se cuestiona este peso simbólico: "Nos planteamos si sabían los misioneros el fuera poder simbólico de maíz para conformar el cuerpo de Cristo, la trabazón íntima entre técnica de los antiguos dioses, la paradoja de la fragilidad del material frente a la eternidad de lo representado, etc." (p.90).

Vemos que los materiales que configuran la imaginería ligera, así la caña, como el maíz, como el papel, se relacionan orgánicamente expresando un poder simbólico en común por sus propiedades análogas.

3.2.2 Técnica

La información recopilada que aquí se ofrece sobre la técnica en imaginería ligera fue rescatada en su totalidad del grueso volumen *Imaginería indígena mexicana: Una catequesis en caña de maíz* (2001). En ella, especialistas en esta materia tanto de México como de España ofrecen completísima y detallada nota de la diversidad de técnicas y materiales de este particular arte desarrollado durante y antes de la llegada de los españoles en el actual territorio mexicano.

Nuestra tarea aquí ha sido sintetizar y ordenar el proceso técnico para la configuración de estas esculturas de manera que resulte más amigable para el artista interesado en aplicarlo a su obra plástica. Esto nos llevó a omitir más de una vez algún método particular o material alternativo de los que los investigadores que citamos tomaron prolija nota. Por ello, se invita al lector, ya sea artista, investigador o aficionado, que si le interesa adentrarse en las particularidades técnicas de este arte, acuda directamente a esta fuente de la que nos valimos aquí, como indicamos, para mostrar los pasos técnicos de forma asequible para el creador que quiera aplicarlo a su trabajo.

Rolando Araujo resume los tipos de factura que se pueden encontrar en la imaginaria ligera novohispana en cuatro grupos: La talla, el modelado, el moldeado y el atado. (García-Abasolo et. al, 2001, p.130).

- Talla: Para la talla utilizaban madera liviana de colorín (entre otras) a veces como refuerzo en el interior y otras para tallar la cabeza junto al torso o únicamente la cabeza, y las manos y los pies.

La talla no era forzosamente el resultado final. Por encima se podía trabajar un modelado más detallado con pasta de caña o pasta de papel, posteriormente sellada, policromada, estofada y barnizada. (p.136).

- Modelado: Usualmente se utilizaba el serrín de la caña aglutinada con *tzatzingueni* u otras variedades de engrudos para dar forma a las partes más refinadas como el rostro y los músculos. Hay ejemplares realizados en puro papel modelado sin mayor aditamento. (p.136).
- Moldeado: Para el moldeado es necesario contar con un positivo de la escultura. El positivo se realiza con materiales dúctiles como el barro, o bien en madera tallada. Se

observan tanto ejemplares en que el molde posee un nivel de detalle cercano al resultado final, como moldes que sirven como una estructura más tosca y general que se refina posteriormente con la pasta de la caña. Para lograr esa estructura tosca y general del molde, los artesanos recurren a materiales más inusuales y accesibles, por ejemplo, paja atada recubierta de tela.

- Atado: Se logra la forma y la estructura general del cuerpo pegando y atando con cordeles de magüey y manojos de diferentes fibras vegetales, por lo general, con hojas secas de maíz. (p.132).

Ya descritos los cuatro tipos de factura, procederemos a describir paso a paso el proceso para construir una escultura con técnicas de imaginería ligera:

1) Preparación de caña para pasta y para atado:

La obtención de caña de calidad requiere de un proceso que exige tiempo y paciencia por parte del artesano. Son muchos los factores que influyen en la optimización del material. Según Floriano: "...desde el hecho de si el plantío es de riego, hasta el momento del corte, pasando por las condiciones climatológicas que hayan afectado al cultivo, la riqueza o pobreza del suelo y el ciclo de la luna." (García-Abasolo et. al, 2001, p.p. 156-157).

Antes de usar la caña, tanto para el atado como para la pasta de caña, se deben lavar las cañas en agua caliente para que ésta suelte los azúcares. Después se impregna con insecticidas vegetales que la harán hostil a la polilla u otras plagas no deseadas.

Seca la caña, proceso que puede durar hasta un año, se separa la que será utilizada para pulverizarla y crear pasta de caña, y la que se destinará para el atado por su dureza y soporte. (García-Abasolo et. al, 2001, p.136).

2) Preparación de *tatzingueni* para hacer pasta de caña de maíz:

El *tatzingueni* es el engrudo de origen prehispánico que se utiliza para aglutinar la caña pulverizada resultando en una pasta bastante dúctil para el modelado. Este engrudo se obtiene de la orquídea conocida popularmente en la región como *catleya*, *oráracua* o *aróracua*, designada científicamente como *sobalia citrina*. (García-Abasolo et. al, 2001, p.101). Esta orquídea se consigue fácilmente en la región de Michoacán, y hasta hace no muchas décadas en Xochimilco, lo que posiblemente representaría un factor influyente en la proliferación de talleres de imaginería ligera en la capital del virreinato.

Fray Bernardino de Sahagún describe que el que *vende engrudo*: "...primero saca las raíces de que se hace, y sacadas, límpialas y mójalas o machúcalas secadas al sol, y siendo secas, muélelas bien molidas [...]" (Sahagún según citado en García-Abasolo et. al, 2001, p.101).

Según recoge Castillejo de la investigación del médico Julián Bonavit en su artículo *Esculturas tarascas de caña de maíz y orquídeas, fabricadas bajo la dirección del Ilmo. Sr. D. Vasco de Quiroga*, el investigador junto a su esposa probaron exitosamente las siguientes porciones para hacer el *tatzingueni*: "molieron toscamente médula y bulbos [de] orquídeas. Así un cubo de 2 cm. pesó sólo 1 gr." y para hacer la pasta de caña "La proporción establecida fue de 2 partes de caña y 5 de bulbos" (p.102). Seguidamente, Castillejo señala que investigaciones más recientes han corroborado la insuficiencia de esta receta para obras de mayor tamaño, pues no adhiere lo suficiente, pero no ofrece mayor detalle de recetas exitosas.

3)Hechura de la estructura o armazón:

Entre los artesanos se le suele conocer a la estructura de una escultura "alma". En la imaginería ligera las técnicas más comunes para lograr la estructura son el atado, la talla, las hechas a partir de molde, y las de alma de carrizo o de alma de cartón de papel aglomerado sin otro aditamento. Queremos recalcar, como una breve nota, las dos últimas técnicas por su

similitud con las técnicas utilizadas por los cartoneros contemporáneos para la construcción de Judas y la elaboración de alebrijes.

Para la talla se adhieren manojos de caña seca previamente seleccionada por su dureza. Se pueden adherir con diferentes aglutinantes. Es común utilizar uno hecho a base de baba de nopal. Bien adherido y seco el pegamento, esta estructura sumamente liviana puede ser tallada adquiriendo la forma general de la escultura.



Erandi Gaspar Ortega, hija del artesano Mario Gaspar Ortega, sujetando un atado. (2018). Fotografía: Aura Fuentes. Recuperado de: <https://www.mipuntodevista.com.mx/pasta-de-cana-de-maiz-tecnica-compleja-para-hacer-nacimientos/>

La cabeza y las extremidades pueden ser talladas con madera de colorín y ser adheridas al tronco (García-Abasolo et. al, 2001, p.126).

El moldeado se pensaría como un método para trabajar en serie, pero en la imaginación ligera muchas veces sirve únicamente como soporte sobre el cual se trabajará encima el

modelado, lo que da un carácter único y original a cada pieza. Según Roberto Cruz Floriano, los moldes que se hacen comúnmente en barro o madera pueden variar desde los que la pieza sale acabada sin hacerle ningún cambio, o como estructuras que pueden ser posteriormente talladas o bien modeladas por encima con pasta de caña de maíz. Un excepción más es la de moldes de partes particulares de la escultura, como brazos y piernas, que se adhieren a la estructura principal del tronco.

Existen ejemplares de Cristos hechos con armazón de carrizo, tal como es el caso del Cristo de Mexicaltzingo y el del Cristo de la Piedad de Córdoba. (García-Abasolo et. al, 2001, p.126).

Además, en el propio Cristo de Mexicaltzingo, según describe Castillejo, se observa una caverna formando la caja torácica a base de cartón de papel recubierta con pliegos de papel humedecidos con agua cola. "Para Luft la técnica más antigua y complicada es la hueva con papel *amate* o *siranda*" (p.155).

El otro modo de realizar la estructura es el atado, del cual Rolando Araujo nos dice que consiste en construir las partes gruesas del cuerpo atando con cordeles de magüey manojos de fibras vegetales (p.132). Estas fibras varían considerablemente. Puede tratarse de hojas secas de maíz o de hojas de la mazorca, de hojas de plátano y hasta de plumas de guajolote (p.132).

"Actualmente en Michoacán, los artesanos que tratan de rescatar las técnicas tradicionales han considerado como otra opción el uso del zacatón, la paja, la chuspata o carrizo, el tule y las hojas secas del maíz para confeccionar la escultura" (García-Abasolo et. al, 2001, p.138).

Una vez terminada la estructura, ya sea por tallado, atado, alma de carrizo o cartón de papel, se procede al modelado.

4)Modelado:

Con la pasta de caña de maíz obtenida por la justa proporción de caña y orquidea pulverizada que da lugar al *tatzingueni*, se recubre toda la estructura dando forma paulatinamente a las partes de la escultura.

Esta etapa es crucial, pues se definen los detalles que darán carácter a la pieza: facciones y expresión del rostro, dedos de manos y pies, y la distribución y expresividad de los músculos. (García-Abasolo et. al, 2001, p. 163).

Al modelado le puede proceder un empapelado "sobreponiendo en la figura segmentos de papel, según lo accidentado de la superficie, en su mayoría de amate o siranda" (p.163).

5)Estucado:

El estucado se aplica sobre la pasta con el objetivo de lograr una superficie tersa. Se prepara cola de carpintero mezclada con blanco de España, o sulfato de calcio, carbonato de calcio, blanco de zinc, albayalde, o tiza. Esta mezcla se aplica en capas sucesivamente hasta lograr el grosor adecuado que facilite el bruñido de la pieza (p.164).

6)Encarnación, policromado y estofado:

La encarnación es el pulido de las partes correspondientes a la piel con un bruñidor metálico. Asegura Floriano que lo más utilizado para dar color a las esculturas es el óleo, que para ser aplicado a este fin, se requiere de este que sus pigmentos sean puros. Una vez pintada la escultura, se pule con una vejiga de ternera tratada *para dar un tono más etéreo* (p.164).

El estofado corresponde a las zonas que se dorarán. Sobre tales superficies "se aplica el bol que consiste en un betún hecho de arcilla fina de color rojizo [...] o de color amarillo [...] y cola, seguidamente se aplican las laminillas de oro o plata con ayuda de un pincel o brocha de pelo muy suave; bruñéndose posteriormente con las ágatas de diferentes grosores y ya una vez adherido se procede a aplicar el temple" (p.164).

3.2.3 *Simbolismo*

Los Cristos de Caña se fabrican hasta el día de hoy en Michoacán, donde residen los herederos del una vez imperio tarasco que jamás logró achicar el poderoso y casi hegemónico imperio azteca. Al igual que nos adentramos en ciertos aspectos básicos de la mitología y la cosmovisión aztecas para comprender el símbolo de la cartonería, los Cristos de caña nos remiten ineluctablemente a la mitología y cosmovisión tarascos.

El culto al fuego era de central importancia tanto para los tarascos como para los aztecas. A tal grado, que, según describe José Corona Nuñez (1957) en su libro *Mitología tarasca*, el Rey Tarasco, era el leñador del cielo. Cargaba y cortaba con sus propias manos la leña para los templos (p.13).

"Era de gran importancia para los tarascos el culto al fuego. El Dios del fuego fue su deidad más antigua, y de ella se derivaron todas las otras. *Curicaueri* es su nombre. Equivale al Huehuetéotl de los mexicanos: El Dios Viejo" (p.13). Recordemos que Huehuetéotl en la mitología azteca es el principio del principio, es el Dios Viejo que antecede aún al principio dual femenino-masculino de *Ometéotl*.

Curicaueri es pues, ese fuego primordial, principio que antecede a cualquier otra manifestación. Pero tiene un hijo, el Sol, el cual muere por el Poniente. Ha de venir el Sol Joven a desenterrar el cadáver de su padre en la casa de la Noche. Según Nuñez, este Sol Joven es mentado en la Relación de Michoacán como el Nieto de Curicaueri. El Sol configura esa trinidad: en su unidad original estática y no manifestada, y por otro lado, la dualidad consecuente por su estado manifestado que conlleva la dualidad del Sol que muere y resucita: "Curicaueri tenía un hijo, el Sol, pero el Sol muere por el Poniente por obra de la Noche, y entonces surge el Sol Joven que va hacia la casa de la Noche a desenterrar el cadáver de su padre" (p.13).

"Esta trinidad del Fuego, el padre, el hijo y el nieto, está representada en el cielo nocturno por tres estrellas que semejan la forma de la *parahtacuqua*, instrumento con que los tarascos encendían el fuego" (p.13). Esto implica un entramado que provendría desde el fuego original (el Dios Viejo), hasta el fuego de las hogueras, el de los humanos.

Tal como el pueblo azteca se consideraba guardián divino del Sol, al que, para que no cesara su movimiento, alimentaban con sangre de víctimas sacrificadas, los tarascos por su parte serían los guardianes del fuego de la hoguera, de ese "Sol terrestre". Ulrich Köhler, asegura que de los mitos aztecas se puede leer que hay una primacía del fuego terrestre sobre la fuerza del sol. (González & Buxó, 1995, p. 200). Para que nazca el Sol, los dioses antes crean el fuego en la tierra con lo que hacen una hoguera en la que se llevará a cabo el sacrificio necesario para su nacimiento. Esto explica la consideración de Nuñez de que la vida religiosa de los tarascos gira alrededor de las hogueras, y entre todos los tarascos, destacaba el papel de su Señor: "La principal dedicación del Señor Tarasco estaba en traer y hacer leña para las fogatas del templo. Como Fogonero Supremo y Sacerdote Mayor, era el encargado de encender el fuego, y por lo mismo se le nombraba "teniente del *Dios Curicaueri*" (1957, p.15).

Además, el antropólogo michoacano indica que el humo es el contacto entre los hombres y los dioses. Se le consideraba alimento de los dioses, y por ello, en todas las casas, se les ofrendaba incienso en los altares al mediodía, a la hora del almuerzo.

Pero el humo no era la única dádiva a los dioses. También, los antiguos tarascos, ofrecían mantos (no sabemos si de papel o de tela), y sangre del autosacrificio, que consistía en "extraerse sangre de la parte carnosa de las orejas, misma que arrojaban al fuego" (p.16).

Sin embargo, no había ofrenda mayor al fuego que la del propio cuerpo del Señor Tarasco. Cuando el rey moría, su cadáver se *sacrificaba* quemándole, y está era la ofrenda

máxima al Fuego. "De aquí se desprende el porque no se quemaban todos los cadáveres, sino únicamente el de *Cazonci* [Señor Tarasco]" (p.16).



Rituales de entierro del Cazonci. (1540 aprox.). Relación de Michoacán, lámina XXXIX. Recuperado de:
<https://pueblosoriginarios.com/textos/michoacan/3-XVI.html>

Considerando lo anterior, podemos imaginarnos que el acto ritual traído por los tempranos misioneros de quemar en la hoguera al indigno Judas, para los locales constituiría una muerte honorable, un vínculo directo con la divinidad.

Tenemos pues, totalmente vinculado con el fuego de las hogueras, al Dios Viejo, padre del Sol, Curicaueri. Pero del Dios Viejo no nada más se desprende la trinidad Abuelo, Padre e Hijo. Horizontalmente, tiene una acepción femenina como *Cuerauáperi*, quien es la Creadora y madre de todos los dioses terrestres, y de esta a su vez, se desprende su hija, *Xarátanga*. El Dios del Sol y la Diosa de la Luna, según Roberto Cruz Floriano, son creadores del maíz: "Semilla con

la cual fue amasado el hombre, la carne de nuestra madre del maíz, planta sagrada, alimento sagrado, energía que nutre el cuerpo y el alma[...]" (García-Abasolo et. al, 2001, p.151). Esto sustenta el que para los tarascos tuviese un latente simbolismo el realizar sus deidades con el propio maíz, y posteriormente, con la llegada de los españoles, este simbolismo se mantendría (transformado) para la confección del Cristo.

Castillejo menciona: "Nos planteamos si sabían los misioneros del fuerte poder simbólico del maíz para conformar el cuerpo de Cristo, la trabazón íntima entre técnica de los antiguos y nuevos dioses, la paradoja de la fragilidad del material frente a la eternidad de lo representado, etc." (García-Abasolo et. al, 2001, p.90).

Antes de que se confeccionaran estos Cristos, como mencionamos, los tarascos se valían de esta técnica autóctona para la creación de sus deidades, principalmente se menta su deidad de la guerra directamente asociada con su deidad solar *Curicaueri*.

En la Relación de Michoacán se narra sobre los valientes sacerdotes que custodiaban los ídolos de poco peso durante sus combates. Estos sacerdotes encarnaban a la deidad *trípime*, también conocida como *thiuime*, nombre con el cual se reconocía a dichos sacerdotes y que significa "La Ardilla Negra". La bravura de estos sacerdotes radicaba en que iban al frente de los escuadrones pintados de negro y sin más armamento que un estandarte de plumas blancas de garza a las espaldas, según recoge José Corona Nuñez de la Relación de Michoacán. (1957, p.31).

Nuñez señala la analogía entre el dios azteca de la guerra *Huitzilopochtli*, directamente asociado con el sol, y el *Thiuime* de los tarascos, quien es la propia deidad solar *Curicaueri* en su manifestación belicosa.(p.31). Por otra parte, el investigador Roberto Cruz Floriano aporta una lectura del porqué a *Thiuime* se le llama así, "La Ardilla Negra", y llega a la conclusión de que la ardilla, *al devorar el maíz, deshace la propia carne del hombre*, lo que nos lleva a suponer que

"...el dios de la guerra y, probablemente otros dioses, fueron hechos de la sagrada materia que para ellos era el maíz" (García-Abasolo et. al, 2001, p.152).

Considerando lo anterior, vemos que la imaginería ligera como técnica escultórica hecha concretamente con maíz, además de su incuestionable practicidad, tiene un vínculo simbólico con el sol en múltiples variantes: Como dios viejo, padre de todos los dioses; como dios de la guerra; y como dios del maíz (dios hecho carne). No debió ser muy dificultoso para los tarascos asumir esta misma lógica en la imagen sangrienta del Cristo. Recordemos que entre los primeros ejemplares de Cristos de caña, los hay con la insignia "Sol" escrita en una cinta en la frente.

Andrés Estrada Jasso, quien además de un sobresaliente investigador sobre la cultura tarasca era sacerdote de oficio, dota de una mirada poética la imagen de los Cristos Mexicanos. Con una lectura abiertamente personal, exalta el sentimiento religioso que estos infunden con su originalidad y sinceridad estética, lo que de cierta manera, ofrece un estudio objetivo, pues estas piezas fueron hechas para generar esa catarsis. Lo que hace Jasso al transcribir su sentir es actualizar el simbolismo de esos Cristos, tornando el estudio del pasado, en una presencia (en presente). A grandes rasgos, le confiere al Cristo Mexicano una particular fuerza expresiva sobre su noble sacrificio sin parangón. Es una estética en la que, más que embellecer al Cristo en su dolor, como es más frecuente en el europeo, exalta y confronta lo grotesco de su sacrificio. Si el Cristo europeo funge como una necesaria crítica de la fealdad, embelleciendo la tortura del hijo de Dios, el Cristo Mexicano actualiza el símbolo como una crítica a la belleza, también necesaria. La imagen grotesca del sacrificado es la cáscara visible de la belleza invisible que resguarda en sus adentros el Hijo de Dios. Como hemos visto, el pueblo tarasco, como tantos pueblos indígenas, busca la grandeza en el humillado.

El investigador y sacerdote, compara la imagen debilitada, sangrienta y grotesca de estos Cristos con la que profetiza Isaías en su poema *El Siervo de Dios*, de la que recogemos su cita:

...tan desfigurado su rostro que no parecía ser de hombre...no hay en él parecer, no hay hermosura que atraiga las miradas, ni belleza que agrade... desecho de los hombres, varón de dolores, conocedor de todos los quebrantos, ante quien se vuelve el rostro, menospreciado, estimado en nada... porque tomó sobre sí nuestras enfermedades, y cargó con nuestros dolores, y nosotros lo tuvimos por castigado y herido por Dios, ... traspasado y molido por nuestros pecados. El castigo salvador pesó sobre él, y en sus llagas hemos sido curados... Y Yavé cargó sobre él la iniquidad de todos nosotros. Maltratado y afligido... cuando era arrebatado de la tierra de los vivientes... fue en la muerte igualado a los malhechores... Quiso quebrantarle Yavé padecimientos, y el ofreció su vida en sacrificio por el pecado... y fue entregado a la muerte y contado entre los pecadores, cuando llevaba sobre sí los pecados de todos, e intercedía por los pecadores. (1975, p. 87)

El Cristo en México adquiere una manifestación particular que lo dota de un simbolismo único, posible tan sólo por la decisión de los artesanos de representar al eterno Hijo de Dios con esos materiales efímeros, principalmente el maíz y el papel, materiales que, vale la pena destacarlo, han sido la carne con la que se han hecho a los hombres en diferentes eras. La última humanidad, la de la era actual, está hecha con maíz. Pero, por ejemplo, para los nahuas de Chicontepec, la segunda humanidad estaba hecha de papel. Hay una infinitud de puentes y relaciones simbólicos entre los materiales y los dioses, y por ello, entre el material y el artesano. Roberto Cruz Floriano coincide en que el Cristo de caña, por estas propiedades, merece el nombre de arte sacro: "Cabe destacar que en la elaboración de imágenes el indígena, en su concepción y gran sentido artístico, da un carácter especial de ingenuidad autóctona de amor por la vida y por sus dioses: y la evangelización, aporta la grandeza y majestuosidad de Dios, creando así un auténtico arte sacro." (García-Abasolo et. al, 2001, p.154).

3.3 La Fabricación de Papel Amate y el Papel Picado Otomíes

3.3.1 Descripción

En la región montañosa de la Sierra Norte de Puebla hay un pequeño pueblo Otomí llamado San Pablito Pahuatlán, por muchos siglos radicalmente aislado de la Colonia Española y la sociedad moderna, y hoy día apenas permeado por ésta. Gracias a este aislamiento, su antiquísima visión del mundo, prevalece hasta nuestros días. Se trata de un mundo animado en el que cada cosa posee un espíritu y una interrelación con las deidades, un mundo con el que el Otomí puede comunicarse a través de la poesía y el arte en sus usos ceremoniales.

Este pequeño poblado, que cuenta con apenas unos 3,386 habitantes –según el censo en 2020-, resulta ser mucho más que un vestigio de la importancia y el protagonismo que un día tuvo el papel como material autónomo desde mucho antes de la llegada de los españoles en el México Precolombino. San Pablito es, más bien, una prueba fehaciente de que el papel ha poseído cualidades simbólicas insustituibles por otros materiales, y que su uso, como ya hemos señalado, no se debe estrictamente a que es un material más económico, como muchos de los pocos especialistas en el tema suelen estimar. El papel, su técnica y su simbolismo, poseen una coherencia con la visión del mundo, del tiempo y de la eternidad, del pueblo Otomí.

En los tiempos en que el imperio azteca dominó la región central y sur de Mesoamérica, numerosos pueblos se dedicaban a la fabricación del papel para satisfacer la gran demanda por parte, sobre todo, de la ciudad imperial de Tenochtitlán, pues como señalamos en el capítulo anterior, el papel se usaba no nada más para que los *tlacuilos* escribieran y pintaran los códices, sino que en la gran mayoría de las festividades y ofrendas cotidianas “se usaban trajes y decoraciones simbólicas hechos de carrizos y papel de corteza” (Christensen, 1971, p.54). Hasta nuestros días, muchos pueblos conservan topónimos que nos dejan saber que antiguamente fueron productores de papel: Amatlán, Amatitlán, Ametepec, etc. Estos pueblos, conservan una

toponimia relacionada al papel, mas la fabricación y los usos del papel ceremonial, en la mayoría de los casos, la han perdido del todo.

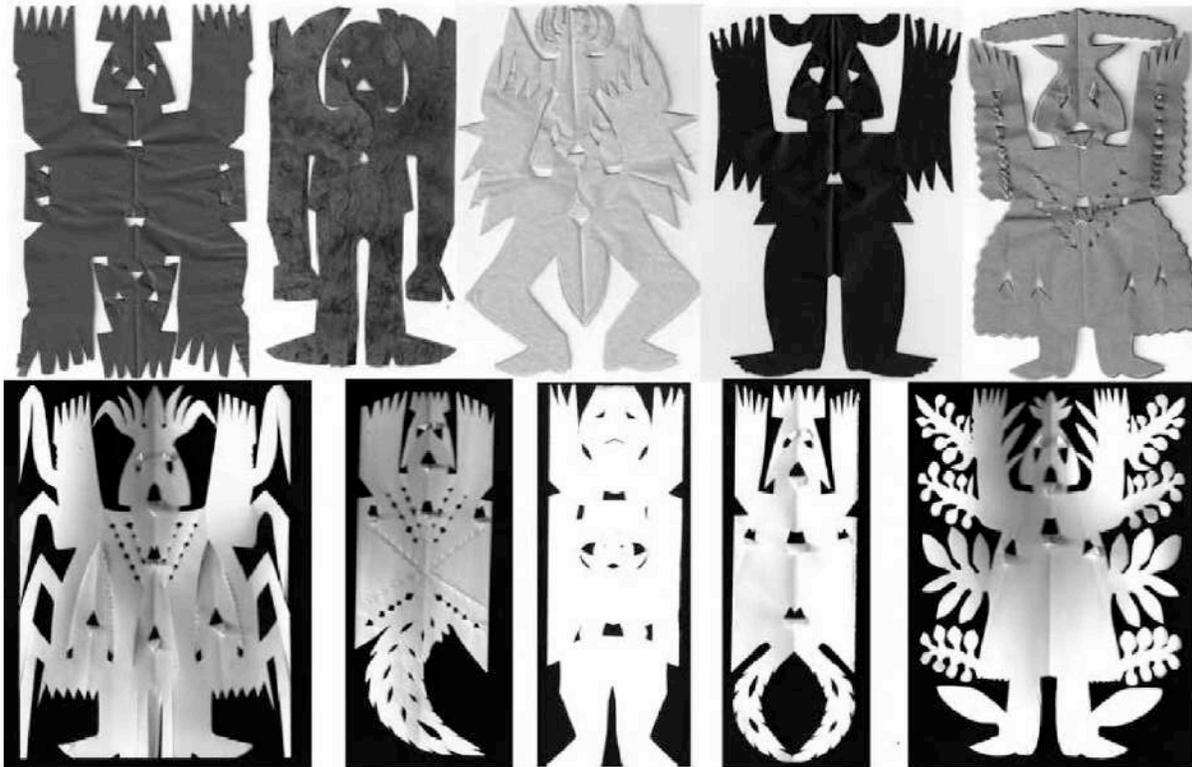
San Pablito, en cambio, no conserva un topónimo de tal característica, y sin embargo, este pequeño pueblo es prácticamente el último gran productor de papel precolombino en todo México, y además de eso, conserva las mismas técnicas y herramientas para su fabricación desde tiempos precolombinos hasta nuestros días casi intactas. Ha sido en décadas recientes que la demanda del papel amate creció por todo México, obligando a los sanpableños a variar los procesos de manufactura para intensificar su producción.

El pueblo, más allá de preservar la fabricación del papel precolombino, conserva además sus usos ceremoniales. El papel es parte tanto de sus ritos cotidianos como de sus días ceremonias festivas a las que llaman "el costumbre". Con el papel amate, los chamanes de San Pablito –poseedores de conocimientos en medicina, botánica y de los mitos y símbolos fundadores del pueblo Otomí- son las únicas personas indicadas para realizar fascinantes figuras de papel picado que simbolizan a espíritus buenos y malos que pueden obrar a su favor o en su contra.

Con gran habilidad y sin trazo previo, el brujo o hechicero recorta directamente un papel doblado longitudinalmente por la mitad, con lo que consigue una silueta antropomórfica totalmente simétrica. Según el espíritu o deidad que se simbolice, el chamán añade al diseño elementos zoomórficos, vegetales y hasta recursos modernos como pantalones y zapatos que se asocian con los mestizos y los extranjeros, irreductiblemente asociados con los espíritus malévolos y el diablo. Al hombre indígena, el hombre “bueno”, en cambio, se le representa descalzo con los dedos de los pies bien delineados.

En un artículo titulado "Cuerpos habitados. Reflexiones sobre la corporalidad entre los otomíes orientales" la investigadora Patricia Gallardo Arias (2019) presenta valiosas figuras de las que

aquí nos servimos para ilustrar la naturaleza de estas ricas composiciones que para el otomí son contenedoras de vida y poder:



De izquierda a derecha: *Xändi ndähi* (el que tiene dos cabezas y se multiplica). *Ya ts'ónthi* (sombra del malo). *Xi ngwa ndähi* (el que anda "rengo", chiquito pie aire). *Hmu nxui* (señor de la noche). *Beki ndähi* (arcoíris). *Nzáki Hmú Dethä* (fuerza del maíz). *Nzáki Hmúthe* (fuerza de la sirena). *Ximhai* (el universo-mundo). *Nzáki Hmúthe* (fuerza del señor sirena). *Nzáki Hmúda Káfe* (fuerza del café). [La descripción no es mía]. Recuperado de: <https://pueblosoriginarios.com/textos/michoacan/3-XVI.html>

Las ceremonias en que emplean estas figuras de papel picado son muy numerosas y se llevan a cabo con diversas finalidades. A la ceremonia le llaman "el costumbre". Estos ritos o costumbres, comprenden desde fiestas colectivas para atraer las lluvias y buenas cosechas, hasta ceremonias más individualizadas como curar y tratar enfermedades o hasta "amarrar una pareja". Además de utilizarse estas figuras en ceremonias para agradecer bendiciones a los buenos espíritus, también se utilizan para atacar o contrarrestar maleficios de espíritus malos o contra otras personas (en las que también está involucrada un espíritu malévolo).

Quizás no hay ejemplo cultural vivo más ejemplar y consecuente con las propiedades matéricas y simbólicas del papel, que el del pueblo Otomí, y entre estos, los de San Pablito Pahuatlán.

3.3.2 Técnica

Como mencionamos en el apartado anterior, después de siglos con alteraciones mínimas en la técnica de fabricación de papel amate, en las últimas décadas el pueblo de San Pablito Pahuatlán ha presentado los primeros cambios significativos en la manera en que produce papel debido a la gran demanda a nivel nacional, demanda proveniente tanto de las grandes ciudades como de otros poblados indígenas que usan este papel para la fabricación de otras artesanías. Aunque la técnica y las herramientas de producción actuales siguen siendo muy parecidas a la descritas por Hans Lenz cuando visitó San Pablito en la década de los 30's y 40's, hoy día casi todo el pueblo participa en la manufactura del papel amate, mientras que antiguamente eran únicamente los chamanes y sus parejas quienes se encargaban de esta tarea. Según Beatriz Oliver (1997) en su artículo "Papel Ceremonial entre los Otomíes", el incremento en la demanda del papel precolombino "ha desaparecido gran cantidad de árboles de amate y los pocos ejemplares que aún se localizan en la zona muestran profundos cortes de machete con la finalidad de impedir a los amateros hacer cortes longitudinales en la parte baja del tronco, y a partir de ahí tiran de la corteza hacia arriba, haciendo un desollamiento o *xipehualiztli* total del árbol, el cual, al quitarle su capa protectora, muere al poco tiempo." (pp.16-17).

Revisando los estudios de campo que llevó a cabo Hans Lenz, es fácil notar el cambio paulatino en los sanpableños respecto a la fabricación de papel y la hechura de papel picado. Para los años en que Lenz visita San Pablito, sobresale el recelo de los indígenas para compartir con un foráneo las técnicas de fabricación de papel y la hechura del papel picado y sus usos

ceremoniales. También se distingue en su estudio que no se menciona ninguna crisis de deforestación por la sobreproducción del material, debido a que la demanda y los procedimientos eran más congruentes. Consciente o inconscientemente, había un respeto a los ciclos para que los árboles regeneraran sus fibras y cortezas. Hoy día los habitantes de San Pablito, debido a la explotación de sus recursos aledaños por la demanda de proporciones industriales del papel, tienen que buscar las fibras de árbol en zonas allende sus territorios, sobre todo en el estado de Veracruz.

Aunque existen remarcables cambios desde que Hans Lenz realizó su estudio de campo con el San Pablito de hoy, nos hemos valido principalmente de este documento para describir a continuación la técnica de fabricación de papel entre los otomíes de este pueblo, ya que como ningún otro investigador, llevó a cabo una descripción exhaustiva de cada etapa del proceso cuando éste aún se realizaba en proporciones para consumo mayormente local y regional. En este proceso más directo, desnudo de la magnitud en que se produce hoy día el material, consideramos que es más fácil distinguir el simbolismo de esta materia prima desde el proceso de su fabricación, hasta el uso de estos pliegos para las creaciones en papel picado y su uso consecuente en las ceremonias y rituales.

A continuación describiremos la técnica de fabricación del papel, y seguidamente haremos una breve pero concisa descripción de la técnica de papel picado de la que se valen los chamanes para simbolizar deidades y espíritus, o sea, para materializar la existencia abstracta.

Técnica de Fabricación de Papel Precolombino.

Desde los años en que Lenz visitó San Pablito, tanto hombres como mujeres participaban en la recolección de fibras cuando la luna estaba *tierna*, esto es, antes de estar llena pero después de la conjunción.

Usan principalmente árboles como el Xalamatl Grande, Xalamatl Bayo, Xalamatl Limón, Moral y Teachichicastle.

Con un machete, hacen un corte transversal en el tronco. Tiran de la fibra y corteza juntas intentando arrancar un trozo del mayor largo y ancho posibles.

Estos árboles, según describe Lenz, tardan en renovar su fibra y corteza cada 3 años. Una vez recolectan suficiente material lo llevan al pueblo, donde, antiguamente, sólo las mujeres preparaban y acababan el papel. Hoy día todo el pueblo sin distinción ni de edad ni de género participan en su elaboración. Eso sí, su uso ceremonial, sigue estando reservado al conocimiento de los chamanes.

Se procede a separar la corteza y la fibra.

A las fibras les retiran el latex, a la que se refieren como *leche*, sumergiéndolas en agua.

Sacuden las fibras para inmediatamente dejarlas remojando en agua corriente (preferiblemente) durante una hora más. Lenz describe que para valerse del agua corriente del río, construyen diques que impiden que ésta se los lleve.

Ya limpias, sacan las fibras y las colocan dentro de una olla de barro grueso que llaman *tzéye*, en las que las dejarán cocer 3 o 4 horas.

Dentro de la olla colocan agua de ceniza de leña. Según Lenz, hacen esto cuando se trata de fibras suaves como las de moral y xalamatl limón. Para fibras duras como la del xalamatl grande usan caldo de nixtamal. Estos procedimientos afectan en el color que adquieren las fibras. El nixtamal las torna amarillentas, por esto no se usa en las fibras suaves, de las que se acomete preservar su color blanco.

Una vez cocidas durante un par de horas, se dejan enfriar las fibras y las lavan una última vez en agua limpia. La fibra está lista para usarse.

Para preservarse mojada la colocan en una jícara con agua, la cual mantienen a su alcance para fabricar el papel. Esto lo hacen los sanpableños sentados sobre sus pantorillas o talones, al estilo *seiza* japonés. En esta postura, toman una tabla que llaman *muixté*, hecha con jonote blanco grande y lisa por ambas caras. La tabla descrita por Lenz mide 40 cm de largo por 15 cm de ancho y 2 cm de grueso aproximadamente. Hoy día, si no es para uso personal, los sanpableños han variado las superficies sobre las que disponen las fibras para lograr con mayor facilidad pliegos de gran tamaño.

En una de las caras de la tabla de jonote, disponen una tira de fibra dándole la forma rectangular. Después, colocan otras dos tiras más chicas dividiendo el rectángulo en tres partes más o menos iguales.

Puestas así las fibras, toman el *muixté* sobre sus piernas y la detienen con la mano izquierda. Con la otra mano golpean la fibra valiéndose de una piedra o batidor que llaman *muinito*. La cara del batidor que golpea las fibras suele tener estrías horizontales, pero la orientación de las estrías o su forma pueden variar. Esta herramienta, por cierto, es prácticamente idéntica a las que conocemos preservadas de origen prehispánico. Según la región varían los materiales y dimensiones en que está hecha.

Al machacarse las fibras, estas se van extendiendo, amalgamando y adelgazando hasta adquirir la forma y grosor de una hoja de papel. En algunos casos, posterior al machacado, las fibras se alisan con la mano.



Mujer otomí de San Pablito machacando las fibras. (2014) Recuperado de:

https://www.ecoticias.com/sostenibilidad/89473_noticia-medio-ambiente-Investigadores-mexicanos-obtienen-papel-amate-medio-ambiente

El tamaño de los pliegues hechos sobre estas tablas de jonote que describe Lenz, rondan en los 25 cm de largo y 13 cm de ancho. Hoy día, como hemos señalado, los sanpableños tienen otro tipo de demandas en el mercado, pero los pliegues de 35 x 50 cm son muy comunes, sobre todo por la gran cantidad que se destina a venderse a artesanos de Guerrero quienes utilizan estos hermosos pliegues para realizar habilidosas pinturas en las que se representa su cosmovisión y sus costumbres locales.

Una vez logran la forma y grosor de su hoja deseada, voltean la tablita para repetir el procedimiento en la otra cara, cuidando que el lado en que ya se trabajó uno de los pliegues no se lastime, por lo que se valen de un taburete de madera de 20 cm. de alto para apoyarla.

Ya teniendo ambas caras listas, se ponen a secar al sol, y ya secas, están listas para su uso.

Técnica de Papel Picado.

Tanto en su libro *El papel indígena mexicano* como en su artículo “El papel y las supersticiones”, publicado en la revista *Artes de México*, Lenz describe hasta la extenuación diversas técnicas de fabricación de papel tanto como sus usos ceremoniales. Sin embargo, carece de una descripción detenida de la hechura del papel picado. Indica que los brujos o brujas, quienes dirigen las fases de las ceremonias y son los encargados de recortar las figuras de papel con las que se simbolizan e invocan las deidades "Demuestran en esto una habilidad extraordinaria, pues sin dibujos o modelos para regirse, recortan las más caprichosas figuras" (1948, p.129).

Además de ello, señala su *belleza primitiva*, y siempre se refiere a estos muñecos de papel en su contexto simbólico dentro de una ceremonia, pero jamás se detiene a describir el procedimiento del oficio artesanal del chamán, es decir, en su aportación plástica, técnica y simbólica.

Es comprensible, pues Lenz no se esfuerza por esconder sus prejuicios ante la complejidad de la visión del mundo del otomí. Las funciones del ritual y el papel las simplificaba como meras supersticiones.

A simple vista, no hay mucho que explicar tras la técnica del papel picado: El artesano dispone de un pliego de papel que dobla por la mitad. Sin trazo previo va recortando directamente con tijeras la composición-ídolo deseados. Los chamanes heredan a sus hijos o aprendices el oficio, en el que se vuelven sumamente diestros.

Sin embargo, Jaques Galinier, a diferencia de Lenz, nos ofrece una revisión más detenida en la técnica del papel picado. El investigador francés se adentró, desde finales de los 60's, en los recovecos oscuros del pensamiento otomí que pueden escandalizar y chocar al occidental común. Galinier ve en la técnica del papel picado no nada más un medio económico para representar los otomíes a sus deidades. Tanto la materia del papel, esa epidermis relacionada a la podredumbre

en el pensamiento otomí, como la técnica basada en el recorte, poseen un profundo sentido y coherencia simbólicas. El procedimiento de estos chamanes-artesanos para crear estas particulares formas antropomórficas y simétricas, la manera en que crean cada una de sus deidades y espíritus, reproduce la manera en que se crea y recrea el mundo según la cosmovisión otomí. La técnica manifiesta esa unidad y dualidad primordiales. Manifiesta, además, su erótica y su escatología, como veremos.

En un artículo que resume la vasta obra de Galinier, Enrique Flores nos habla de como el autor francés explora el "pensar fuera de sí" que gobierna el "espejo" otomí: "una "concepción epidérmica" de la identidad, una "pro-yección alucinatoria de la piel" que halla en el acto de desollamiento del *ficus* —la corteza del árbol del papel— su más transparente simbolismo de sacrificio y regeneración, "develamiento" de lo invisible, la sombra, el "mundo nocturno[...]" (2011, p.220).

El papel, como hemos visto a lo largo de esta investigación, posee un vínculo directo con las deidades autoinmoladas, con la parte sacrificada necesaria para la existencia, lo que conlleva una mancilla, una podredumbre, pero es en la cosmovisión otomí donde podemos ver de forma tan palpable y directa la noción del papel como epidermis. El papel es piel, y la piel es sacrificio: tiempo.

El ídolo de papel del otomí, simboliza en el contexto ritual, el mundo. Es un microcosmos. Enrique Flores sintetiza en los siguientes párrafos la información que ofrece de estos ídolos de papel Galinier en su obra *El espejo otomí*:

[...] el "cuadrilátero de los ídolos": ese rectángulo de papel fabricado con "hojas de papatla o de heliconia", a modo de "miniaturización del cosmos", donde el chamán recorta las figuras de los "ídolos" (85). Allí, "el cuerpo [...] 'es' el mundo". Hay decenas de "ídolos" destinados a los rituales terapéuticos, de fertilidad o mágicos, y su inventario, dice Galinier, sugiere "una

cartografía general del territorio” que le permite al chamán “controlar el mundo”. “En otros términos, existe una verdadera vida psíquica de la naturaleza” (86). Nahuales y “dueños de los cerros” combaten por dominar el mundo, y hay chamanes que poseen hasta veinticuatro nahuales —doce “animales de tierra” y doce “animales de cielo”. La antropología otomí es una cosmología; el “pensamiento de sí”, un “pensamiento del mundo”. Un vínculo invisible liga a un cuerpo con los otros cuerpos —“humanos, animales, vegetales”—, portando no sólo idénticos “dobles anímicos”, sino “otros componentes visibles, como la sombra”. El cuerpo es vehículo activo de la “maquinaria cósmica”, del “reencantamiento del mundo.” (Flores, p.210).

Por otro lado, Galinier describe que entre los otomíes existen imágenes recurrentes de desmembramientos y amputaciones que de hecho, despiertan de manera usual en los sueños de cada uno de los individuos del colectivo otomí. En su cosmovisión hay una poderosa imagen del principio masculino que al juntarse con el femenino es castrado, amputado. Cuando el pene entra en la vagina, que se piensa como una boca dentada, el masculino se feminiza, mientras que el femenino, adquiere un falo. La amputación-castramiento es un acto sacrificial que da origen a la muerte, y con ello, a la vida, a la existencia. Galinier, en el *Espejo otomí*, nos dice: "El chamán confiere la palabra a las entidades del inframundo; dibuja la boca, abre los ojos [...]. Los anima como en un teatro guiñol; los hace pasar de un estado de “sueño” a un estado de vigilia. Hace advenir la palabra y su corolario, el pensamiento, lo que implica un acto de “recorte”, un sacrificio." (Galinier según citado en Flores, p. 220).

El papel picado otomí se distingue de cualquier tradición porque su técnica es el acto mismo de la correspondencia entre dos polaridades, lo que implica una incisión. La simetría es separación a la vez que unión, unidad a la vez que dualidad. Basta que el artesano trace con las tijeras la mitad de la composición para que surja la unidad completa.

Hay un principio de correspondencia entre las partes para que surja el todo, y esto no es mera coincidencia, es consecuente con su visión del mundo.

Galinier recalca ese principio de "no contradicción" en la cosmovisión otomí, y menciona que es común a muchos pueblos de Mesoamérica. En palabras de Octavio Paz, este principio de "no contradicción", de eterna correspondencia entre las partes, es lo que hace habitable el mundo:

La idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es explicable: la analogía vuelve habitable el mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia. (1986, p.102)

3.3.3 Simbolismo

En vano he nacido,
en vano he llegado
aquí a la tierra.
Sufro,
pero al menos he venido, he nacido en la tierra.

-Poema anónimo otomí

Según Beatriz Oliver (1997), en su artículo "El Papel Ceremonial entre los Otomíes", el fuego de los hogares otomíes es el símbolo más destacado de su actividad ritual. El hogar cotidiano en cualquier momento que se enmarque como centro ritual, transporta al centro de fusión espacio-temporal del tiempo mítico (p.18). "Algunos viejos chamanes -señala Oliver- continúan con la tradición de recortar en papel, frente al hogar doméstico, a la divinidad del fuego" (p.18). Y la investigadora asegura que "La representación en papel de las fuerzas sobrenaturales es una de las ceremonias más importantes de los otomíes y probablemente una de las más antiguas" (p.18).

Esta antiquísima correspondencia entre el fuego - principio eterno de la creación- y el papel -humilde material fútil que impregna todo el arte y las costumbres otomíes- entraña una rica y compleja visión del mundo, una filosofía que el otomí no únicamente la piensa, sino que la encarna en su modo de vida, en su modo de ser.

Como es de esperarse, siendo la otomí una de las culturas fundadoras de civilización en Mesoamérica contribuyendo a la cosmovisión de sus diferentes pueblos, su concepción del sacrificio primal al fuego resuena en la visión del mundo azteca que estudiamos anteriormente. Al igual que con el caso de los aztecas, para el otomí el tiempo-espacio se concibe como un ordenamiento ineludible del caos eterno. Para que la existencia rompa su estado "puro" y estático, ha de manifestarse. La manifestación conlleva movimiento. La existencia manifestada es por lo tanto, una afrenta a la eternidad nuclear, una traición al caos donde nada se distingue, y surge por la gracia de un sacrificio al fuego primordial. El sacrificio en la hoguera de los dioses que generó el Sol lleva consigo una ambivalencia: el fuego actúa como purificador, a la vez que en cierto aspecto, queda mancillado para la eternidad.

Jaques Galinier, en su artículo "El fuego y las lógicas culturales acerca de las categorías espacio-temporales en el pensamiento otomí", nos dice lo siguiente sobre el mito creacional entre los otomíes:

Se ignora como surgió la lumbre, primera etapa de un proceso de civilización. Sabemos que era monopolizada por un ancestro, el Padre Viejo. Su robo [por obra de un mono prometeico que figura en sus mitos] fue el primer acto que decidió un paso adelante la creación del sol y de la luna, para alumbrar el mundo e introducir una periodicidad, producto de un pensamiento en movimiento, que refleja la propia movilidad del mundo. (González & Buxó, 1995, p.109)

Además, el entonces investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, considera que el fuego aclara la concepción dualista que impregna la lógica del pensamiento otomí:

La explicación es la siguiente: donde se produce un evento genésico, dos elementos tienen que entrar en contacto. Uno, el masculino, es el polo sacrificado, el otro, el femenino, el polo sacrificador. El aspecto acabado de *sihta sipi* [dios viejo del fuego] aparece como evidencia visible de su poder regenerador. Señalamos aquí que las deidades creadoras que surgen en eventos espectaculares como el Carnaval, presentan el mismo aspecto debilitado. Es el precio que tienen que pagar los ancestros, con su sensibilidad exacerbada, como activadores indispensables en los rituales de recreación del mundo, para fecundar las mujeres. (p.109)

El tiempo antes del tiempo, fue "puro", pero caótico. El orden del caos conlleva una afrenta, un sacrificio que mancilla su pureza. El fuego es prometeico: premio y castigo, dádiva y responsabilidad, pureza y pudrición. El otomí asume la responsabilidad de ese "pecado original", de esa mancha necesaria para el orden divino. Al identificarse con el polo tanto del sacrificado como del sacrificador, el pueblo otomí encarna la más legítima manifestación cultural del humilde y heroico Nanoatzin.

Si los aztecas se asumieron como el *Pueblo del Sol*, remarcando el aspecto diurno del astro, identificándose con el brillante regalo producto del sacrificio, los otomíes encarnarían el *Pueblo de la Luna*, el del sol nocturno, el infamado y mancillado. Mientras que el imperio presumía de su pureza y su linaje directo de la mítica civilización tolteca, los otomíes asumen valientemente la mancilla como fundadora de su identidad. Galinier subraya que:

Ser Otomí es ser podrido, es decir, llevar en la misma piel los estigmas de una <<mancilla>> originada del mundo de abajo. Los otomíes se consideran como portadores de <<podredumbre>>, lo que les confiere su identidad cultural. Esta podredumbre se entiende en muchos sentidos. Es la

suciedad cerca de la cual se han acostumbrado a vivir, a diferencia de sus vecinos nahuas o totonacos, que utilizan una ropa inmaculada, y no comparten esta filosofía de vida. (p.111-112).

Traigamos la imagen de los dioses autoinmolados en el aquí continuamente citado mito del Quinto Sol, Tecuzitcatl y Nanoatzin. El primero de ellos que era joven, rico, pulcro, y portaba los indumentos más nobles como el oro y el jade, se acobardó cuando llegó el momento de sacrificarse para que naciera el sol. El segundo, sabemos, era pobre, enfermo (putrefacto), y vestía una simple estola de papel, mas fue éste el que no dudó ni un instante en entregarse a la hoguera, lo que se retribuyó como el sol que nos ilumina hasta nuestros días. Tecuzitcatl, arrepentido por su cobardía, al fin decide entregarse al fuego y emerge como la luna. Ambas deidades podemos verlas encarnadas -como símbolos en la historia- en la dicotomía del pueblo azteca y el otomí.

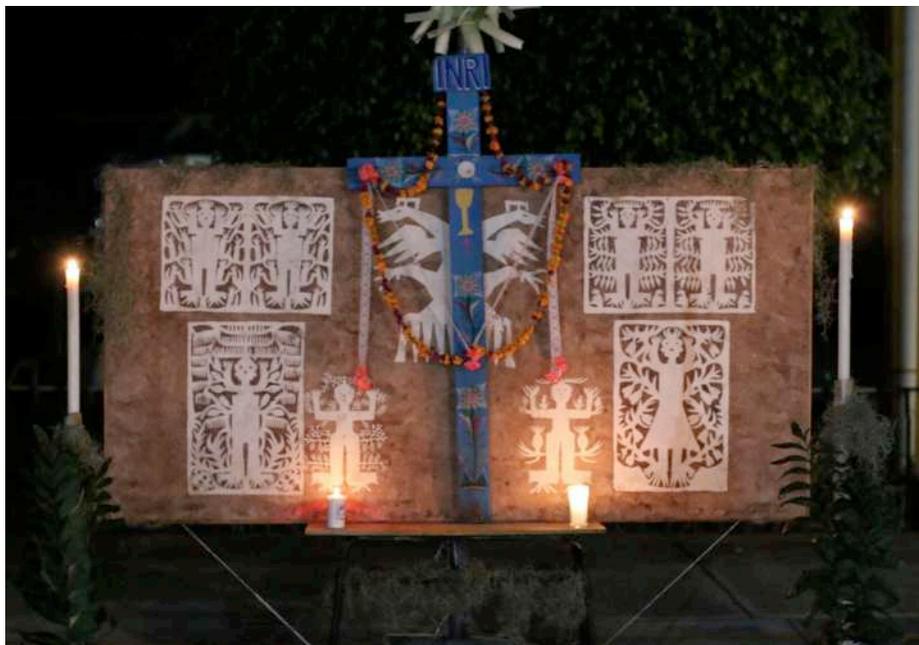
El embebido en su grandeza imperio azteca -de orígenes bárbaros- se asumía como heredero de la mítica civilización tolteca. Sabemos que el *tlatoani* Izcóatl mandó a quemar numerosos códices que pudieran desmentir la pureza de su linaje. Paradójicamente, al pueblo que el imperio consideraba bárbaro, los otomíes, hasta el día de hoy conservan a la vista de su territorio las ruinas de Tula -uno de los centros de la cultura tolteca-, ciudad donde nació y otorgó sus bondades y sabiduría el héroe Quetzalcóatl, fundador de la civilización.

El pueblo Otomí, antes que presumir luz y virtud, asume con humildad la mancilla. Decía Toussaint que "El sol de medianoche es el que más alumbra". "Recordemos que -nos dice Jaques Galinier - a pesar de que es un elemento celestial diurno, el fuego manifiesta toda su potencia simbólica en la parte subterránea del mundo. Así entendemos su ligazón directa con el hecho de ser otomí" (p.113).

El otomí, como un sabio taoísta, es un rey sin reino. El otomí, nos dice Fernando Benítez, es *extraño e inquietante* "porque perteneciendo a las altas culturas, nunca edificó ciudades ni llevó una existencia urbana." (1967, p. 228).

El cronista señala que "Para los aztecas, los otomíes eran bárbaros. Sin embargo, el torpe, el ridículo, el perezoso, el lujurioso, el imprevisor otomí sobrevivió a la conquista. No construyó ciudades -ni para sus gentes, ni para sus dioses-, y por ello el español no arrasó su cultura." (p.228).

Estos hechos nos permiten considerar que más allá de que el papel como material posea un simbolismo dentro de la cultura otomí, estos encarnan su símbolo, su cualidad: sencillez, accesibilidad, y futilidad a la vez que permanencia (por su recurrencia mutable). Sus deidades, que no tallan en colosales piedras pero en cambio prolijamente las recortan con notoria economía (y por ello belleza) en simples pliegos de papel, son imposibles de derribar.



Altar de la Cruz en San Pablito, Pahuatlán. (2021). Fotografía: Iván Pérez Téllez. Recuperado de: <https://www.gusanosdelamemoria.org/post/24-de-diciembre-celebraci%C3%B3n-de-los-dioses-semilla-en-de-san-pablito-pahuatl%C3%A1n>

Estas figuras de papel, a diferencia de los Judas que son creados para destruirse, según su función pueden ser destruidos en el fuego o bien guardados como poderosos amuletos.

Acompañan la vida del otomí en las numerosas ceremonias llamadas "el costumbre", tanto en las de índole cotidiano como festivo, tanto individual como colectivo, tanto benigno como maligno.

El *badi* (chamán) del lugar, recorta estas figuras que aplica en "el costumbre" con diferentes finalidades dentro de la comunidad: "rescatar almas perdidas, interpretar sueños y visiones, al igual que facilitar la purificación espiritual a quienes hayan violado tabúes sociales." (Oliver, 1997, p.18). Sin duda, "el costumbre" de carácter colectivo sobresale en importancia, pues configura el sistema por el que cada individuo aprende a conceptualizar el mundo que habita, y a plantearse su lugar en él, o sea, a generar una cosmovisión. "El costumbre" colectivo va ligado a la visión conjunta del mundo, del tiempo y del espacio:

Mediante una serie de intercambio entre los hombres y los dioses, "el costumbre" se lleva a cabo en determinadas etapas del ciclo agrícola para mantener la fertilidad de la "Madre Tierra" y para proteger a la comunidad de los peligros que la acechan. De estas ceremonias, la más importante es la de Flor Grande, que se realiza el 1o. de enero. El año nuevo es una reactualización de la cosmogonía que implica la reanudación del Tiempo en su comienzo, es decir, el tiempo primordial, el tiempo "puro" que existía en el momento de la creación. (p.19)

Este "el costumbre", según descrito por Beatriz Oliver, se realiza en cuevas, dentro de las cuales se levanta un altar en el que se van amontonando las ofrendas. Estas consisten en figuras recortadas de papel que simbolizan a los espíritus de las semillas de las plantas que cultiva la comunidad, al igual que sus dioses y espíritus tanto buenos como malos (p.19).



Altar para celebración de los Dioses-Semilla en San Pablito Pahuatlán. (2021). Fotografía: Iván Pérez Téllez. Recuperado de: <https://www.gusanosdelamemoria.org/post/24-de-diciembre-celebraci%C3%B3n-de-los-dioses-semilla-en-de-san-pablito-pahuatl%C3%A1n>

Estos son tan sólo unos pocos ejemplos de las muy numerosas ceremonias en las que el arte en papel interviene con protagonismo en la cultura otomí.

El uso del papel no se limita a simbolizar una deidad o potencia en específico: el espíritu de los humanos, el espíritu de las plantas, de las aguas, del monte, así como los dioses tanto *buenos* como *malos*, se fabrican con este material. En el imaginario otomí, no existe la deidad labrada en piedra, petrificada, perenne: ni los dioses escapan al ciclo del tiempo. Ellos son el tiempo. Esta sentencia, el otomí la labra en cada una de sus figuras con el fugaz papel.

Capítulo IV

Bitácora de Obra Personal: Relevancia de las Técnicas y Simbolismos de la Cartonería Mexicana y del Papel Precolombino en la Plástica Contemporánea



Obra realizada por el autor (2019). *Los Pies en la Tierra*. Papel maché y óleo sobre tela.
245 x 215 x 40 cm.

4.1 El Simbolismo Radical de un Arte del Reciclaje en la Sociedad de Consumo

Cuando hablamos de que la cartonería mexicana porta un símbolo en potencia vigente, nos referimos a que este oficio facilita un camino para que el artista/artesano internalice y exprese una unidad –temporal a la vez que eterna- a través de la experiencia creativa con la materia misma que dispone. En esta dirección consideramos vigente y relevante el simbolismo de este arte popular para el artista contemporáneo.

El arte contemporáneo, como cualquier arte en su tiempo, lidia, sí, con los mismos retos de la sociedad en la que se encuentra insertada. Sin embargo, el arte, como el hombre mismo, nunca deja de dar cara a las incógnitas universales. El artista desafía los problemas de su tiempo sincrónicamente a los problemas de todos los tiempos. Al final, detrás de la cáscara de los protagónicos acontecimientos sociales, afrontamos cada uno de nosotros los humanos, aquella cuestión nuclear, iniciática: La vida, y con ella, la muerte. Tan certera su llegada como enigmática su naturaleza, la muerte nos exige depositar en su recóndito abismo abstracto nuestra comprensión y esperanza para darle continuidad a nuestra fugaz vida concreta.

De ahí la relevancia de retomar los orígenes de la cartonería, de un simbolismo aparentemente pretérito, que insistimos, no deja de ser actual, pues por un lado la cartonería, adopta ante nuestros ojos, antes de ser cremada, múltiples formas que se aclimatan a los problemas pertinentes de un tiempo y lugar específico, y por otro, la imagen que crea es al fin ofrendada al fuego perpetuo.

Hemos visto, por ejemplo, como la imagen arquetípica de Judas acepta portar las máscaras de cualquier traidor del pueblo en cualquier época: políticos, presidentes, empresarios, etc. Sin embargo, la cartonería no se limita a arrojar a la hoguera a aquellos aborrecidos por la sociedad. Paradójicamente, el Judas ofrendado al fuego puede adoptar también la forma de figuras muy queridas por la comunidad, como las que retratan al actor conocido como Cantinflas.

Refleja una visión del mundo en que la línea divisoria entre el villano y el héroe se difuminan, hasta complementarse. El Judas de cartón en México manifiesta una visión profunda de la realidad, más allá del bien y del mal. No se limita a una moraleja de fábula. Expresa una unidad de orden universal.

Por otro lado, señalábamos más arriba, esas mismas transitorias figuras de cartón, dentro de la lógica de la cosmovisión en la que funcionan, tienen la potencia de simbolizar un abismo abstracto atemporal al ofrendarse al fuego. Precisamente asumiendo su temporalidad, y no dándole la espalda, se simboliza lo eterno. Se acomete un noble sacrificio que se regenera cíclicamente, como el del mítico Nanoatzin.

Aunque los divinos actos sacrificiales -de central importancia para la comprensión del universo en diversas tradiciones- se alejen bastante de la cosmovisión materialista posindustrial y nos resulten hoy día socialmente incomprensible, el artista contemporáneo no puede dar la espalda fácilmente a tan crítica cuestión: Nuestro paulatino retorno a asumir una visión íntegra del Universo, de asumir la paradójica atemporalidad del tiempo como pregunta y como respuesta. El tiempo es cíclico, eternamente. El tiempo no admite explicación sin fundamentarse en la eternidad, y la eternidad no admite explicación sin fundamentarse en el tiempo.

D. Rübhel, comenta en su artículo “Plasticity: An Art History of the Mutable” que Theodor Adorno veía muy favorablemente el alejamiento del arte contemporáneo de las pretensiones de inmortalidad y su giro hacia un “núcleo temporal” efímero. Y cita al filósofo quien describe la paradójica prevalencia del arte que admite humildemente su temporalidad:

Daringly exposed Works that seem to be rushing toward their perdition have in general a better chance of survival than those that, subservient to the idol of security, hollow out their temporal nucleus and, inwardly vacuous, fall victim to time [...] Today it is conceivable and perhaps requisite that artworks immolate themselves through their temporal nucleus, devote their own life

to the instant of appearance of truth, and tracelessly vanish without thereby diminishing themselves in the slightest. (Lange-Berndt, 2015, p.95)

Estas pertinentes y acudidas ideas de Theodor Adorno en el arte contemporáneo respecto a asumir un “núcleo temporal” que acerca más al arte a su regeneración y continuidad que aquél que osa cantar anticipadamente su supuesta perpetuidad, reverberan como una nueva máscara de los arquetípicos dioses autoinmolados en el mito del Quinto Sol, y que, como hemos estudiado, son simbolizadas hasta nuestros días a través de la materia del papel. Recordemos que entre los otomíes, como nos deja saber Jaques Galinier, el papel es como el símbolo de la epidermis del mundo. Las deidades también se quitan sus pieles para crear. Se sacrifican. Enrique Flores (2011), en su artículo "El Espejo Otomí: Una Síntesis Diabólica", transcribe y sintetiza los conceptos del antropólogo francés respecto a la visión del papel como epidermis:

A través de los usos rituales de la “piel” del maguey y del papel con que se fabrican los “ídolos”, Galinier revela “la percepción otomí de la piel como podre- dumbre e indicador sacrificial”, más allá de “la formidable represión sufrida por los otomíes durante la época colonial”, causante de que esos elementos sagrados permanezcan en una clandestinidad que oculta la dimensión “olfativa, acústica, táctil” de la cosmovisión otomí, asociada a un “complejo cultural de la putrefacción”. (p.200)

Estos símbolos -imágenes que vierten al exterior la visión interior del tiempo y el espacio- les son inherentes al papel como material. Sus características físicas, emanan de una cualidad intangible. Aunque las formas de la manifestación artística varían según el tiempo, el lugar y la cultura, vemos que cuando el artista permite que el material hable, éste se expresa con constante coherencia sin importar los factores geográficos, históricos o sociales. Cuando nos detenemos a estudiar los recientes acercamientos del arte contemporáneo para vindicar al papel como material

autónomo, vemos no sin asombro, las ineludibles correspondencias simbólicas que trascienden las fronteras del tiempo y el espacio.

Por ejemplo, Kiki Smith -quien se vio notoriamente influenciada por la compañía de teatro Bread and Puppet -la cual desde los años 60's ha hecho del papel maché su medio predilecto para crear escenografías y marionetas-, exploró el lenguaje del papel maché como medio escultórico, y sin proponérselo de ningún modo, generó esa asociación simbólica que hemos estudiado en la cultura otomí: la del papel como epidermis, como manifestación de la existencia dura y tersa a la vez que ligera y putrefacta. Lo podemos constatar en la descripción que ofrece Christine Smallwood de las piezas de la artista germano-americana, en un artículo publicado en el New York Times:

Her work illuminated how much paper is like skin, at once frail and robust, susceptible to puncture and able to weather the years. The act of using papier-mâché itself can be read as a pantomime of caring for such bodies: bandaging the skinned knee, wrapping the corpse. (Smallwood, 2019)

Smallwood identifica que para más de un artista contemporáneo el papel maché representa la decadencia y la descomposición: "For others it is also a vivid medium in which to depict decay and decomposition."

Aunque sea algo totalmente coherente, no dejan de sorprender las coincidencias del simbolismo que emerge espontáneamente del papel tanto en una artista occidental como en una cultura como la de los otomíes, quienes llevan siglos dialogando con el material. Aunque la segunda, cabe destacarlo, llega a refinar a grados sumamente complejos el simbolismo del material. El material se integra a su lenguaje y su visión del mundo. Esto se puede corroborar en los estudios etnológicos de parentesco y rituales de los otomíes que realizó Jaques Galinier (1993). En su obra, *La Mitad del Mundo: Cuerpo y Cosmos en los rituales otomíes*, el investigador francés nos explica como el papel entre los otomíes es el símbolo de la inmólación y

de la piel, pero no nada más la piel de nuestro cuerpo. La piel es sinónimo también, de lo podrido. Lo podrido y la piel son sinónimo del ancestro, y el ancestro, de los dioses. A continuación copiamos una tabla realizada por Galinier (1993, p.127) que describe estos términos y los relaciona con el término de parentesco entre los otomíes:

| Término descriptivo | Término de parentesco | Traducción |
|---------------------|----------------------------------|--------------------|
| hta | Fa | padre |
| sihta | FaFa, MoFa | piel-padre |
| posihta | FaFaFa, FaMoFa MoFaFa, MoMoFa | Viejo-piel |
| yasihta | ancestros | podrido-viejo-piel |



Smith, K. (1992). *Hard, Soft Bodies* [escultura en papel maché]. Recuperado de:
<https://victorialucyillustration.com/journal/tag/Hard+Soft+Bodies>

Otro ejemplo en el que el papel nos deja saber que habla por voluntad propia al observar coincidencias del simbolismo tradicional con el simbolismo del papel como medio autónomo en el arte contemporáneo, es el de la obra *Reptiles* (2013) de Huang Yong Ping:

The 2013 installation *Reptiles* of Huang Yong Ping (b. 1954) is about the radical dissolution of communicable information. His material consists of newspapers and books, which are treated in washing machines and turned into papier mâché as a result. The original words survive merely as fragmentary, incoherent signs. His work involves contrasts between Eastern and Western cultures. (Holt et. al, 2018, p. 131).

La cartonería contemporánea, igualmente, se vale del papel que contiene las noticias que nos abruman todos los días para crear, primero, una de las figuras de esos políticos traidores que paradójicamente figuran en las portadas, y segundo, para que cumplan su ciclo y pasen a mejor vida quedando reducidos a cenizas, dejándonos en paz, aunque sea el breve instante en que el fuego los devora.

Por su parte, Smallwood destaca estas propiedades matéricas y simbólicas como "nativas" del papel maché:

It is perhaps that duality -lightness and play hinting at emptiness and discontent- that makes papier mâché so unsettling and so riveting [...] That combination of ruin and possibility is native to the medium itself, which rips up something old before building something new." (2019)

Y así como emerge ese simbolismo del papel como epidermis tanto entre los otomíes como en una artista germano-americana nacida a mitad del siglo XX, así como el papel evoca la vital inmolación de los traidores pasajeros tanto en la cartonería como en un artista chino radicado en el París del siglo XXI, vemos muchos otros ejemplos de artistas contemporáneos que se acercan al material y coinciden con la voz que le presta al papel una tradición como la cartonería. El artista neoyorquino David Wojnarowicz en su trabajo *Untitled, (Burning child)*,

(1984), optó por el papel maché para realizar esta pieza en la que el mundo, antropomorfizado como un niño, arde tal cual Judas en Sábado de Gloria. Christine Smallwood, en el mismo artículo, describe la pieza con las siguientes palabras: "[...] a manequin of a small boy running has been entirely collaged with maps; flames shoot from his back, arms and legs. It's an image of horror, and yet the flames are something like wings, lifting him out of the wreckage and toward the sky."

La diferencia abismal entre el Judas y la pieza de Wojnarowicz, es que en el trabajo del último, el fuego está representado, es de papel, mientras que en el primero el fuego arde de verdad, y devora el objeto artístico. Ambos ofrecen una imagen del mundo inflamable -una imagen del mundo en la que el tiempo y el cambio son el núcleo, como proponía Adorno- pero sólo uno de ellos -nos referimos al cartonero, claro- lleva las consecuencias de esto a su límite, realizando una unidad, un ciclo completo, o sea, un símbolo propiamente dicho. Esa es la diferencia entre símbolo y representación. Son esas consecuencias las que el arte popular -en este caso el de la cartonería- lleva a cabo sin ataduras, y que consideramos en esta investigación pertinentes para el arte contemporáneo. El arte popular es un arte en que la acción tiene mucho mayor peso que el objeto artístico como tal, y no por ello deja de prescindir de él. En cambio, el arte contemporáneo sí está constantemente dispuesto a sacrificar la acción con tal de que el objeto resulte ileso, o al menos, documentado. Aún en el último caso, en que la pieza se destruye pero se documenta el proceso, el documento adquiere el carácter del objeto artístico original, prevaleciendo, a fin de cuentas, el objeto sobre la acción. Insistimos: no asumimos las consecuencias de la imagen del mundo que queremos reflejar, del símbolo que queremos manifestar. "Hay mitos" -nos dice Octavio Paz-"como el del Grial, que aluden a la obstinación del tiempo viejo, que se empeña en no morir, en no irse: la esterilidad impera, los campos se agostan, las mujeres no conciben; los viejos gobiernan. Los "ritos de salida" -que casi siempre

consisten en la intervención salvadora de un joven héroe- obligan al tiempo viejo a dejar el campo a su sucesor." (1956, p. 62).

Resulta paradójico que las sociedades tradicionales, en las que la noción del tiempo y el movimiento estaba sujeta a la idea de un núcleo inaprensible, indecible y eterno, tuviesen total arrojito para asumir la realidad cíclica y temporal del mundo que habitaban, de sus vidas, y de sus creaciones. Mientras tanto, la sociedad contemporánea, que niega lo eterno para reafirmarse en la pura imagen del tiempo cambiante, al proteger ardorosamente los objetos artísticos de su fin inminente, parece buscar lo contrario de lo que dice creer: una eternidad pétrea en que al menos, si nosotros vamos a morir, los objetos artísticos nos sobrevivan con las menores alteraciones posibles. Nuestra contemporaneidad en teoría dice una cosa, pero en la práctica, el arte contemporáneo refleja el miedo a la monstruosa imagen que hemos creado de un tiempo que se devora a sí mismo sin más sostén que su hambre insaciable.



Wojnarowicz, D. (1984). *Untitled (Burning child)* [Instalación]. Recuperado de: https://www.ppowgallery.com/exhibition/5768/work/fullscreen_exhib#&panel1-10



Wojnarowicz, D. (1984). *Untitled (Burning child)* [Instalación]. Recuperado de: <https://www.thedustyrebel.com/post/176592377727/soon-all-this-will-be-picturesque-ruins-the>

Miguel de Unamuno (2014), en su obra filosófica *Del sentimiento trágico de la vida*, señalaba que hay creyentes que creen que no creen, y creyentes que creen que creen (p.56). Así, la sociedad contemporánea cree que cree en la imagen del tiempo desprendida de la eternidad, y cree que no cree en lo eterno. Sus acciones reflejan neuróticamente que no pueden desprenderse de la noción de eternidad que garantiza la continuidad de la existencia. Sometidos a la imagen de un tiempo lineal, y no circular, nuestras acciones y creaciones demuestran que buscamos prevalecer, continuar, pero, trágicamente, dentro de una imagen del tiempo lineal que asumimos como real. De ahí que el artista busque perpetuar su nombre en la línea del tiempo de la historia, el único amago de deidad que le queda, pues es la historia, escrita por la mano del hombre, su última esperanza, lo único que le queda para sobrepasar a su muerte, aunque sea por unos cuantos míseros años o siglos más.

Estamos hechos de contradicción. La sociedad contemporánea, se debate entre dos extremos que afirman y contradicen a la vez su visión materialista del mundo y el universo. Por un lado, los objetos de nuestra cotidianidad, entiéndase ropa, muebles, utensilios, etc., son desechables. Nos deshacemos de ellos con cruel indiferencia. No adquieren valor con el paso del tiempo, como sucede en el Japón tradicional, por ejemplo, y muy al contrario, cuando el tiempo pinta su paso sobre ellos, para nosotros, se devalúan. No los reciclamos. En un sólo gesto pasan de tener un valor a ser simple y llanamente basura. No se transforman: son sustituidos por otro objeto totalmente nuevo. Por otro lado, como hablábamos anteriormente, los objetos que consideramos arte se protegen arduamente tras vitrinas y habitaciones acimatadas para evitar su deterioro, su uso, cual triste princesa resguardada tras muros y guardias en la cima de una torre por un temeroso y enfermizo padre. Es normal, protegemos encanijadamente el objeto porque perdimos la tradición. Heredamos el objeto, pero no la sabiduría y el temperamento para rehacerlo, regenerarlo. De ahí nuestro miedo a perderlo: Lo perderíamos para siempre. No contamos con las herramientas para regenerar el ciclo que le sucedería a su destrucción. Y, además, tampoco estamos verdaderamente preparados para asumir que la tradición, contrario a lo que solemos pensar, no es estática, sino sumamente cambiante como el universo que refleja: El objeto artístico regenerado nunca será exactamente igual al anterior.

En ambos casos, así sea nuestra extrema desenvoltura para deshacernos de nuestros objetos, o nuestro extremo afán por preservarlos, quiérase eternamente, nuestra sociedad refleja una incapacidad por realizar procesos cíclicos, o sea, unidades. Y esto, que pareciera mera especulación teórica, representa consecuencias fatales en la realidad práctica de nuestra sociedad. El alejarnos de la visión del tiempo cíclica nos ha llevado a una sociedad de consumo y deshecho sin precedentes que amenazan con nuestra continuidad como especie.

Esta es la razón por la cual consideramos relevante que el artista contemporáneo no nada más se mire a sí mismo, sino que vea que aquél pasado remoto, aquella tradición, aquella cultura lejana, aquél otomí recortando papel, aquél tarasco erigiendo cristos de papel y maíz, aquél cartonero que crea su obra con papel reciclado de costales de cemento, o del periódico desechado, para finalmente ofrendarlos en Semana Santa, aquella otredad pues, es en la que, tal vez, encuentre soluciones plásticas más contemporáneas que las de la sociedad contemporánea que habita.

En estos hechos estriba otra de las grandes pertinencias y vigencias de la cartonería: ser reciclable. Es cíclica en amplios términos. Primero: la materia con la que el cartonero contemporáneo crea no proviene directamente de la naturaleza. Proviene de material desechado - con toda una vida previa- de la sociedad industrial para ser finalmente transformado en obra; Segundo: Una vez construida la obra del cartonero, se prepara inmediatamente para su destrucción. Prevalece el fuego -dador de vida como de muerte- sobre la materia, pero, también, cada año nos sorprende el renacimiento de la materia que creíamos muerta y destruida. Se regenera, renace; Y tercero: Se cumple el ciclo quizás más relevante para el artista o artesano, el ciclo en que el espectador deja de ser tal para convertirse en creador. El artista encarna en la comunidad, la comunidad encarna al artista, y ambos, artista y comunidad, encarnan la obra: creación y destrucción hecha acto.

4.2 Voz, Voluntad y Autonomía del Papel en el Arte Contemporáneo

En el año de 1996, en la ciudad de Düren, se realizó una conferencia por la International Association of Hand Papermakers and Paper Artists (IAPMA) en la que surgió el término "paperism", con el que al fin se reconoció -en la esfera del arte contemporáneo globalizado- la autonomía del papel como material. (Holt et. al, 2018, p.128).

En el arte contemporáneo se está escribiendo una lozana historia del papel como medio autónomo, prestando central atención a artistas que en décadas recientes exploran el lenguaje particular de este material. Esto representa un documento valioso para constatar que no importando el tiempo y el espacio, los materiales tienen voz propia y hablan con cierta constancia y coherencia, pero creemos prudente aunar a la búsqueda contemporánea, lo ya transitado por culturas que sí le dieron voz al papel como medio autónomo, y que como ya dijimos, asumieron las consecuencias de su naturaleza fútil, de su visión del mundo, y del símbolo que querían manifestar aunque esto conllevara la inmolación de la obra y el anonimato del artista.

Therese Weber, en un artículo incluido en la anteriormente citada publicación *Paper: Material, Medium, Magic*, aplaude que en décadas recientes el papel ha adquirido su propia voz en el arte contemporáneo:

It has taken almost two thousand years, since paper was invented, for an art movement to emerge which, in dealing with color and form, no longer felt beholden to the tradition of painting on a 'ground' such as stone, wood, canvas, or paper. In paper art, paper becomes autonomous and breaks away from its role as support material. It becomes an independent artistic medium that can be shaped in any two -and three- dimensional form. (Holt et. al, 2018, p. 127)

Esto, claro está, se trata de una autonomía del papel descubierta en décadas recientes por la sociedad contemporánea occidentalizada, en la que no se consideran en esos dos mil años desde la invención del papel a culturas fuera del continente europeo en las que el material se utiliza de manera autónoma desde siglos atrás, tales como la china y la japonesa, por mencionar algunas además de la que nos concierne sobre todas ellas en esta investigación: la del México tanto prehispánico como contemporáneo. Aún así, la autora muy bien señala el reto tan particular que supone al artista trabajar con un material como el papel:

The challenge of making a work out of the void with no supporting material, and which itself consists of a substance formed of the finest fibers, necessarily leads to unconventional creative processes and concepts." [...] "Paper becomes a material that opens up a complex range of creative and technical possibilities of structuring and reconfiguration in the second and third dimensions; it is moldable and can be modulated. Given these fields of action of artistic expression, paper becomes a creative means in its own right, and this autonomy still offers much potential for future developments. (p.p 127, 129)

No son pocos los ejemplos de artistas desde principios del siglo XX hasta nuestros días quienes han explorado el papel y el papel maché (o formas análogas a esta técnica) como medio autónomo, manifestando el potencial plástico que le es propio. Aunque esto es un hecho, es prudente señalar que el status del medio, sobre todo del papel maché, sigue igual de relegado. No se ha normalizado su "nobleza" en las artes, y sigue siendo visto, por lo general, como un medio para novatos, un entretenimiento, una manualidad.

Esto mismo ocurría hasta no hace mucho tiempo con la cerámica. Requirió de varias oleadas de artistas comprometidos con el medio quienes insistieron en el valor autónomo de la arcilla más allá de sus propiedades que la hacen ser práctica y asequible. Se logró que tanto artistas como espectadores, prestaran oído a la voz única de la cerámica, y esto es lo que esperamos que pueda acontecer con la cartonería, el papel maché, y sus manifestaciones análogas, en las que el papel es libre de hablar por sí mismo.

Esta marginalización del papel, aún más remarcada en el papel maché, como decíamos, esperamos, se vaya disipando sin mucha demora. Una gran aportación a esta meta la aporta Christine Smallwood al publicar en el 2019 en el New York Times su artículo *Could Papier-Mâché be the perfect medium for our times?*, Desde el título de la publicación, la autora sugiere sin muchos preámbulos la pertinencia del papel maché como medio artístico en los tiempos

contemporáneos: "Today papier-mâché is enjoying a new life with artists and craftspeople, an acknowledgment that such unpretentious materials as thread, lace, yarn and paper have their own inherent power in an age of excess".

El papel maché le sugiere a Smallwood, además de gran relevancia por sus propiedades físicas, otras que nosotros, según hemos definido desde el primer capítulo de esta investigación, llamaríamos simbólicas, y que hemos visto que la cartonería las ejecuta con una coherencia ejemplar. Sin embargo, también nos interesa el acercamiento al papel maché como medio desde una mirada alejada de una tradición centenaria como la cartonería. Una mirada prístina también nos puede revelar cosas que la tradición, quizás, nos ciega. Mejor sería decir, que una y otra posición -la de la tradición como la del artista contemporáneo alejado de ella- nos develan facetas diferentes de la esencia del material como medio escultórico.

If the power of art lies in the transformation of reality, then no medium fully embodies radical metamorphosis than papier-mâché. To create beauty from the layering of torn newsprint bathed in a glue of flour and tap water is to align yourself with childhood, domesticity, ancient cultures, protest and trash. It is a salvage or rescue mission finding a use for the lowliest of products - yesterday's news-. In an age rife with the sleek and the minimal, papier-mâché ("chewed paper" in French) has less than mythic associations: It is homey and sloppy, redolent of Kinder garten and the corner store. Like clay, papier-mâché is infinitely moldable, but instead of coming straight from the earth, a noble mix of raw materials, it has lived another life entirely, from tree pulp to industrial printing press to breakfast table to garbage bin to art, before emerging enterily unrecognizable in sculptural form. (Smallwood, 2019)

El papel maché que, como bien señala Smallwood concede otra vida al material industrial, confronta -como las artes en general- uno de los grandes retos que encara el artista de la sociedad moderna industrializada: El reto a qué la materia prima con la que trabaja, aunque ahora

provenga de los procesos industriales y este alienada de la fuente directa de la naturaleza, conserve su simbolismo y sea coherente con él. O sea que, si la industrialización alejó al material de su fuente natural, y con ello, a su relación simbólica con un plano inmaterial, el artista o artesano ahora ha de lograr el sentido inverso de la enajenación industrial, y esto es, liberar al material, devolverlo a su naturaleza previa: reunirlo.

Rübel describe esta impureza de los materiales con los que trabaja el artista contemporáneo, y como esto los aleja de una relación con un plano ontológico inmaterial (o Dios), o sea, de su naturaleza simbólica:

With the emergence of an increasing number of substances and materials -notably natural and synthetic plastics- in the context of the industrial and scientific revolution this domain of plastic materials and things which drew on a 'vital force in materials [Bildungs trieb der Stoffe] was no longer explained as a God-given 'plastic nature' but understood as the plastification of the world in general. This plasticity leads to an 'impurity' in art and marks a radical change in the perception of the material world. (Lange-Berndt, 2015, p.96)

Pero, así mismo, el profesor de la Academia de Artes de Dresden, citando a Günter Bandmann, indica la existencia de un movimiento artístico en plena modernidad e industrialización que va en sentido opuesto: el del artista que en vez de "conquistar" el material, permite que "hable": "Günter Bandmann has described this movement as modernity's paradigm shift from the idealistic system, which saw the task of artistic work as conquering material, to a materialistic system whose task was to 'let the material speak' " (p.96).

4.3 Prevalencia del Simbolismo Tradicional de la Cartonería en la Sociedad de Consumo

La cartonería es una tradición de astucia ejemplar. Su paso a la sociedad industrial representó, en vez de un alejamiento al diálogo con el material y su simbolismo -lo que suele

sucedan a las tradiciones que surgen en un contexto rural- una acentuación en su autonomía, en su voz, pero ahora con una coherencia añadida dentro del contexto citadino y de la sociedad de consumo.

Es imprescindible para que un arte tenga sentido simbólico, que éste se contextualice en una cosmovisión simbólica, una noción del mundo en la que la materia visible sea tan sólo imagen efímera y concreta de algo abstracto e insondable.

Esta visión del mundo, contrasta rotundamente con la cosmovisión materialista que cimienta a la economía capitalista y que homogeniza al mundo a pasos agigantados. En el materialismo que distingue nuestra época, la materia ya no es la imagen transitoria pero sagrada de todo aquello insondable que no podemos abarcar con los sentidos. La materia ahora posee realidad propia, ya no *liga dos realidades*, como propone el maestro Federico González Frías en su definición de símbolo, según vimos en el primer capítulo de esta investigación. En la cosmovisión materialista, la materia no simboliza nada, y por ello, el objeto artístico o artesanal en nuestro contexto cultural (o acultural, según cómo se lo vea) encuentra difícil sobrepasar su condición de mero objeto, de ahí que la única función que lo consagra socialmente sea su consumo.

Por ello, aunque el origen de la artesanía en cartonería reside en su uso ceremonial -en la que la materia efímera del papel, sacrificándose en el *fuego eterno*, simboliza lo abstracto e insondable- derivan de ella desde principios del *siglo XX* nuevos y variados objetos artesanales - como las muñecas de juguete y los afamados alebrijes- destinados únicamente para su venta. Aunque no por estar destinados a la venta en lugar del ritual colectivo dejan de ser depósito de la destreza y creatividad de los artesanos, el símbolo tradicional que portan estos objetos se ve, si no eliminado, al menos truncado al descontextualizarse de su uso ceremonial en el que la obra y el material cobran cabal sentido.

Vemos que ajustarse al mercado moderno no nada más implica así para la cartonería como para muchas otras tradiciones de artesanos, acoplarse a eso únicamente, a un mercado, sino que conlleva introducirse en una cosmovisión ajena en la que su oficio peligra de carecer de significado simbólico y fungir llanamente como objeto mercadeable.

Sin embargo, la difícil transición al mundo moderno no sólo ha ofrecido dificultades a la cartonería tradicional. En ciertos aspectos, los cartoneros han sacado provecho de los bruscos cambios económicos y sociales, lo que puede dar una perspectiva positiva a otros gremios de artesanos.

A diferencia de otras artesanías que menguaron ante el desarrollo industrial, la cartonería encontró en las emergentes ciudades su materia prima en cuantiosas cantidades, ahora en forma de desecho industrial, pues desde principios del *siglo XX* encontramos el uso de periódico reciclado para la creación de los Judas. Esto lo podemos constatar gracias a que para estas fechas por primera vez en la historia se resguardaron los Judas de cartón como objetos de colección por Diego Rivera.

Aún frente a la brusquedad en los cambios de la sociedad mexicana desde principios del *siglo XX*, la cartonería se ha visto favorecida temporalmente por la convergencia de dos mundos: El México industrial, que provee ilimitado papel reciclado para sus creaciones; y el México tradicional que provee un contexto cultural en el que fiestas y rituales que se suceden cíclicamente año con año otorgan a la creación del artesano un sentido simbólico, trascendental ya no nada más para él, sino para la comunidad entera de la que éste forma parte.

Esta situación propicia no habría de durar para siempre. El paso de los años nos ha mostrado que la cartonería, si bien aparenta un crecimiento en la cantidad de artesanos que la practican ofreciendo objetos artesanales para la venta, sobre todo en la Ciudad de México,

disminuye cada vez más la práctica de las fiestas populares de las que forma parte, y con ello, la sabiduría popular que porta en su contexto original.

Sin embargo, cabe señalar que al verse esta artesanía fuera de su contexto ceremonial, ha dado lugar a innovaciones que ahora forman parte del imaginario colectivo mexicano. Ejemplo de esto son los anteriormente mencionados alebrijes. De estas imaginativas esculturas de criaturas quiméricas Leigh Thelmadatter nos dice que: “A diferencia de la mayoría de los otros productos de cartonería, los alebrijes no están directamente asociados con festivales o celebraciones y, desde su inicio, han sido artículos decorativos para coleccionistas” (2019, p.62).

El alebrije, del cual hablamos brevemente en el capítulo tercero, fue creado por el celebre cartonero Pedro Linares a mediados del *siglo XX* por una necesidad no nada más creativa, sino precisamente por la necesidad de abrirse a otro mercado fuera de las puntuales fiestas populares que no le daban abasto para subsistir. La venta de sus artesanías como objeto coleccionable, es verdad, dio rienda suelta a la imaginación del cartonero alejándolo de muchos estándares de la tradición. Esto tiene un valor indiscutible, pero es un arma de doble filo: Como si se tratase de una maqueta que ejemplifica la transición en la historia del arte occidental a la era industrial, vemos también en este caso que el mercado ofrece una aparente libertad ilimitada para el artista/artesano al crear en su taller, libertad, que paradójicamente, no encuentra como ser socializada más que como objeto de consumo. Libertad enjaulada.

Los cartoneros contemporáneos, sobre todo los jóvenes, encuentran en el fácil acceso a mostrar digitalmente su trabajo a través de las redes sociales una favorable herramienta para vender su trabajo. Según Thelmadatter, en sus encuestas la mayoría de los cartoneros dice al menos tener una página de Facebook que ayuda a vender su trabajo (p.141). Estos nuevos medios les permiten a los artesanos producir con la cartonería una infinidad de nuevas creaciones en las que convergen, junto a las formas tradicionales, desde referencias del arte pop –caricaturas,

personajes de películas, celebridades de la industria musical, etc.-, hasta notables elementos del arte prehispánico.

Habría de cuestionarnos si estas plataformas digitales, además de ser una valiosa herramienta para la venta de objetos artesanales, podrían tener un papel favorable en la divulgación, valoración y promoción de las fiestas tradicionales que dan origen a la cartonería, y que con ellas también los artesanos vean beneficiada su economía.

Cartoneros de la vieja escuela, careciendo de estas herramientas tecnológicas que hoy nos parecen imprescindibles, desde muchas décadas antes de la normalización de las redes sociales en nuestras vidas, han hecho loables esfuerzos para hacer que la Quema de Judas prevalezca. La familia Linares, descendientes de Don Pedro Linares, ofrecen año tras año y de manera totalmente altruista su propia casa para llevar a cabo esta fiesta popular a la que las autoridades cada vez ponen más trabas supuestamente por el riesgo que implica el uso del fuego en ella, o quizás, porque en esta fiesta se suele sustituir, como hemos visto, la imagen del Judas con efigies de los políticos corruptos contemporáneos. Desde finales del siglo XIX, hay registro de la incomodidad que generaba en la clase gobernante esta fiesta que para aquél entonces era de las más distintivas y recurrentes a lo largo y ancho del País.

Hoy día, valiosas instituciones culturales en México buscan alternativas para que la artesanía tradicional tenga un lugar en la vida cultural del País sin reducirse a ser objetos mercadeables. Un ejemplo notable es el Desfile de Alebrijes que desde el 2007 organiza anualmente el Museo de Arte Popular (MAP) en la Ciudad de México. Thelmadatter nos dice que: “Este evento abrió la realización de piezas monumentales de cartonería a cualquier persona dispuesta a participar, profesional o no”. (Thelmadatter, 2019, p.183). Este desfile de figuras monumentales, aunque carece de la catarsis colectiva que generan ceremonias populares como la Quema de Judas, es disfrutado cada año por los ciudadanos no nada más como espectadores, sino

como potenciales creadores de alebrijes. Con esto, el Museo promueve un espacio para que la artesanía, más allá de únicamente venderse o exhibirse, sea vivenciada de manera colectiva en toda la riqueza de su proceso creativo.

El esfuerzo vale la pena. Las cartonería -como tantas otras artes populares- es heredera de una visión del mundo alternativa y sobre todo necesaria frente al imperante materialismo que reduce la función de los oficios creativos al juego del mercado, en el que los artistas contemporáneos nos encontramos inmersos consciente o inconscientemente. De ahí, una vez más, el gran ejemplo del cartonero para el artista contemporáneo. La sacralidad del trabajo del cartonero, su función en las ceremonias colectivas de la quema de Judas, representan una postura política radical en el mundo contemporáneo: Es el arte que no se reduce a ser un objeto de consumo, sino un símbolo encarnado por toda una comunidad.

4.4 Bitácora de Producción Artística: Nuestro Símbolo

El objetivo de esta bitácora, con la que cerramos esta investigación antes de presentar su conclusión, es mostrar las imágenes del proceso de creación personal, del autor que escribe, con las técnicas y simbolismos de la cartonería mexicana y del papel ceremonial en el México antiguo y contemporáneo. Dado que este trabajo ha coincidido con los tiempos tan particulares de la pandemia del COVID19, nos fue imposible desarrollar durante los años de la investigación obra que estaba contemplada originalmente para utilizarse en fiestas populares y para ser quemada. Por esto hemos decidido incluir el proceso de creación del autor desde sus comienzos en 2016, pues durante los años anteriores a la pandemia sí se dio la oportunidad de elaborar obra situada en fiestas populares que ejemplifican el objetivo plástico y simbólico que el autor ha querido encausar en esta investigación.

No pretendemos describir de forma textual y exhaustiva el proceso creativo, pues esperamos permitirle a las imágenes del proceso al fin tener su propia voz. No obstante, nos limitaremos a escribir cuestiones muy breves y puntuales para clarificar, en lo posible, en qué consiste no ya el simbolismo de la cartonería, ni del papel prehispánico, ni del papel maché de los pueblos mediterráneos, sino, al fin, nuestro propio simbolismo, el que ocurre en el instante de creación y que se recreará nuevamente con esta lectura, en cuantos lectores la visiten.

Los breves textos de la bitácora están escritos en primera persona, lo que consideramos necesario y de mayor veracidad para la descripción de los procesos creativos.

Encausé mi interés por primera vez en las técnicas de cartonería mexicana o de papel maché, sí, por ver en ella una gran riqueza plástica, pero, sin duda alguna, por una necesidad de orden económica y material.

Mucho se ha insistido en esta investigación en que el uso del papel tanto del México precolombino como el contemporáneo no está determinado únicamente por sus bondades prácticas, en las que hemos visto que los investigadores suelen colocar gran énfasis. Hemos defendido que el material goza de autonomía, de un simbolismo propio que no puede reemplazarse con otro material mal diríase "más noble". Pero cabe aclarar que al reconocer la autonomía del material, su simbolismo, no niego en modo alguno sus virtudes prácticas y económicas. Al contrario, reconozco que su generosidad práctica -que responde a nuestras necesidades materiales- es una manifestación consecuente con su simbolismo inherente, con esa relación que resguarda el material con algo intangible.

Como decía, en mi caso particular -y me imagino que ha de ser el caso de muchos cartoneros, sobre todo los que no provienen de familias de artesanos y emprenden el oficio por su

propia cuenta- lo que me atrajo de usar el papel reciclado como medio escultórico fue mi necesidad económica. La escultura en la mayoría de sus manifestaciones representa altos costos, no nada más por los materiales con los que se trabaja, sino que exige espacios adecuados de trabajo con buena ventilación, y aún más espacio para almacenar la obra producida, sin mencionar las herramientas y el espacio que también requieren estas. La cartonería se me reveló como medio escultórico idóneo, por primera vez, por ver un material dúctil que reducía mis necesidades a tener una mesa, una torre de papel periódico reciclado, y una cacerola en la que cocinar el engrudo. Además, la obra en papel maché, aunque puede ser de gran volumen, es siempre de poco peso, por lo que su almacenamiento también se facilita considerablemente. Es un hecho que no me acerqué al material por necesidad (consciente al menos) de simbolizar o invocar a los antiguos dioses autoinmolados que veneraban nuestros ancestros en México. Pero el símbolo, jamás contradice la materialidad en la que se manifiesta, o sea, no contradice lo que esta materia expresa de otro plano ontológico inmaterial. Diría que si algo me han enseñado 5 años de proceso de creación con el papel como medio escultórico, es que una necesidad práctica simboliza una necesidad espiritual.

Si el artista se limita a justificar su obra por necesidades materiales o conceptuales, a mi entender es porque se limita a escucharse a sí mismo, y nunca al material. Conquista el material, lo subyuga. Él se expresa, mas no el material. Su proceso es un monólogo, no un diálogo. Todos sabemos que para crear a un tercero se requiere no de uno, sino de dos participantes.

Si como artistas nos hacemos de oídos sordos frente a nuestro material, peligramos de "andar coseando", valiéndome de la antigua voz nahua *Itlatiuh*, que Miguel León-Portilla describía como "ir en pos de las cosas", lo que suponía ir *ahuicpa*, "sin rumbo". Por esto al hombre, nos dice el maestro León-Portilla, "sólo le queda perderse a sí mismo: *timoyolpoloa*,

yendo sin rumbo en pos de las cosas; o librarse de esto, buscando el saber: "lo negro y lo rojo", "las flores y el canto", que son tal vez lo verdadero en la tierra." (1956, p.383).

Lo paradójico, es que mis necesidades materiales como artista y como humano, como las de cualquier otro, corresponden desde siempre a un simbolismo profundo: mi inestabilidad económica, la propia inestabilidad del mundo; mi nomadismo, a la materia eternamente cambiante; mi pobreza económica, a la alquimia potencial del plomo que se hace oro, o en términos taoístas, "lo humillado que será engrandecido"; la ligereza de mi ser, o de mi piel, como pensaría un otomí, a la ligereza y futilidad del papel mismo; la necesidad de re-ciclar materia que está descartada como deshecho, al cumplimiento de las revoluciones de los astros y las de nuestro propio planeta. En fin, las correspondencias son ilimitadas y no se reducen a un marco teórico de conceptos. Cada artista es responsable de encarnar el símbolo. El testamento escrito es una ínfima parte del contenido.

En fin, esta *necesidad-símbolo* fue la que me llevó en 2016 a plantearme que aquellos Judas que engalanan las calles las semanas previas a Semana Santa en la Ciudad de México, tenían una gran fuerza plástica, y resultaban accesibles a mi situación económica.

Hice mi primer trabajo, con una técnica torpe y un proceso exageradamente lento para lograr al final un pequeño retablo de un Jaguar devorando a un humano.

Todas las imágenes a continuación muestran mi obra plástica personal y fueron fotografiadas por mí entre el año de 2016 hasta el año de 2022, con excepción de las fotografías del festival de Loisaída en Nueva York (2017), en las que se muestra una de mis piezas junto al trabajo en papel maché de otros artistas.



Sacrificio al Jaguar. (2016). Retablo de papel maché sobre madera. 100 x 40 x 20 cm.

La experiencia no fue una de amor a primera vista. No entendía cómo hacer estructuras de manera eficaz, y el proceso de empapelado con engrudo era sumamente tedioso. Apliqué los pocos recuerdos que tenía de la escuela elemental de cómo hacer una piñata. Recorté tiras de papel con tijeras que una a una cubría con engrudo para cubrir la estructura que hice con alambre galvanizado y cinta adhesiva.

Exploré otras posibilidades haciendo moldes de plastilina que posteriormente cubrí directamente con el papel. Tenía la idea de que era un material muy económico que me permitiría hacer escultura monumental a bajo costo, pero la técnica que tenía no me era suficiente para llevarla a esos volúmenes.



Cuaderno del Sacrificio #1 (2016).

Dibujo en tinta china sobre papel arroz con sujetadores en papel maché. 40 x 800 x 8 cm.

Es curioso que mi formación en las técnicas de papel maché no se culminará en México, en el lugar que me atraía el material tanto por sus posibilidades en la plástica contemporánea, como por la gran tradición con la que ya cuenta el país con este material en las fiestas populares. Fue, para mi sorpresa, un año después de haber realizado estos primeros intentos de obra en papel maché, en Nueva York donde aprendí las técnicas que me ayudarían a llevar mi trabajo a la monumentalidad y eficacia que quería encontrar en el material. En la gran manzana empecé a colaborar con un centro cultural latinoamericano en el Lower East Side llamado Loisaida. El centro organizaba cada año un festival en honor a la comunidad sobre todo puertorriqueña y caribeña en el Lower East Side. Ahí, tuve la oportunidad de ver trabajar a varios artistas puertorriqueños y maestros marionetistas como Daniel Polnau (que descansa en paz mi querido

amigo) y Adam Ende, formados e influenciados por la legendaria compañía de teatro Bread and Puppet, fundada por Peater Schumann en 1960 en Nueva York. Esta compañía se caracteriza por hacer del papel maché y el reciclaje su medio principal para crear marionetas monumentales, vestuarios y escenografías que utilizan en las puestas en escena de sus obras teatrales. Pero además, la compañía se caracteriza por democratizar la técnica artística con el papel maché, pues siempre está dispuesta a recibir novatos dispuestos a aprender para colaborar en la creación de los elementos plásticos y teatrales.

Para el festival de Loisaida en 2017, se me invitó a participar diseñando el cartel del festival y fabricando una máscara con temática libre. Daniel Polnau me introdujo una de las técnicas más comunes que utilizan en Bread and Puppet, la cual consiste en modelar con papel periódico (sin engrudo) y con cinta adhesiva las formas generales de la pieza, para cubrirlas posteriormente con las capas de papel con engrudo y finalmente pintarlas usualmente con pinturas acrílicas.



Daniel Polnau creando estructura para máscara para el Festival de Loisaida. (2017).



Cabezudo en el que se aprecia el modelado con papel periódico y cinta adhesiva realizado por el artista Adam Ende para el Festival de Loisaida. (2017).

Así, hice al fin una primer pieza que me permitía expresar mi natural "barroco latinoamericano". Consistió en una pieza titulada *Máscara del Sol*, máscara solar de la que emanan sus bondadosos rayos, cada uno de ellos representados antropomórficamente, como entes vivientes, o aún más, como dadores de vida.



Máscara del Sol (2017).

Máscara en papel maché para el Festival de Loisaida. 60 x 60 x 45 cm.



Imágenes de la *Máscara del Sol* en el Festival de Loisaida junto a los cabezudos de Adam Ende. (2017).

Por un lado, la técnica con la que al fin me sentí cómodo provino, más que del cartonero tradicional, de una compañía de teatro fundada por un alemán en Nueva York en los 60's, pero, ya desde entonces, la técnica permitió que fueran brotando espontáneamente simbolismos más arraigados en el arte popular en México, por los cuales me interesaría cada vez más conforme siguiera usando el papel maché. Vislumbraba que había dado con una técnica adecuada, pero que

México resguardaba, sin duda, una gran sabiduría plástica en lo que a al simbolismo del material se refiere.

Posteriormente al festival, el centro cultural de Loisaida me invitó ese mismo verano a ser su artista residente, por lo que pude trabajar, auspiciado por el centro, en el Lower East Side durante tres meses en un espacio amplio y cómodo que me permitía, al fin, enfocarme en las posibilidades plásticas del papel maché. Y más que eso, para mí representaba la primera vez en mi carrera que me podía valer de la escultura para expresarme sin ataduras ni límites económicos. Realicé una exposición que incluía pinturas al óleo y acuarelas, pero en la que en su centro predominaba una instalación escultórica en papel maché que rodeaba la máscara del sol que había realizado hacía poco para el festival. Era un altar para la máscara.



Altar para la Máscara del Sol. (2017). Instalación escultórica en papel maché presentada en exposición individual en Loisaida Center (Nueva York). 200 x 250 x 200 cm.



Altar para la Máscara del Sol (Detalles).



Intervención del artista con *Máscara de los Cuatro Vientos* en el *Altar para la Máscara del Sol* (Detalles).



Máscara de los Cuatro Vientos. (2017). Máscara en papel maché e indumentaria con tela.



Procesos de creación durante residencia artística en Loisaida Center. (2017).

A finales del 2017 me mudé a la ciudad de Granada para realizar un máster en Dibujo en la Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada. Pese a que abordo diferentes medio en mi obra, siempre me he considerado ante todo dibujante. Es significativo que, como dibujante, el papel que antes era mi soporte, haya dado lugar a mi material para dar paso a la escultura. A lo largo del máster realicé diferentes piezas escultóricas en papel en las que buscaba el diálogo con el dibujo. Poco a poco me fui abriendo a aceptar la total autonomía del papel. No pude evitar graduarme con obra escultórica en un máster de dibujo. Es paradójico que en mi licenciatura en pintura, me gradué con una obra en dibujo. Al parecer un medio llama al otro sin contradicción.

La máscara fue el "lugar plástico" que encontré para que objeto y sujeto, lo vivo y lo muerto, existieran sin contradicción.

Recurriendo a materiales reciclados, como papel periódico y cartón, comencé paulatinamente a dar con el simbolismo del papel, a escuchar su voz. Como he dicho anteriormente, así como el alquimista hace del plomo oro, mi proceso implicaba hacer de la basura sofocante de nuestra época el medio para que se manifieste las cosas nobles de un espíritu atemporal. Las noticias de nuestro tiempo, temporales y falsas, se disuelven en la expresión del símbolo perenne.



Imágenes del proceso de creación de Máscara del Viento, pieza que consiste en una máscara que funciona como instrumento musical de viento. (2018).

El proceso de trabajo es silencioso, y en el transcurso de la construcción va sucediendo una especie de diálogo sin palabras entre el hacedor y la materia.

Bien concentrado, por momentos, puedo experimentar una expansión de mi identidad: soy

el símbolo que se asoma poco a poco en la materia bruta. No cincelo mármol ni maderas preciosas. Arrugo noticias temporales y modelo con ellas una máscara que habita en el no-tiempo. Siento la materia bruta, pero ya no con el tacto, sino con el corazón, pues ahora está viva. ¿Será esto lo que describían los antiguos nahuas como el tolteca que posee un corazón endiosado? El *tolteca* es un *yolteotl*. Mi corazón late en la materia que creía muerta. He entrado en la experiencia intuitiva, donde no hay separación alguna entre lo externo y lo interno. Se reúnen el sujeto y el objeto, la vida y la muerte: Se realiza el símbolo.



Proceso de creación de Máscara del Viento. (2018).

Este sentir intuitivo es difícil de retener por largos periodos, va y viene, y cada vez que se va, vuelve el pensamiento racional, nuestro yo egoico. De nosotros depende hacer de él nuestro fiel aliado, o nuestro peor demonio. Con “ángeles y demonios” en la cabeza, culminé la obra cubriendo la superficie en papel maché:



El artista utilizando la Máscara del Viento en el Sacromonte (Granada), frente a la Sierra Nevada. (2018).

El proceso plástico, en la soledad del taller, permite al artista este sano coloquio entre razón e intuición. La fuerza de la máscara reside en que se le concede a la materia bruta un rostro, con ojos para ver, boca para hablar, y oídos para escuchar. Se facilita el diálogo entre artista y materia que es crucial para experimentar el símbolo.

Pero el símbolo no sólo se encarna a través de su creación en el taller, que culmina como el objeto artístico. Su encarnación realmente culmina al portar la máscara, y dejarnos llevar, tal como lo hicimos al realizarla. Portando la *Máscara del Viento* realicé la acción de dibujar. El sujeto creador y su creación, ya son una sola cosa, y ahora, este símbolo que contiene al sujeto y al objeto, a lo vivo y lo muerto como unidad, puede cometer la acción del dibujo-símbolo con mayor veracidad. La figura del dibujante se desvanece un poco más, permitiendo que el símbolo-viento se dibuje a sí mismo. El artista, el dibujo, y la acción de dibujar, son una totalidad, se difuminan sus categorías.

Con la máscara, le di un rostro al viento que se manifiesta en nuestro plano, por esto ahora el dibujo que realizo portando su rostro se limita a su esencia: el trazo.



Acción performativa del artista dibujando con la *Máscara del Viento*. (2018).

A medida que me adentré en la producción de máscaras, se hizo cada vez más clara lo que faltaba para cumplir el ciclo del símbolo: su encarnación ya no individual, sino colectiva.

Como vimos en el primer capítulo de esta investigación, el símbolo más que un objeto, es una acción que nos transporta al tiempo mítico, lo que en una sociedad tradicional se logra gracias al ritual y la ceremonia colectiva. Se tiene que aprender el símbolo no nada más de manera pasiva. Hay aprehenderlo (sí, aprehenderlo con *h*) de manera activa. Ser el símbolo.

Esta necesidad con la que se topa todo artista contemporáneo, la de hacer del espectador también un creador, la de sacarlo de su posición pasiva, estaba clara ya en la tradición de los antiguos nahuas, pues ellos distinguían la sabiduría adquirida por tradición (*Machiliztli*) de la sabiduría en sentido activo (*Tlamatiliztli*), la que es experimentada directamente por el individuo. En este sentido, cuando un artista genera su obra y la comparte en su *tribu*, lo que espera es que los integrantes puedan encarnar la obra, convirtiéndose a su vez en creadores.

Esto me llenó de un anhelo por hacer mi trabajo fuera de los espacios convencionales de exposición para los artistas contemporáneos, en que se suele remarcar la barrera entre objeto artístico, espectador, y artista, para decidirme por la fiesta popular como el espacio idóneo para realizar el símbolo, eliminando la distinción de categorías entre obra y espectador, público y artista, etc.

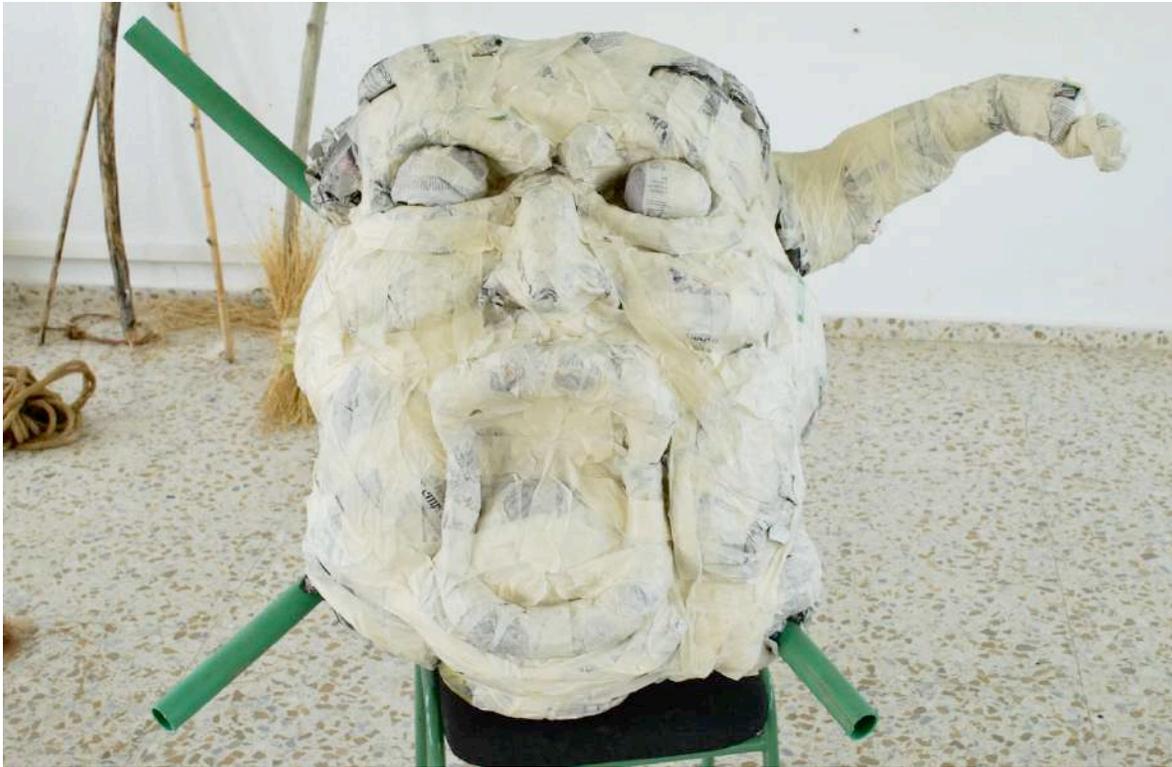
Siendo becado por la UGR, participé de la beca Al-raso, que se lleva a cabo todos los años en el pueblo de Restábal (Granada) y es organizada por el profesor de la misma institución, Víctor Borrego. El mes de la residencia coincidía con la fiesta patronal del pueblo, dedicada a San Cristóbal, lo que me permitió la oportunidad de hacer la parafernalia y las máscaras de su Santo y del otro gran protagonista de la puesta en escena: El Diablo.

El profesor Víctor Borrego, organizador de la beca en el Valle de Lecrín, junto al grupo de artistas becarios, llegan a la idea de apoyarme para realizar un carruaje colectivamente en el

que vaya montado el Diablo, magnificando su presencia. Al fin encontré la pieza en la que pondría en práctica las técnicas de cartonería con armazón de caña. Cabe destacar, que como el tiempo para realizar máscaras y vestimentas para la fiesta era de únicamente dos semanas, los demás integrantes de la residencia Al-raso y el profesor Víctor Borrego fueron más que claves para lograr una pieza tan ambiciosa como el carruaje del Diablo. La hechura de la estructura con caña fue elaborada mayormente por el profesor Víctor Borrego, y él mismo decidió incluir materiales industriales como los tubos de PBC.



El profesor Víctor Borrego trabajando la estructura con cañas y tubos de PBC para el Carruaje del Diablo durante la residencia artística Al-Raso, de la Universidad de Granada. (2018).



Proceso de creación de la cabeza para el Carruaje del Diablo. (2018).



Proceso de creación del Carruaje del Diablo. (2018).



El Diablo Montado en su Grandeza. Máscara y Carruaje en papel maché, indumentaria de tela. (2018).

Mientras emergía la monumentalidad del Diablo y su carruaje, gestaba en el taller la máscara del Santo Patrono, San Cristóbal:



Creación de *Máscara de San Cristóbal con el Niño en Hombros*. (2018).



Máscara de San Cristóbal con el Niño en Hombros (2018). Máscara en papel maché e indumentaria con tela.

Ya que San Cristóbal es perro-demonio, y hombre-santo, antes del día de la fiesta patronal, decidimos salir a la calle a jugar antes del día de la fiesta, conduciendo el carruaje del Demonio con la máscara del Santo. Y que mejor que hacerlo con algunos niños del pueblo, todos ellos símbolos vivientes de la sabiduría intuitiva.



Niños de Restábal se acercan a jugar con el Carruaje del Diablo antes del día de la fiesta (2018).



Niños de Restábal se acercan a jugar con el Carruaje del Diablo antes del día de la fiesta (2018).

Como preparativo para las fiestas, invité a la artista Zuleyka Alejandro a organizar un taller de máscaras para los niños del pueblo con el fin de que se involucraran y sumergieran aún más en el juego el día de la fiesta.

La artista invitada decidió que todos los niños hicieran máscaras de perros para ellos mismos portarlas, representando el pueblo de Canan, el antiguo rey de San Cristóbal, de donde proviene el término canino. Así, todos los participantes pueden encarnar el símbolo del fiel servidor, como lo fue San Cristóbal, en transición hacia otro plano.



Niños de Restábal crean sus máscaras de perros para representar a los cananeos el día de la fiesta dedicada al patrón del pueblo, San Cristóbal (2018).

Pronto, llegó el día de la fiesta, y por un momento gran parte del pueblo encarnó el símbolo sin necesidad de un lenguaje racionalizado y explicativo, como lo es este escrito. Simplemente jugamos.



Comienza la corrida del Diablo en el pueblo de Restábal (2018).



Los niños de Restábal ríen y golpean con sus bastones al Diablo (2018).



Niños de Restábal que en vez de huir parecen correr divertidos junto al Diablo (2018).



Corrida de los Joaquinaes

RITUAL ANCESTRAL

Salida: VIERNES 27 DE JULIO A LAS 18:00 h.
desde la Era de Restábal

Fiestas de Santa Ana

RESTÁBAL

alRaso18
SUPER - VÍVERE

Imagen promocional de la fiesta diseñada por otra de las artistas residentes en Al-Raso (2018).

Con esta obra colectiva, llevé por primera vez mi trabajo a donde siempre lo había querido ver: a la calle y al juego. La calle de todos los días, por un momento pierde su cotidianidad, se enmarca en otro tiempo ritual, que sólo puede ser encarnado si se está dispuesto a jugar.

Una vez llevé la técnica de cartonería a donde pertenece en esencia, a la calle y la fiesta popular, me dispuse inmediatamente a presentarla en una galería o museo con el objetivo de enfocarme, una vez más, en sus posibilidades netamente plásticas, y así aportar a la vindicación de esta técnica y este material como medio autónomo y noble en el parcialmente aislado mundo del arte. Con esto en mente, me decidí a realizar un doctorado en la UGR con el que pudiera formalizar mi investigación sobre un material al que llevaba dos años dándole uso sin encontrar nada escrito en medios académicos.

Al poco de comenzar mi doctorado, la galería Roberto Paradise (San Juan, Puerto Rico) me invitó a realizar una exposición con estas técnicas escultóricas que venía gestando desde hace dos años. El espacio fue idóneo, pues la galería es de gran dimensión, y yo necesitaba un espacio que me permitiera llevar el material a dimensiones ilimitadas. Para mí era muy importante mostrar que el monumento con papel maché, es el monumento asequible al humilde. Es uno de los valores que resguarda la cartonería: el artista más humilde erige un monumento que, sin amarres, está dispuesto a ofrendar y quemar. Es un acto de abundancia.

Con esta exposición, que titulé *Carne Viva*, propuse desde el título, la relación del papel con nuestra propia carne, nuestra propia piel fútil. Para ese entonces todavía no conocía nada del simbolismo del papel como piel entre los otomíes, ni tampoco de la obra de artistas contemporáneos como Kiki Smith que también lo relacionan con la epidermis del cuerpo y del mundo. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el simbolismo antecede y sobrepasa a los individuos y a las culturas.

Además del material en su forma autónoma, exploré la intervención del papel maché en la pintura. Mi intención fue diluir la barrera con la que se margina al papel maché como una mera manualidad. En vez de que el papel funcionara como soporte de la pintura, ahora la pintura funge como soporte del papel. Lo humillado, al fin, se engrandece.

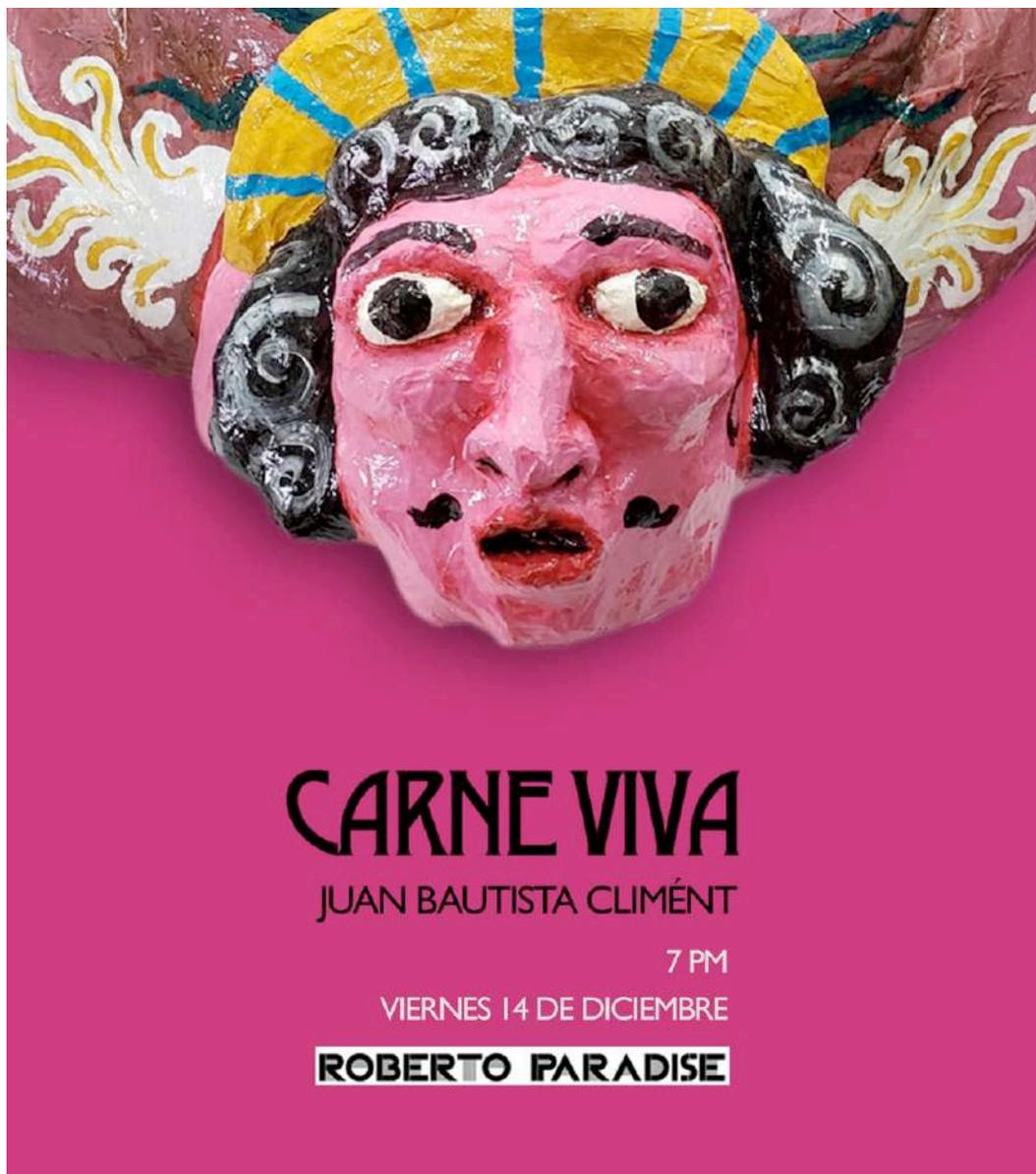


Imagen promocional para mi exposición individual CARNE VIVA, en la Galería Roberto Paradise en San Juan, Puerto Rico. (2019).



Vista del taller con la obra realizada para la exposición CARNE VIVA (2019).

CARNE VIVA
JUAN BAUTISTA CLIMENT

ROBERTO PARADISE
Marzo, 14 de Abril de 2019 - Mayo 2 de Mayo, 2019

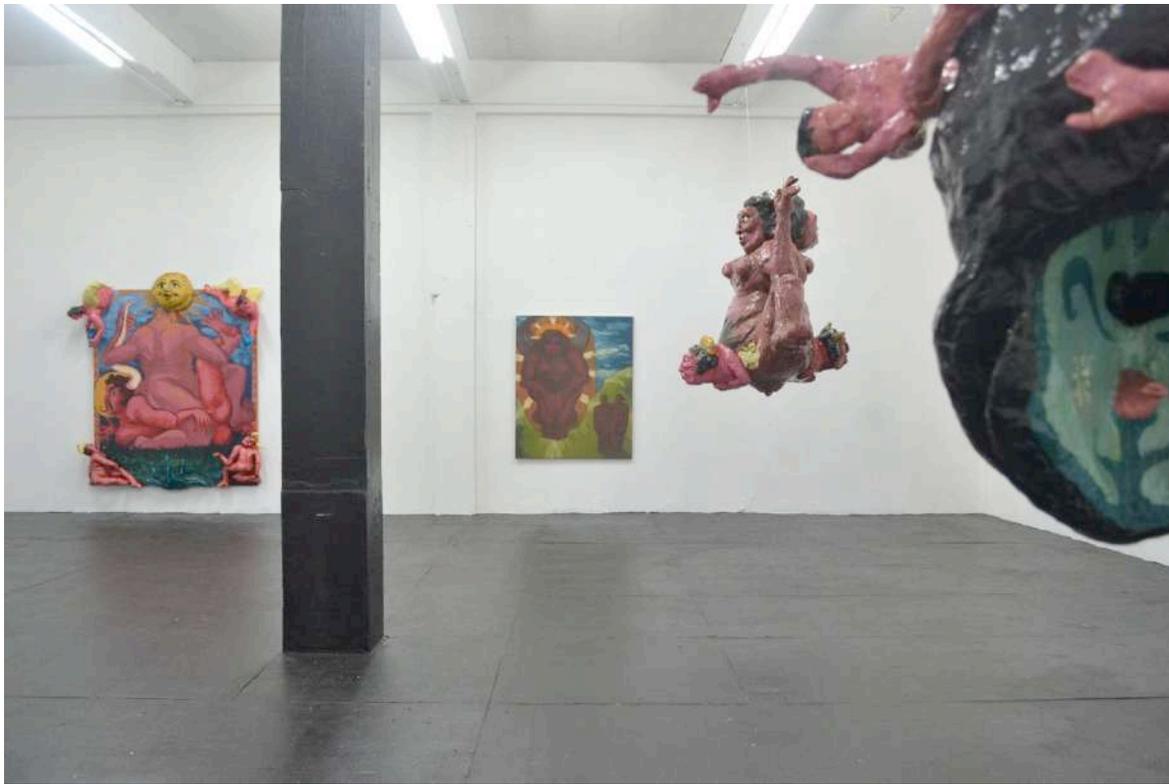
CARNE VIVA comprende el trabajo más reciente de Juan Bautista Climent (1969, NY) en el que explora las infinitas posibilidades que ofrece la técnica tradicional mexicana del papel maché y la cartonería dentro de la pintura y la escultura.

El propio título de esta muestra nos remite a la búsqueda crucial de Juan Bautista en su obra: dotar de un rostro vivo a la materia bruta con la que trabaja. O tal vez, más que dotar a la materia de un rostro, devolver el que en el fondo ya posee, rompiendo las barreras divisorias entre el sujeto y el objeto.

En una reciente entrevista el artista declara: "El arte no es un entretenimiento, es cosa de vida o muerte." Para Climent, es en el propio proceso creativo donde la vida puede prevalecer sobre la muerte, no porque la una subyugue a la otra, sino porque la línea que las divide se diluye.

No es casualidad que recurra a un material y una técnica milenaria como la del papel maché y la cartonería, las cuales, alrededor del globo y de la historia, suelen destinarse a consumirse en "el fuego eterno", como la quema de Judas en México o la quema de las Fallas de Valencia, en las que se religa la naturaleza temporal y efímera de las formas con su naturaleza eterna.

Texto curatorial de exposición CARNE VIVA (2019).



Imágenes de la exposición CARNE VIVA (2019).



Imágenes de la exposición CARNE VIVA (2019).



Imágenes de la exposición CARNE VIVA (2019).



Los Pies en el Cielo. (2019). Papel maché y óleo sobre tela. 245 x 215 x 40 cm.



Los Pies en la Tierra (2019). Papel maché y óleo sobre tela. 245 x 215 x 40 cm.



Máscara del Viento (Izq.) y Máscara de San Cristóbal con el Niño en Hombros (Der.) montadas en la exposición CARNE VIVA. (2019).

Para cerrar esta bitácora de producción, vale la pena resumir nuestra intención desde el capítulo primero de esta investigación: En dicho capítulo, por practicidad intelectual, categorizamos el símbolo en cada una de las entidades que participan en el acto de creación, para al fin reunir las, ya no intelectualmente, sino prácticamente en el quehacer artístico. Estas categorías del símbolo fueron cuatro, y las resumimos como el *simbolismo como visión del mundo*, al *artista como símbolo hacedor de símbolos*, el *material como símbolo*, y por último, el *ritual como símbolo* (un símbolo ya no estático sino en movimiento). A estas categorizaciones las comparamos con conceptos de la filosofía de los antiguos nahuas, según descrita por Miguel León-Portilla (1956) en su tesis doctoral.

Al *simbolismo como visión del mundo*, lo emparentamos con el concepto *tlaltípac*; al *artista como hacedor de símbolos* con el *tolteca*, el "hombre verdadero" entre los antiguos nahuas: al *material como símbolo* con el difrasismo *in xóchitl in cuícatl*, flor y canto, su concepto de poesía; y por último, al *ritual como símbolo* lo equiparamos con sus concepciones sobre la adquisición de sabiduría, una de forma pasiva y por tradición, *machiliztli*, y una forma de activa y por voluntad en la que el individuo encarna la sabiduría, *tlamatiliztli*.

Estos términos, bien comprendidos, más que elucubraciones teóricas sobre un pasado remoto resultan en una fuente que esclarece nuestra práctica artística actual. Cada parte participante en el acto de creación -el mundo, el artista, la materia y el acto ritual colectivo- dejan de ser parte para configurar un todo, una unidad. Esto es lo que hemos comprendido como *nuestro simbolismo*, y la cartonería, que se vale del papel como medio autónomo para crear, nos otorga una manera particular y efectiva de realizarlo, encarnarlo.

Otros trabajos realizados y en proceso con técnicas y simbolismos de la cartonería (2019-2022):



Altar-carruaje a Yemayá. (2019). Figura de Yemayá y cuatro máscaras en papel maché que representan sus guardianes realizado como comisión para el Festival Puertorriqueño en Nueva York.



Paseando a Yemayá en las calles de Nueva York. (2019).



Máscara del Mono y el Viento (2020). Máscara e instrumento musical de viento en papel maché policromado.

55 x 40 x 55 cm.



Proceso de escultura utilitaria en papel maché. (2021).



Mesa de Noche con temática de Ángel Caído (2021). Escultura utilitaria en papel maché policromado.

56 x 34 x 43 cm.



Proceso de mueble escultórico (librero) en papel maché. (2021).



Librero con temática de Apolo brindando las Artes y las Ciencias a la Humanidad (2021). Mueble escultórico en papel maché policromado. 56 x 34 x 43 cm.



Detalles: *Mesa de Noche con temática de Ángel Caído* (2021). Escultura utilitaria en papel maché policromado. 142 x 76 x 30 cm.



Obra en proceso de esculturas utilitarias hechas con estructuras de cartón y papel maché. (2022).



El autor sentado en las esculturas utilitarias para probar su funcionalidad. (2022).



Obra en proceso en papel maché alma de alambre, tal como se emplea en la creación de los Judas en México.

En esta pieza busco integrar el imaginario en papel picado de los Otomíes con el plano escultórico de la cartonería. (2022). 180 x 130 x 50 cm.



Obra en proceso que consiste en un retablo en bajo relieve aplicando técnica de *cartapasta* sobre molde de arcilla, tal como se emplea esta técnica en la creación de Judas de menor tamaño. (2022). 50 x 46 x 8 cm.

Capítulo V

Conclusión



Linares, P. Judas de cartón aglutinado sobre alma de carrizo y alambre, decorado con pintura de anilina (1935). Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, INBA. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/judas-pedro-linares/AgHS0RFR5EUtpg?hl=es-419>

El acercamiento detenido a la cartonería que ha querido ser este trabajo, nos ha demostrado que esta rama del arte popular mexicano, como tantas otras tradiciones artesanales, no se reducen a un modo de producción de objetos intercambiables por dinero. Detrás del objeto creado, hay un artesano, y con el artesano una comunidad que encarna una visión del mundo. La manera en que el artesano produce los objetos con papel, el modo en que esos objetos son encarnados por toda la comunidad, son la expresión de esa otra mirada en la que la sociedad moderna y sus artistas pueden encontrar respuesta a sus flaquezas, flaquezas que por cierto, pueden significar agudizar nuestro cada día más deshumanizante modo de vida, y, aún más, nuestro fin como especie.

Nuestra sociedad moderna se caracteriza por interrumpir los ciclos naturales. Va en contra de los tiempos de la naturaleza, ya sea apurándolos, o aplazándolos, generándose desequilibrios en nuestro hábitat, y, consecuentemente, en sus habitantes, incluyéndonos a nosotros los seres humanos. Esta cosmovisión moderna en la que el tiempo ha sido desacralizado contradiciendo el cumplimiento de los ciclos naturales, es en la que el artista contemporáneo encara el reto de crear, y por esto es tan necesaria la participación de otra mirada, de una otredad que nos permita ver la pecera en que estamos inmersos, pero ahora desde fuera.

El cartonero, heredero de esa otra mirada del mundo a la que aludimos, es el artista consecuente con su modo de crear asumiendo que habita un mundo cambiante, cíclico, que, sin embargo, es la manifestación de algo impalpable que prevalece. Hemos aprendido en esta investigación que en ese mundo que se rige por ciclos, la muerte se vuelve vida, la vida, muerte. Para el cartonero, el traidor (Judas), se vuelve héroe (Cristo), así como para el Otomí lo sagrado se manifiesta en lo podrido, y lo podrido a su vez se sublima. El cartonero hace de la basura industrial de nuestro tiempo su materia prima. Una vez transformado el plomo en oro, la basura en obra, el cartonero no la retiene como objeto de colección o de museo, la ofrenda al fuego. Y esta ofrenda, además,

se encarna de manera colectiva. Es el momento en que la obra deja de ser objeto, y se torna en sujeto y en acto. El artesano cartonero logra dentro de su tradición lo que el artista actual intenta una y otra vez lastimosamente sin un éxito convincente en el contexto de las plataformas globales e institucionalizadas del arte contemporáneo. El cartonero, en vez de producir basura, hace de ella su materia prima; crea, como todo artista, desde la soledad en su taller, pero la obra no está terminada hasta que no es encarnada en el ritual colectivo, o sea, su arte tiene una socialización efectiva; por último, la creación más emblemática del cartonero, el Judas, escapa de todo intento por fijarlo detrás de una vitrina de museo, y escapa a ser un objeto mercadeable, pues esta escultura monumental se torna en un sujeto vivo que se ofrenda al fuego eterno.

Tras casi cuatro años de investigación y más de seis de años de producción artística aplicando técnicas de cartonería mexicana a la obra artística personal, pudimos constatar que esta manifestación del arte popular ofrece soluciones plásticas de inconmensurable valor para las búsquedas del artista plástico contemporáneo.

Encarnamos en nuestra propia práctica artística lo que estudiamos en fuentes bibliográficas sobre el valor simbólico del papel como medio autónomo tanto de la cartonería como de otras manifestaciones artísticas prehispánicas análogas ya sea por su técnica, o por su simbolismo. El papel, por su propia naturaleza inflamable y efímera, simboliza espontáneamente el sacrificio y lo epidérmico, no nada más del cuerpo humano, sino la epidermis del mundo siempre cambiante y cíclica, que cubre a la vez que manifiesta los insondables misterios de lo que existe ante nuestros ojos. Logramos establecer un vínculo con los diversos simbolismos de la cartonería y del papel como medio autónomo en artes prehispánicas, que, cabe destacar, nunca son fijos, sino necesariamente cambiantes, y nos sumamos, en carne propia, a su incesante proceso de metamorfosis, con la esperanza de que sean muchos más los creadores venideros que

continúen acercándose a este simbolismo como algo vivo y actual, y no nada más como un simbolismo muerto que aconteció en un tiempo y una cultura pretéritas.

Para dar con este simbolismo siempre vivo, cambiante y actual, nos fue crucial acercarnos al arte popular mexicano de hoy sin dar la espalda a su ancestro inmediato: El México Prehispánico. Los conceptos de estética de los antiguos nahuas nos permitieron, como artistas, generar más vínculos y disolver barreras entre el pasado y nuestro presente. Por esto insistimos también en señalar los posibles nexos históricos y tangibles que pudiesen existir entre la cartonería contemporánea y manifestaciones artísticas con papel del México precolombino.

Habiendo realizado un breve recorrido por la historia de la cartonería, que apenas comienza a señalarnos múltiples senderos que quedan por transitar, ofrecimos ciertos argumentos para reforzar nuestra propuesta de contemplar a la cartonería respetando el posible vínculo que resguarda con una técnica, un simbolismo y una sabiduría autóctonos desde tiempos prehispánicos que usualmente, cuando no se les consideran en absoluto, se ofrecen acaso como un trasfondo secundario en vez de fundamental para explicar que en México se haya configurado un arte popular que opta por el papel como su materia prima por lo que este material en potencia simboliza.

No se trata de no reconocer la indiscutible repercusión de las técnicas y simbolismos importados del papel maché en un ciego afán patriótico o indigenista. Estas técnicas y simbolismos foráneos también se enriquecen cuando con justicia se les contempla integrados a un proceso de sincretismo. Crecen sus posibilidades estéticas junto a sus significados, a la vez que se remarcan las coincidencias en la sabiduría popular entre una cultura y la otra. Su estudio destaca más lo que nos iguala como seres humanos que lo que nos distingue.

Entre los argumentos que ofrecimos para considerar que la cartonería contiene técnicas y simbolismos vernáculos, está, en primer lugar, el hecho de que en el México antiguo el papel

tuvo desde sus orígenes un uso ceremonial. Esto nos habla de que el material, a diferencia de Occidente, contaba en esta región de la orbe con una autonomía simbólica. No servía únicamente para fines prácticos o como soporte de otras técnicas y materiales, sino que para los antiguos mexicanos manifestaba, por su naturaleza matérica particular, un nexo con una realidad arquetípica.

En segundo lugar, señalamos posibles eslabones entre la cartonería mexicana y una técnica escultórica de la que no están en tela de juicio sus orígenes prehispánicos: la técnica de caña de maíz, también conocida como caña de papel. Además de las obvias similitudes entre esta técnica en caña de papel con la cartonería contemporánea, nos cuestionamos si acaso existe una relación entre los antiguos artesanos de esta técnica -también llamada “cartón”- y el paulatino desarrollo del arte popular que se fue configurando hasta lo que hoy conocemos como cartonería mexicana.

Sería tarea para versados en el arte popular, historiadores o antropólogos, con la *expertise* que exige el tema, reforzar o desmentir esta idea, si primero es merecedora de su atención. Mientras tanto, lo que ofrecemos aquí nosotros es una reflexión al tema desde la perspectiva del artista.

En el terreno de nuestro oficio, la técnica y los simbolismos que ofrecen un material no son sólo objeto de estudio para interpretarse. Son las herramientas de las que disponemos para experimentar un conocimiento siempre vivo y directo en el acto creativo.

Por ello, insistimos en que así se afirme o refute el vínculo entre la técnica y el simbolismo del papel en el México prehispánico con el de la cartonería contemporánea, como creadores, constructores de símbolos, invitamos a generar dicho vínculo nosotros mismos a través de nuestro oficio artístico. Así como el científico no desprecia el conocimiento acumulado con el paso de los siglos, sino que construye sobre él y gracias a él, el artista construye su conocimiento

con símbolos, que a diferencia del conocimiento científico, no pretende acrecentarse con el paso del tiempo ni progresar en una dirección lineal. Diríamos que el símbolo cambia incesantemente, pero no aumenta ni disminuye.

Ya que el símbolo, para ser tal, manifiesta una relación con una realidad abstracta atemporal, arquetípica, jamás es para el artista cosa del pasado. Es un presente, o como mejor se expresa Octavio Paz (1956) en su ensayo *El Arco y la Lira* sobre la poesía, de la cual nos dice que a la vez que es histórica, es siempre *un comienzo absoluto*.

Sin pretender nostálgicamente repetir códigos de una cultura remota, tomamos el simbolismo tanto de la cartonería contemporánea como el de las técnicas prehispánicas en papel como una fuente de conocimiento que tiene algo que enseñarnos aquí y ahora.

El artista contemporáneo, reflexionamos, libra las mismas batallas de su grupo social por dotar de sentido a una cosmovisión posindustrial, inclinada en ver en la materia y el tiempo el comienzo y el fin de la realidad del universo. Desacralizado el tiempo, es decir, desligado de un núcleo eterno y abstracto, no halla su fundamento. Necesita su opuesto, y esto se refleja en nuestros lastimeros intentos por lograr un arte que quiere ser consecuente con lo que se piensa, un arte que se canta efímero pero que pretendemos llevarlo a cabo dando la espalda al opuesto que lo complementa: lo atemporal.

La intensión, como la proponía Theodor Adorno, es valiosa: Alejarnos de un sistema de valores en el arte que busca inmortalizarse en un marco estático sobreprotegido con frenesí, como puede verse en nuestros museos, con los que estamos dispuestos a aniquilar las funciones intangibles del arte con tal de que perduren los objetos. No obstante, pese a nuestras intensiones, inmersos en nuestra propia cosmovisión materialista, nos resulta laborioso dar con un arte que resuelva la aparente contradicción entre el tiempo y la eternidad. Nuestro arte y su socialización, difícilmente logran manifestar un símbolo, resolver una unidad. Muy al contrario, nos

empeñamos en trazar una línea que separe los opuestos que, en esencia, se complementan, a diferencia de la sociedad tradicional, que como describe Marc Augè en su ensayo *Dios como Objeto*, se esfuerza por generar una concepción de la realidad continua, en que los aparentes opuestos fundamentan su existencia el uno en el otro:

Entre el cuerpo de los hombres y el cuerpo de los dioses, entre el cuerpo y el objeto, entre el objeto y el esclavo, entre el esclavo y el rey, entre el antepasado y el dios, las transferencias son incansantes. La actividad ritual trata incansablemente de pensar en términos de continuidad la cosa y el ser, el dios y el hombre, el muerto y el vivo... (1995, p. 61)

Alfredo López Austin distingue la concepción de lo efímero en las fiestas precolombinas inmersas en una cosmovisión tradicional simbólica a la del arte efímero contemporáneo, inmerso en una cosmovisión materialista:

[...] nosotros consideramos efímera una manifestación artística más por lo cuantitativo, por el tiempo que dura; para ellos tenía más importancia lo cualitativo. No por el tiempo que duraba, sino por la existencia de una calidad diferente de tiempo, el tiempo de la fiesta, el tiempo del rito, el tiempo de la batalla, el tiempo que lograba la comunicación entre los hombres y los dioses. (*El Arte Efímero en el Mundo Hispánico*, 1983, p.41)

Anterior a ese comentario, en su ensayo nos da una útil descripción de lo que se puede referir con esa calidad *diferente* de tiempo:

[...] se necesita un espacio especial, se necesita un tiempo especial. Esto establece una gran diferencia entre el tiempo y el espacio cotidianos y entre el tiempo y el espacio rituales. Se trata de diversos tiempos, y aquí tenemos una oposición: por un lado está lo arquetípico, el tiempo de los dioses, un tiempo trascendente, pero que a la vez es un tiempo que permanece inalterable, inmutable[...]; por otro lado, en oposición, está el tiempo no repetible, el tiempo en el que busca el campesino el agua, la fecundidad de la tierra, el aquí y ahora del mundo en el que se vive. Creo

que esta oposición entre lo arquetípico y el tiempo irreplicable da como resultado otro tiempo más: el tiempo fincado, el tiempo que se actualiza con la legitimización de lo divino. (p.40)

El arte popular de la cartonería ofrece al artista un vivo ejemplo del acto creativo que consume efectivamente un símbolo, insistimos, logrando una unidad: expresando en nuestro tiempo cotidiano y material, el otro tiempo, el abstracto, el tiempo de todos los tiempos.

Aunque la cartonería destaca por su carácter efímero, éste no se fundamenta en su duración cuantitativa. Su carácter fugaz, de central importancia, tiene sentido en tanto apunta a su complementario: Si bien el objeto artístico en la cartonería está destinado a desaparecer, no debemos olvidar que su sacralidad festiva reside en que asimismo aguarda cada año su reaparición. En palabras de Octavio Paz: "El remedio contra el cambio y la extinción es la recurrencia: el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera al fin de cada ciclo. El pasado es una edad venidera" (1983, p.29). Consigue de esta manera la sabiduría popular, un arte que se inmortaliza no de manera estática tras el resguardo de un museo. La cartonería, por ser verdaderamente efímera, simboliza una inmortalidad dinámica precisamente, porque no nada más desaparece, sino que reaparece. Se inmortaliza como el propio tiempo por su carácter sacrificial, o sea, cíclico. Y en ello concluimos que, los artistas de hoy, tenemos todo por aprender.

Bibliografía específica:

- ADELL, Anna. (2013). *Creación y Pensamiento hacia un ser expandido, Reflexiones sobre los límites del yo en el arte contemporáneo*. España: Ediciones Trea.
- ADORNO, Theodor (1970) *Teoría Estética*. España: Akal.
- AUGÉ, Marc. (1998). *Dios como Objeto*. España: Editorial Gedisa.
- ACHA, Juan. (2009). *Teoría del Dibujo, su Sociología y su Estética*, México: Ediciones Coyoacán.
- AMADOR Marrero, Pablo F. (2012). *Imaginería Ligera Novohispana en el Arte Español de los Siglos XVI y XVII*, Tomo 1. España: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- AROLA, Raimon. (2019). *El arte y lo sagrado en el mundo contemporáneo*, Consultado el 20 de agosto de 2021. URL: www.arsgravis.com/255-aimon-arola-el-arte-y-lo-sagrado-en-el-mundo-contemporaneo-la-sagrada-familia-de-gaudi/
- AUTORES Varios. (1974). *De lo Efímero y Eterno en el Arte Popular Mexicano*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- AUTORES Varios. (1983). *El Arte efímero en el mundo hispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AUTORES Varios. (1998). *Los Judas de Diego Rivera*. México: Dirección General de Culturas Populares.
- BEEZLEY, William. (2010). *Judas en el Jockey Club*. México: Colegio de San Luis.
- BENÍTEZ, Fernando. (1967). *Los Indios de México*. México: Ediciones Era.
- BENÍTEZ, Fernando. (1973). *Historia de un Chamán Cora*. México: Ediciones Era.
- BONFIGLIOLI, Carlo; Gutiérrez, Arturo; Olavarría, María Eugenia. (2004). *De la Violencia Mítica al Mundo Flor: Transformaciones de la Semana Santa en el Norte de México*. Journal de la Societé de américanistes, Vol. 90, No.1, pp. 57-91.
- BURCKHARDT, Titus. (1976). *Alquimia*. España: Plaza & Janes Editores.
- BURCKHARDT, Titus. (1982). *Principios y Métodos del Arte Sagrado*. Argentina: Ediciones Lidiun.
- CAMPBELL, Joseph. (2017). *Las Máscaras de Dios, Vol. 1: Mitología Primitiva*. España: Ediciones Atalanta.

- CAMPBELL, Joseph. (2013). *El Héroe de las mil caras*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CHRISTENSEN; Marti. (1971). *Brujerías y papel precolombino*. México: Ediciones euroamericanas.
- CORDERO, Karen; Ramírez, Elisa; Iruretagoyena, Edurne & López, Alejandra. (2003). *De Cartones: El cartón y el papel en el arte popular mexicano*. México: Smurfit.
- CORONA, José. (1957). *Mitología Tarasca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESTRADA, Andrés. (1975). *Imágenes en Caña de Maíz*. México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- FLORES, Enrique. (2011). *El Espejo Otomí: Una Síntesis diabólica*. Consultado el 05 de abril de 2022. URL:<https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/adugobiri/pdf/Galinier.pdf>
- GALINIER, Jaques. (1990) *La Mitad del Mundo: Cuerpo y Cosmos en los Rituales Otomíes*. México: UNAM.
- GARCÍA-ABASOLO, Antonio; García, Gabriela; Sánchez, Joaquín. (2001). *Imaginería Indígena Mexicana: Una catequesis en caña de maíz*. España: Caja Sur Publicaciones.
- GARDUÑO, Blanca; González, Lilia; Iglesias, Sonia. (1998). *Los Judas de Diego Rivera*. México: Dirección general de Culturas Populares.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico. (1991). *Crónicas de Michoacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ, Federico. (2012). *Diccionario de Símbolos y temas misteriosos*. Consultado el 06 de marzo de 2020. URL: diccionariodesimbolos.com/simbolo.htm#diccionario
- GONZÁLEZ, Federico. (2016). *El Simbolismo Precolombino, Cosmovisión de las Culturas Arcaicas*. España: Libros del Innombrable.
- GONZÁLEZ, José; Buxó, María Jesús (Eds.). (1995). *El Fuego. Mitos, ritos y realidades*. España: Anthropos.
- HAINES, Susanne. (1992). *Papel Maché, pequeñas joyas de papel paso a paso*. España: Círculo de Lectores.
- HANS, Lenz. (1948). *El papel indígena mexicano*, México: Sep/Setentas.
- HANS, Lenz. (1969). *El papel y las supersticiones*, México: Artes de México, Vol. 124.
- HASLER, Juan. (1952). *Damuza: Notas sobre una comunidad otomí de la huasteca*. México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

HOLT, Neil; Von Velsen, Nicola; Jacobs, Stephanie. (2018). *Paper: Material, Medium and Magic*. Munich, Londres, Nueva York: Prestel.

HUIZINGA, Johannes. (2015), *Homo Ludens*, México: De bolsillo.

IZUTSU, Toshihiko. (1983). *Sufismo y Taoismo*, España: Ed. Siruela

LANGE-BERNDT, Petra (Editora). (2015). *Materiality*. Inglaterra: Whitechapel Gallery.

LEÓN, Nicolás. (1903). *Los tarascos*. México: Editorial innovación.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. (1956). *Filosofía Nahuatl estudiada en sus fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MARTEL, J.F. (2017). *Vindicación del Arte en la era del artefacto*. España: Ediciones Atalanta.

MASUOKA, S.N. (1995). *En Calavera: The Papier-Mâché Art of the Linares Family*, Estados Unidos: Fowler Museum of Cultural History.

NÚÑEZ, José. (1957). *Mitología Tarasca*, México: Fondo de Cultura Económica.

OLIVER, Beatriz; Serra, Maricarmen. (1997). *Papel Ceremonial entre los Otomíes*. México: Catálogo de las Colecciones Etnográficas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

PAZ, Octavio. (1956). *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio. (2015). *El Arte en México: Materia y Sentido*. Consultado el 25 de abril de 2022. URL: <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2015/10/iii-13-el-arte-de-materia-y-sentido.pdf>

PAZ, Octavio. (1986). *Los Hijos del Limo*. México: Seix Barral.

RACIONERO, Luis. (2015). *Filosofías del underground*. España: Editorial Anagrama.

RACIONERO, Luis. (2001). *Oriente y Occidente*. España: Editorial Anagrama.

SCHUON, Frithjof. (2004) *De la unidad trascendente de las religiones*. España: Sophia Perennis.

SMALLWOOD, Christine. (2019). *Could Papier-Mâché be the Perfect Medium for our Times?*. New York Times. Consultado el 11 de agosto de 2019. URL: <https://www.nytimes.com/2019/02/22/t-magazine/papier-mache.html>

STEN, Maria. (1972). *Las extraordinarias historias de los códices mexicanos*. México: Contrapuntos.

THELMADATTER, Leigh Ann. (2019.) *Mexican Cartonería*. Estados Unidos: Schiffer Publishing.

TORRES García, Joaquín. (1984). *Universalismo Constructivo Volumen 1*. España: Alianza Forma.

TORRES García, Joaquín. (1984). *Universalismo Constructivo Volumen 2*. España: Alianza Forma.

UNAMUNO, Miguel. (1997). *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. España: Editorial Óptima.

VERNANT, Jean-Pierre. (2000), *El universo, los dioses, los hombres: El relato de los mitos griegos*, España: Anagrama.

VIDAL, Teodoro. (1983). *Las Caretas de Cartón del Carnaval de Ponce*. Estados Unidos: Ediciones Alba.

VILLALBA, José; Castillo, Carmen; Cuervo, Alfredo. (2017). *La Pasta de Papel como Material de Creación Artística*. España: Ediciones Complutense.

Bibliografía general:

ACHA, Juan. (2009). *Teoría del Dibujo, su Sociología y su Estética*. México: Ediciones Coyoacán.

AROLA, Raimon. (2015). *Cuestiones simbólicas. las formas básicas*, España: Editorial Herder.

AROLA, Raimon. (2013). *El Símbolo Renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux*. España: Editorial Herder.

ALLARD y LEFORT. (1988). *La Máscara*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANDERS, Ferdinand; Jaansen, Marten; Reyes, Luis. (1994). *El Libro de Tezcatlipoca, Señor del Tiempo: Libro explicativo del llamado códice Féjerváry-Mayer*. México: Fondo de Cultura Económica.

AUTORES, Varios. (2011). *El Vochol: Del Arte Popular al Arte Contemporáneo*. México: Museo de Arte Popular.

BATAILLE, Georges. (1981). *Las Lágrimas de Eros*. España: Tusquets Editores.

BERGER, John. (2017). *Sobre los Artistas*. Vol.1. España: Editorial GG.

- BERGER, John. (2017). *Sobre los Artistas*. Vol.2. España: Editorial GG.
- BERGER, John. (2000). *Modos de Ver*. España: Editorial GG.
- BERGER, John. (2011). *Sobre el Dibujo*. Vol.1. España: Editorial GG.
- BURCKHARDT, Titus. (1992). *La Civilización Hispano-Árabe*. España: Alianza Universidad.
- CALVO, Francisco. (2001). *El arte contemporáneo*. España: Taurus.
- CANCLINI, Nestor. (1977). *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- CARLA, Kenny. (1968). *The Art of Papier Mâché*. Estados Unidos: Chylton.
- CAMPBELL, Joseph. (1988). *El Poder del Mito*, España: Emecé Editores.
- CASTANEDA, Carlos. (2000). *Las Enseñanzas de Don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARPENTIER, Alejo. (1994). *Concierto Barroco*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- CHILVERS, Ian. (2007). *Diccionario de arte*. España: Alianza Editorial.
- DANTO, Arthur. (1999). *Después del fin del arte*. España: Paidós.
- DANTO, Arthur.(2013). *Qué es el arte*. España: Paidós.
- DEHOUE, Danièle. (2001). *El Fuego Nuevo: Interpretación de una Ofrenda Contada Tlapaneca*. URL: <https://www.jstor.org/stable/24605919>.
- DEMPSEY, Amy. (2002). *Estilos, escuelas y movimientos*. España: Blume
- ECO, Umberto. (2004). *Historia de la belleza*. España: Lumen.
- ELIADE, Mircea. (1952). *El Mito del Eterno Retorno*. Argentina: Emecé.
- ELIADE, Mircea. (2019). *Lo Sagrado y lo Profano*. España: Paidos Orientalia.
- ELIADE, Mircea. (1972). *Tratado de Historia de las Religiones*. México: Ediciones Era.
- FANON, Frantz. (1994). *Los Condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

FERNÁNDEZ, Consuelo et. al. (1997). *México Pictórico y Artesano*. México: Gobierno del Estado Conecutla Chiapas.

FERNÁNDEZ, José. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. España: Anthropos.
GAOS, José. (1977). *Introducción al Ser y el Tiempo de Martín Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA, Ana; Suárez, Antonio. (2021). *Repensar la Artesanía: Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*. España: Editorial Comares.

GARCÍA, César. (1991). *El Papel Picado Mexicano*. Estados Unidos: University of Northern Colorado.

GIUNTA, Andrea. (2014). *Cuándo empieza el arte contemporáneo*. Argentina: Fundación arteBA.

GRIAULE, Marcel. (2000). *Dios de Agua*. España: Alta Fulla Editorial.

GUILHEM, Olivier. (2013). *Nuestro Vivir es la Sangre*. México: Artes de México No. 111.

HEIRAS, Carlos Guadalupe. (2008). *Memoria de papel: actas del primer coloquio sobre otomíes de la Sierra Madre Oriental*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

HUIZINGA, Johannes. (1951). *Entre las Sombras del Mañana, Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*. España: Revista de Occidente.

JUNG, Carl. (2009). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. España: Paidós.

JUNG, Carl. (1995). *El Hombre y sus Símbolos*. España: Paidós.

JUNG, Carl. (2000). *Sincronicidad*. España: Sirio.

JUNG, Carl. (2007). *Sobre el Fenómeno del Espíritu en el Arte y la Ciencia*. España: Trotta.

LEZAMA LIMA, José. (1996). *La materia artizada*. México: Tecnos.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. (1992). *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. (2003). *Visión de los Vencidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LEVI-STRAUSS, Claude. (2005). *La Vía de las Máscaras*. México: Siglo XXI.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. (1989). *Hombre-Dios: Religión y Política en el Mundo Náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. (2004). *Cuerpo Humano e Ideología: Las Concepciones de los Antiguos Nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

LÓPEZ, Rosaura. (2003). *The Endurance of Mexican Amate Paper: Exploring Additional Dimensions to the Sustainable Development Concept*. Estados Unidos: Twente University Press.

MARTEL, J.F. (2017). *Vindicación del Arte en la era del artefacto*. España: Ediciones Atalanta.

MURILLO, Gerardo. (2003). *Las artes populares en México*. México: Instituto Nacional Indigenista.

NAKAGAWA, Hisayasu. (2006). *Introducción a la Cultura Japonesa*. España: Melusina.

NEIHARDT, John. (2018). *Alce Negro Habla*. España: Capitan Swing Libros.

NEURATH, Johannes. (2018). *Máscaras Huicholas*. México: Artes de México, No. 128.

PAZ, Octavio. (2019). *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio. (2018). *El Mono Gramático*. México: Seix Barral.

PAZ, Octavio. (2018). *Vislumbres de la India*. México: Seix Barral.

PELLICER, Carlos. (1996). *Arte Popular Mexicano: Cinco Siglos*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.

PETHERBRIDGE, Deanne. (2010). *The Primacy of Drawing*. Estados Unidos: Yale University Press.

RACIONERO, Luis. (2015). *Los Tiburones del Arte*. España: Editorial Stella Maris.

RACIONERO, Luis. (2014). *Textos sobre Estética Taoísta*. España: Alianza Editorial.

RAGUSA, Caterina. (1993). *Guida alla Cartapesta Leccese: la storia, protagonisti, la tecnica, il restauro*. Italia: Congedo.

ROWLEY, George. (1959). *Principles of Chinese Painting*. Estados Unidos: Princeton University Press.

TREJO, Leopoldo. (2018). *Complicidad Corpórea en los Rituales Totonacos*. México: Artes de México, No. 128.

TRABA, Marta; Pizarro, Ana. (2005). *Mirar en América*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

TSÉ, Chuang. (2018). *Zhuang Zi*. España: Editorial Kairós.

VELARDE, Sofía Irene. (2003). *Imaginería michoacana en caña de maíz: estudio histórico y catálogo de imágenes en Morelia, Túpátaro, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y Santa Fe de la Laguna, Mich., siglos XVI-XVIII*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Filmografía

BRONOWSKI, Judith. (1975). *Pedro Linares: Artesano Cartonero*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=N-Fn3KVdb-M>.

JAKOVLISKI, Viktor. (2017). *Pólvora y Gloria*. EE.UU: Machete Producciones.

VON PUTTKAMER, Peter (1992) *The Spirit of the Mask*, Canadá: Gryphon productions.

Webgrafía

BARTRA, Eli. (sin fecha). *Género y Arte Popular: Los Judas*. URL: <http://www.ub.edu/SIMS/pdf/PensarDiferencias/PensarDiferencias-13.pdf>

CARREÓN, Emilie Ana. (2016). *Del Hule al Chapopote en la Plástica Mexica. Una Revisión Historiográfica*. Consultado el 05 abril de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/trace/2256>

D'HOOGHVORST, Charles. (s.f). *Introducción al Estudio de los símbolos. Carlos del Tilo*. Consultado el 25 de julio de 2020. URL: <https://www.arsgravis.com/introduccion-al-estudio-de-los-simbolos/>

GALLARDO, María de Lourdes. (2011). *Conservación del Material Orgánico de la Ofrenda 102 del Templo Mayor de Tenochtitlán*. Consultado el 05 de abril de 2022. URL: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/conservacion-del-material-organico-de-la-ofrenda-102-del-templo-mayor-de-tenochtitlan>

MENDEZ, Arturo. (2013). *Materiales orgánicos de ofrenda mexicana se conservan tras 500 años*. Consultado el 05 de abril de 2022. URL: <https://www.inah.gob.mx/boletines/1081-materiales-organicos-de-ofrenda-mexica-se-conservan-tras-500-anos>

PÉREZ, Iván. (2021). *24 de Diciembre, Celebración de los Dioses-Semilla en San Pablito, Pahuatlán*. URL: https://www.gusanosdelamemoria.org/post/24-de-diciembre-celebraci%C3%B3n-de-los-dioses-semilla-en-de-san-pablito-pahuatl%C3%A1n?fbclid=IwAR2jRZREPlvrmtmqMh99OQOAFc0y-Kshl4sBTYtOxDVX9VwuebuomO_gsFc

Anejo 1

Artículo publicado en medio impreso

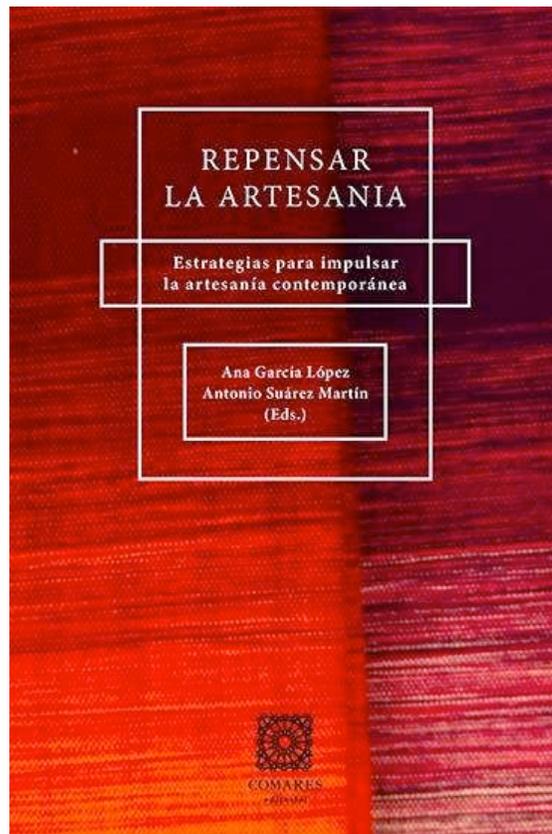
Título de la publicación en la que se incluye el artículo: *Repensar la Artesanía: Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*

Título del artículo publicado por parte del autor de esta investigación: "El Símbolo Tradicional Truncado por el Mercado: Prevalencia del simbolismo tradicional de la cartonería mexicana sobre la artesanía como objeto de consumo"

Editores: Ana García López y Antonio Suárez Martín

ISBN: 978-84-1369-109-1

Fecha de publicación: 03/12/2021



Portada de publicación impresa en la Colección Comares Arte. (2021).

EL SÍMBOLO TRADICIONAL TRUNCADO POR EL MERCADO

Prevalencia del simbolismo tradicional de la cartonería mexicana sobre la artesanía como objeto de consumo

ABSTRACT:

El presente artículo busca ejemplificar cómo la cartonería mexicana, a diferencia de muchas otras artesanías, en vez de languidecer ante la modernización de México a principios del *siglo XX*, se fortaleció y mutó la superficie de su simbolismo tradicional al acoplar en su producción materiales industriales desechados por la ciudad más desarrollada del País. Pero veremos que este arte popular no nada más se ajustó a la imparable industrialización, sino que su simbolismo tradicional fue resguardado gracias a su uso popular en el que se supo ofrecerle un nicho en el que siguiera poseyendo un sentido trascendental más allá de ser un mero objeto de consumo. Ese nicho lo encontramos, quizás, en la fiesta colectiva, el ritual, la ceremonia: espacios que ofrecen a la creación artesanal una función más allá de ser un objeto intercambiable por dinero.

Nos interesa el estudio de la cartonería en particular para distinguir que la pura inserción exitosa de una artesanía tradicional a los nuevos esquemas económicos no debe de considerarse por sí sola como una empresa siempre favorable. La mayoría de las artesanías provienen de una tradición que antecede a la economía moderna a la que se ven obligadas a ajustarse para prevalecer, por lo que en muchos casos estos objetos artesanales quedan extirpados del contenido abstracto y cultural que resguardan, su verdadero valor.

Desde el caso de la cartonería, planteamos que no nada más es necesario darles un lugar a las artesanías dentro del mercado moderno y las nuevas tecnologías digitales como meros objetos de consumo, sino plantear espacios acordes a la cosmovisión y sabiduría que portan.

I. SENTIDO DE UNA ARTESANÍA TRADICIONAL DENTRO DE LA COSMOVISIÓN SIMBÓLICA EN QUE SE CREA

La cartonería mexicana es una rama del arte popular mexicano que hace del papel y el cartón – principalmente pero junto a otros materiales en su mayoría reciclados- su materia prima para generar objetos tridimensionales aglomerándolos con un engrudo muy comúnmente realizado con harina de trigo y agua, pero que así mismo ofrece variantes como el uso de pegamentos sintéticos modernos entre otras fórmulas. “Esta preparación puede aplicarse de igual forma sobre un molde, una estructura de carrizo o armazón de alambre, o modelarse sin echar mano de los soportes mencionados”. (Iruretagoyena, E., López de Silanes, A. *De Cartones*, 2003, p. 229).

Los objetos escultóricos más emblemáticos que produce esta rama del arte popular, son de uso ceremonial, destacándose los *judas* o *diablos* realizados para la Quema de Judas cada Sábado de Gloria, ceremonia en la que les depara el destino de ser quemados con fuegos pirotécnicos, por lo que las creaciones de los artesanos cartoneros son indefinibles fuera de su marco: El ritual, la fiesta, el juego, y por supuesto, todo lo que estos actos colectivos señalan, aquello insondable que simbolizan tras su fútil cáscara de papel.

Muy probablemente, tras esta muy breve descripción de la cartonería, en la mente de nuestro atento lector habrá resonado aquella técnica escultórica con papel popularmente conocida como papel maché, pero las investigadoras Edurne Iruretagoyena Olalde y Alejandra López de Silanes Vales destacan su importante distinción: “La diferencia que presentan [las técnicas en papel maché] en relación con la cartonería tradicional va más allá de la técnica: su uso es exclusivamente decorativo; por lo general su iconografía no corresponde a la tradicional [...]; se producen a lo largo del año sin vinculación con festividad o celebración alguna.” (*De Cartones*, 2003, p. 228).

Estas festividades y celebraciones distinguen muy atinadamente a la cartonería mexicana del papel maché secularizado al que estamos más habituados, pues sabemos que la fiesta, el rito y la ceremonia tradicionales son la manera en que una comunidad relaciona su realidad cotidiana y concreta con una trascendental realidad abstracta, es decir, simbolizan con la expresión material de su arte, una fuente universal insondable, lo que dota de total sentido simbólico a la expresión artística en ese contexto cultural. Por esto el pintor uruguayo Joaquín Torres García sintetizaba el complejo concepto de cultura como “...un conjunto humano que, relacionando lo abstracto a lo real, halle su unidad de vida en las leyes universales” (1938, *Tradición del Hombre Abstracto*, p.37).

Para proteger el patrimonio de una artesanía como la cartonería, habría que plantearse cómo

proteger no nada más la técnica y los objetos artísticos que ésta genera, sino el simbolismo que resguardan. Para ello, requerimos una noción del símbolo en su sentido tradicional, el que implica esta noción básica de relación entre la realidad concreta y la abstracta que configuran una misma cosa, una unidad, como propone Torres García. Federico González Frías, fundador del Centro de Estudios Simbólicos y fundador de la respetada revista *Symbolos*, define al símbolo tradicional como la relación de estas dos realidades:

“El símbolo es el vehículo que liga dos realidades, o mejor dos planos de una misma realidad. Participa pues de ambas: de allí su pluralidad de significados. Para la antigüedad, el símbolo era el representante de una energía-fuerza que permitía la ruptura de nivel, el acceso a otros mundos, o la obtención del conocimiento de diferentes planos de este mismo mundo, caracterizados por distintos grados de conciencia”. (2012, dicionariodesimbolos.com/simbolo.htm#diccionario).

Es imprescindible para que un arte tenga sentido simbólico, que éste se contextualice en una cosmovisión simbólica, una noción del mundo en la que la materia visible sea tan sólo imagen efímera y concreta de algo abstracto e insondable.

Esta visión del mundo, sabemos, contrasta rotundamente con la cosmovisión materialista que cimienta a la economía capitalista y que homogeniza al mundo a pasos agigantados. En el materialismo que distingue nuestra época, la materia ya no es la imagen transitoria pero sagrada de todo aquello insondable que no podemos abarcar con los sentidos. La materia ahora posee realidad propia, ya no *liga dos realidades*, como propone el maestro Federico González Frías en su definición de símbolo. En la cosmovisión materialista, la materia no simboliza nada, y por ello, el objeto artístico o artesanal en nuestro contexto cultural (o acultural, según cómo se lo vea) encuentra difícil sobrepasar su condición de mero objeto, de ahí que la única función que lo consagra socialmente sea su consumo.

Por ello, aunque el origen de la artesanía en cartonería reside en su uso ceremonial -en la que la materia efímera del papel, sacrificándose en el *fuego eterno*, simboliza lo abstracto e insondable- derivan de ella desde principios del *siglo XX* nuevos y variados objetos artesanales -como las muñecas de juguete y los afamadosalebrijes- destinados únicamente para su venta. Aunque no por estar destinados a la venta en lugar del ritual colectivo dejan de ser depósito de la destreza y creatividad de los artesanos, el símbolo tradicional que portan estos objetos se ve, si no eliminado, al menos truncado al descontextualizarse de su uso ceremonial en el que cobran cabal sentido.

Vemos que ajustarse al mercado moderno no nada más implica así para la cartonería como para muchas otras tradiciones de artesanos, acoplarse a eso únicamente, a un mercado, sino que conlleva introducirse en una cosmovisión ajena en la que su oficio peligra de carecer de significado simbólico y fungir llanamente como objeto mercadeable.

Sin embargo, la difícil transición al mundo moderno no sólo ha ofrecido dificultades a la cartonería tradicional. En ciertos aspectos, los cartoneros han sacado provecho de los bruscos cambios económicos y sociales, lo que puede dar una perspectiva positiva a otros gremios de artesanos. Para apreciar estos pros y contras de la cartonería en su necesaria convivencia entre tradición y modernidad, nos ayudará, además de esbozar la situación actual de este arte popular, revisar brevemente su historia.

II. EL SÍMBOLO TRUNCADO: LA CARTONERÍA EN BÚSQUEDA DE NUEVOS SENTIDOS MÁS ALLÁ DEL MERCADO

Ya que estas páginas no nos serán suficientes para desarrollar la compleja historia de la cartonería desde sus orígenes hasta el México contemporáneo, la cual de por sí contiene notables lagunas

por investigarse, nos limitaremos a citar el estudio de William Beezley sobre la Quema de Judas durante el Porfiriato, en el que menciona que dicha fiesta popular:

“[...] inició en un momento del periodo colonial que no se puede determinar. Tal vez empezó como imitación de la práctica de la Inquisición de la quema de herejes muertos, o tal vez el ímpetu vino de un ejemplo aún más antiguo de celebración pagana, yendo hacia atrás en el tiempo a las saturnales romanas en las que quemaban figuras paródicas en el equinoccio de primavera.” (*Judas en el Jockey Club*, 2010, p.25).

Añadiríamos nosotros que estas técnicas y simbolismos traídos por los conquistadores se sincretizaron, probablemente, con un simbolismo autóctono prehispánico, pues en las culturas precolombinas el papel como material poseía un considerable protagonismo y versatilidad como medio autónomo. No se limitaba a ser sólo un soporte de otras técnicas, poseía su propio valor simbólico.

Dado que los objetos de la cartonería mexicana estuvieron destinados durante siglos a ser quemados en las fiestas populares, es difícil rastrear el tipo de papel y demás materiales que usaban en otros tiempos. Tan sólo unas pocas figuras se preservan y se vinculan como antecedentes de este arte popular.

Por ejemplo, la colección de arte popular Ruth Lechuga cuenta con una escultura hierática de Santa Ana del *siglo XVII* en la que tras una fachada de madera y tela, la figurilla resguarda una estructura hecha con papel amate (de origen precolombino) aglomerado con engrudo, lo que ejemplifica la paulatina sincretización del papel maché europeo con técnicas vernáculas. Debido a que el papel amate, vinculado a los antiguos dioses, fue prohibido por los españoles desde los primeros años de la Colonia, la cartonería se realizaría en póstumos siglos con papel europeo.

Pese a la carencia de ejemplares de objetos artesanales en cartonería de otros siglos, algo es seguro, como señala Leigh Thelmadatter en su reciente libro publicado *Mexican Cartonería*

(2019): “El papel no siempre fue un producto económico como es ahora, especialmente cuando las hojas de papel se hacían a mano. En el pasado, el papel simplemente no se tiraba después de que se terminaba su uso principal. La reutilización del papel para hacer nuevos objetos es muy antigua [...]” (p.23).

En este sentido, a diferencia de otras artesanías que menguaron ante el desarrollo industrial, la cartonería encontró en las emergentes ciudades su materia prima en cuantiosas cantidades, ahora en forma de desecho industrial, pues desde principios del *siglo XX* encontramos el uso de periódico reciclado para la creación de los Judas. Esto lo podemos constatar gracias a que para estas fechas por primera vez en la historia se resguardaron los Judas de cartón como objetos de colección por Diego Rivera.

Aún frente a la brusquedad en los cambios de la sociedad mexicana desde principios del *siglo XX*, la cartonería se ha visto favorecida temporalmente por la convergencia de dos mundos: El México industrial, que provee ilimitado papel reciclado para sus creaciones; y el México tradicional que provee un contexto cultural en el que fiestas y rituales que se suceden cíclicamente año con año otorgan a la creación del artesano un sentido simbólico, trascendental ya no nada más para él, sino para la comunidad entera de la que éste forma parte.

Esta situación propicia no habría de durar para siempre. El paso de los años nos ha mostrado que la cartonería, si bien aparenta un crecimiento en la cantidad de artesanos que la practican ofreciendo objetos artesanales para la venta, sobre todo en la Ciudad de México, disminuye cada vez más la práctica de las fiestas populares de las que forma parte, y con ello, la sabiduría popular que porta en su contexto original.

Sin embargo, cabe señalar que al verse esta artesanía fuera de su contexto ceremonial, ha dado lugar a innovaciones que ahora forman parte del imaginario colectivo mexicano. Ejemplo de esto son los anteriormente mencionados alebrijes, imaginativas esculturas de criaturas quiméricas de

los cuales Leigh Thelmadatter nos dice que: “A diferencia de la mayoría de los otros productos de cartonería, los alebrijes no están directamente asociados con festivales o celebraciones y, desde su inicio, han sido artículos decorativos para coleccionistas.” (*Mexican Cartonería*, p.62).

El alebrije fue creado por el celebre cartonero Pedro Linares a mediados del *siglo XX*, por una necesidad no nada más creativa, sino precisamente por la necesidad de abrirse a otro mercado fuera de las puntuales fiestas populares que no le daban abasto para subsistir.

La venta de sus artesanías como objeto coleccionable, es verdad, dio rienda suelta a la imaginación del cartonero alejándolo de muchos estándares de la tradición. Esto tiene un valor indiscutible, pero es un arma de doble filo: Como si se tratase de una maqueta que ejemplifica la transición en la historia del arte occidental a la era industrial, vemos también en este caso que el mercado ofrece una aparente libertad ilimitada para el artista/artesano al crear en su taller, libertad, que paradójicamente, no encuentra como ser socializada más que como objeto de consumo. Libertad enjaulada.

Los cartoneros contemporáneos, sobre todo los jóvenes, encuentran en el fácil acceso a mostrar digitalmente su trabajo a través de las redes sociales una favorable herramienta para vender su trabajo. Según Thelmadatter, en sus encuestas la mayoría de los cartoneros dice al menos tener una página de Facebook que ayuda a vender su trabajo (p.141). Estos nuevos medios les permiten a los artesanos producir con la cartonería una infinidad de nuevas creaciones en las que convergen, junto a las formas tradicionales, desde referencias del arte pop –caricaturas, personajes de películas, celebridades de la industria musical, etc.-, hasta notables elementos del arte prehispánico.

Habría de cuestionarnos si estas plataformas digitales, además de ser una valiosa herramienta para la venta de objetos artesanales, podrían tener un papel favorable en la divulgación,

valoración y promoción de las fiestas tradicionales que dan origen a la cartonería, y que con ellas también los artesanos vean beneficiada su economía.

Cartoneros de la vieja escuela, careciendo de estas herramientas que hoy nos parecen imprescindibles, desde muchas décadas antes de la normalización de las redes sociales en nuestras vidas, han hecho loables esfuerzos para hacer que la Quema de Judas prevalezca. La familia Linares, descendientes de Don Pedro Linares, ofrecen año tras año y de manera totalmente altruista su propia casa para llevar a cabo esta fiesta popular a la que las autoridades cada vez ponen más trabas supuestamente por el riesgo que implica el uso del fuego en ella, o quizás, porque en esta fiesta se suele sustituir la imagen del Judas con efigies de los políticos corruptos contemporáneos. Desde finales del siglo XIX, hay registro de la incomodidad que generaba en la clase gobernante esta fiesta que para aquél entonces era de las más distintivas y recurrentes a lo largo y ancho del País.

Hoy día, valiosas instituciones culturales en México buscan alternativas para que la artesanía tradicional tenga un lugar en la vida cultural del País sin reducirse a ser objetos mercadeables. Un ejemplo notable es el Desfile de Alebrijes que desde el 2007 organiza anualmente el Museo de Arte Popular (MAP) en la Ciudad de México. Thelmadatter nos dice que: “Este evento abrió la realización de piezas monumentales de cartonería a cualquier persona dispuesta a participar, profesional o no”. (p.183). Este desfile de figuras monumentales, aunque carece de la catarsis colectiva que generan ceremonias populares como la Quema de Judas, es disfrutado cada año por los ciudadanos no nada más como espectadores, sino como potenciales creadores de alebrijes. Con esto, el Museo promueve un espacio para que la artesanía, más allá de únicamente venderse o exhibirse, sea vivenciada de manera colectiva en toda la riqueza de su proceso creativo.

El esfuerzo vale la pena. Las artesanías portan una visión del mundo alternativa y sobre todo necesaria frente al imperante materialismo que reduce la función de los oficios creativos al juego

del mercado. Vemos, en el caso de la artesanía tradicional en cartonería, una expresión artística y cultural que sobrevive marginalmente a todo lo que nuestra sociedad regida por una cosmovisión materialista ampara como arte: en estos tiempos en que la creación artística encuentra difícilmente otra función que la de convertirse en un objeto de consumo, la cartonería tradicional no le pertenece a nadie y huye del mundo ofrendándose al fuego; en tiempos en que el arte se ha tornado un acto de individuos marginales y solitarios, la cartonería se destina a vivenciarse en acto ceremonial colectivo; en tiempos caracterizados por el consumo y el derroche, la alquimia de la cartonería, muy al contrario, torna el desecho en oro; en tiempos en que el arte se considera un lujo, la cartonería reafirma que el arte es esencial para la sobrevivencia humana: está hecha con el material más humilde, y por los más humildes, verdaderos responsables de que esta tradición y su simbolismo prevalezcan hasta el día de hoy.

REFERENCIAS:

AUTORES Varios. *De lo Efímero y Eterno en el Arte Popular Mexicano*. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. México, 1974.

AUTORES Varios. *El Arte efímero en el mundo hispánico*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1983.

BEEZLEY, William *Judas en el Jockey Club*. Colegio de San Luis. México, 2010.

BONFIGLIOLI, Carlo; Gutiérrez, Arturo; Olavarría, María Eugenia. *De la Violencia Mítica al Mundo Flor: Transformaciones de la Semana Santa en el Norte de México*. Journal de la Société de américanistes, Vol. 90, No.1, pp. 57-91. Francia, 2004.

CHRISTENSEN; Martí. *Brujerías y papel precolombino*. Ediciones euroamericanas. México, 1971.

CORDERO, Karen; Ramírez, Elisa; Iruretagoyena, Edurne & López, Alejandra. *De Cartones: El cartón y el papel en el arte popular mexicano*. Smurfit. México, 2003.

GARDUÑO, Blanca; González, Lilia; Iglesias, Sonia. *Los Judas de Diego Rivera*. Dirección general de Culturas Populares. México, 1998.

GONZÁLEZ, Federico. *El Simbolismo Precolombino, Cosmovisión de las Culturas Arcaicas*. Libros del Innombrable. España, 2016.

(—) (2012) *Símbolo*. dicionariodesimbolos.com/simbolo.htm#diccionario.

GONZÁLEZ, José; Buxó, María Jesús (Coords.) *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. Anthropos. España, 1995.

HANS, Lenz. *El papel indígena mexicano*, Sep/Setentas. México, 1948.

HOLT, Neil; Von Velsen, Nicola; Jacobs, Stephanie. *Paper: Material, Medium and Magic*. Munich, Londres, Prestel. Nueva York, 2018.

MARTEL, J.F. *Vindicación del Arte en la era del arteificio*. Ediciones Atalanta. España, 2017.

OLIVER, Beatriz. *Papel Ceremonial entre los Otomíes*. Catálogo de las Colecciones Etnográficas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). México, 1997.

THELMADATTER, Leigh Ann. *Mexican Cartonería*. Schiffer Publishing. Estados Unidos, 2019.

TORRES García, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Alianza Forma. España, 1984.

Anejo 2

Artículo escrito durante seminario en vías de publicación

Institución en la que se impartió el seminario: 17, Instituto de Estudios Críticos (Ciudad de México, Méx.)

Título del seminario: "De la autoría al acto de escribir"

Tutora: Gabriela Olmos

Título del artículo: *Simbolismo de un Papel Maché Mexicano: Posibles antecedentes prehispánicos de la cartonería mexicana y su relevancia en las prácticas artísticas contemporáneas*

Fecha de realización del artículo: 2020

SIMBOLISMO DE UN PAPEL MACHÉ MEXICANO

Posibles antecedentes prehispánicos de la cartonería mexicana y su relevancia en las prácticas artísticas contemporáneas

ABSTRACT:

En el presente artículo proponemos que el que se haya configurado una rama del arte popular como la cartonería en México –en que el papel se usa como medio autónomo por su valor simbólico particular- no es nada más fruto de la importación de técnicas de *papel maché* de Europa y Asia desde tiempos tempranos de la conquista, como suele considerarse, sino que es posible trazar una línea histórica con antecedentes autóctonos en diversas culturas precolombinas que aportan en la consolidación a nivel técnico y simbólico de este arte popular, por supuesto, sincretizándose éstas con las técnicas foráneas.

Esto sería de suma relevancia, consideramos, no nada más para los artesanos cartoneros y estudiosos del arte popular, sino para todo artista, porque al hablar de cartonería nos solemos desentender del uso del papel en tiempos prehispánicos perdiendo de vista el simbolismo vernáculo de un material, el cual resulta revelador aun para las prácticas artísticas contemporáneas, pues nuestros antepasados llevaron al papel como material a límites estéticos apenas sospechados por la cultura occidental, que se ha servido del papel pero mayormente como soporte que queda a la sombra de otros medios, y no como material autónomo puesto en libertad, expresando su propia naturaleza, siguiendo su propio curso, manifestando su propio simbolismo.

Esta revisión, cabe destacar, la hacemos no tanto como historiadores o antropólogos sino como artistas. Más allá de afanarnos por demostrar un nexo existente entre las artes en papel prehispánicas con la cartonería contemporánea, nos proponemos, así se acuerde o refute ese

vínculo, invitar a generar dicho vínculo nosotros mismos, a crear nuestro símbolo, no como mero registro de un pasado ajeno, sino muy al contrario, haciendo del pasado un acto presente al traducirlo como experiencia directa en la práctica artística.

1. BREVE DESCRIPCIÓN DE LA CARTONERÍA MEXICANA

La cartonería mexicana es una rama del arte popular mexicano que hace del papel y el cartón – principalmente pero junto a otros materiales en su mayoría reciclados- su materia prima para generar objetos tridimensionales aglomerándolos con un engrudo muy comúnmente realizado con harina de trigo y agua, pero que así mismo ofrece variantes como el uso de pegamentos sintéticos modernos entre otras fórmulas. “Esta preparación puede aplicarse de igual forma sobre un molde, una estructura de carrizo o armazón de alambre, o modelarse sin echar mano de los soportes mencionados”. (Iruretagoyena, E., López de Silanes, A. *De Cartones*, 2003, p. 229).

Los objetos escultóricos más emblemáticos que produce esta rama del arte popular, son de uso ceremonial, y se destinan a ser quemados con fuegos pirotécnicos u hogueras, por lo que el objeto artístico del cartonero es indefinible fuera de su marco: El ritual, la fiesta, el juego, y por supuesto, todo lo que ello señala, lo que simboliza.

La ceremonia más emblemática en que la cartonería despliega su mayor alcance simbólico y estético es probablemente la quema de judas, la cual se celebra cada Sábado de Gloria en Semana Santa en muy diversos lugares y culturas dentro de México. En este estudio nos enfocaremos en esta cartonería ceremonial, aunque asimismo existe una producción de objetos que se coleccionan por su valor artístico y espiritual, como los afamados alebrijes, y existe otra amplia gama de objetos en lo que se refiere a la producción de juguetes tradicionales, que no nos atañen en esta investigación.

Muy probablemente, tras esta breve descripción, en la mente de nuestro atento lector habrá resonado aquella técnica escultórica con papel popularmente conocida como papel maché,

usualmente relegada a mera manualidad y tristemente de poca o nula consideración en el ámbito artístico. La cartonería, en efecto, sincretiza diversas técnicas escultóricas con papel y entre ellas comprende lo que comúnmente conocemos como papel maché. Sin embargo, se trata de una manifestación artística distinguible, por mucho, del papel maché que conocemos, pues la cartonería no nada más está compuesta por una técnica, sino por un simbolismo: Exterioriza una cosmovisión compleja fundamentada en arquetipos universales que le permiten moldearse y actualizar su vigencia en el transcurso del tiempo. Esto lo argumentaremos a lo largo del ensayo.

Eduarne Iruretagoyena Olalde y Alejandra López de Silanes Vales, señalan la médula de la distinción entre la cartonería y las técnicas de papel maché: “La diferencia que presentan [las técnicas en papel maché] en relación con la cartonería tradicional va más allá de la técnica: su uso es exclusivamente decorativo; por lo general su iconografía no corresponde a la tradicional [...]; se producen a lo largo del año sin vinculación con festividad o celebración alguna.” (*De Cartones*, 2003, p. 228).

Creemos oportuno mencionar que el referido papel maché carente de vínculos con festividades o símbolos sagrados es el que conocemos popularmente en nuestros días en las poblaciones más globalizadas, pues el papel maché en diversos contextos culturales alrededor del mundo (España, China e India, por ejemplo) es contenedor de un simbolismo tan profundo como el de la cartonería mexicana, y por igual, sirve para crear el universo visual en fiestas populares con cierta liturgia religiosa.

Estas festividades y celebraciones distinguen muy atinadamente a la cartonería mexicana y al papel maché tradicional del papel maché secularizado al que estamos más habituados, pues sabemos que la fiesta, el rito y la ceremonia tradicionales son la manera en que una comunidad relaciona su realidad concreta con una inabarcable realidad abstracta, es decir, simbolizan en la expresión material y particular (microcósmica), una fuente universal insondable (macrocósmica),

lo que dota de total sentido simbólico a la expresión artística y al material específico al que se recurre para la creación, que en el caso de la cartonería, sería el papel. Federico González Frías, fundador del Centro de Estudios Simbólicos y fundador de la revista *Symbolos*, define al símbolo de la siguiente manera:

“El símbolo es el vehículo que liga dos realidades, o mejor dos planos de una misma realidad. Participa pues de ambas: de allí su pluralidad de significados. Para la antigüedad, el símbolo era el representante de una energía-fuerza que permitía la ruptura de nivel, el acceso a otros mundos, o la obtención del conocimiento de diferentes planos de este mismo mundo, caracterizados por distintos grados de conciencia”. (2012, dicionariodesimbolos.com/simbolo.htm#diccionario).

Nuestro acercamiento a la cartonería, en este trabajo, no es el del noble oficio del etnólogo que ofrece una descripción densa del sistema simbólico en su contexto social logrando en lo posible, cierta veracidad particularizando su objeto de estudio. Llevamos a cabo esta investigación desde la creación artística (como constructores de símbolos), y por ende, nos acercamos a la cartonería como acto creativo vivo, en que el símbolo más que interpretarse, se experimenta por el artista, y claro, por una comunidad una vez se disuelve el objeto artístico en la ceremonia colectiva. Por ello, es importante señalar que a lo que nos referiremos por símbolo en este artículo será un concepto más cerca del símbolo tradicional que describe el maestro González Frías: No una mera relación de significados horizontales como causas y efectos insertados en un contexto social (símbolo semiótico), sino una relación vertical entre lo terrenal y lo celestial: lo manifestado y concreto como efecto de una causa no manifestada y abstracta. Cabe insistir en que no comprendemos por símbolo la división entre lo concreto y lo abstracto, sino la relación de ambos: no una dicotomía, sino una unidad.

Consideramos, pues, a la cartonería mexicana como símbolo en el que se logra una unidad, como manifestación de lo no manifestado, y nuestro interés por repasar su historia y sus posibles

antecedentes prehispánicos reside en la recuperación de un simbolismo –un camino a la unidad-, que aunque pareciera pertenecer a un pasado remoto, siempre está en potencia de ser vigente, presente.

2.HABITUAL HISTORIA DE LA CARTONERÍA

Aunque nuestra intención final como artistas es la de la experiencia directa del símbolo en el proceso creativo, es innegable que acercarse a la historia de cualquier expresión artística aporta a enriquecer tanto su uso como su lectura en el presente, porque la historia es no nada más portadora de símbolos, sino símbolo en sí misma, y como tal, más que ser un pasado lejano, es, como todo símbolo, presente: una presencia.

Por esto nos llama la atención que la historia de la cartonería se trace hasta nuestros días apuntando sus orígenes en las artes escultóricas en papel importadas de Europa y Asia, apenas mencionando dentro de esta historia las cuantiosas manifestaciones artísticas con papel en el mundo precolombino que, con mucha probabilidad, aportaron tanto como las técnicas y los simbolismos foráneos a la consolidación de toda una rama del arte popular en México que le sede al papel como material entera autonomía para expresar un simbolismo.

En este capítulo citaremos publicaciones recientes en que se describe la historia de la cartonería recalcando sus orígenes allende los mares, para, en el siguiente capítulo, proponer nosotros posibles antecedentes prehispánicos. De esta manera, la lectura de la cartonería se vería favorecida al contemplar en ella tanto las técnicas y los simbolismos importados con la llegada de los españoles como las que se engendraron en territorio autóctono desde mucho antes, fungiendo como un simbolismo vernáculo que fue receptivo a sincretizarse con las artes y ceremonias traídas por los recién llegados habitantes al continente americano.

Probablemente la publicación más reciente y exhaustiva realizada sobre la cartonería mexicana sea *Mexican Cartonería* de Leigh Thelmadatter (2019). En esta publicación la investigadora americana sitúa los orígenes de la cartonería anexándola a la historia del papel maché que trajeron los europeos y que a su vez éstos heredaron de Asia. Si bien señala que la producción de papel en México se remonta a tiempos prehispánicos, distingue que “la fabricación de objetos tridimensionales a partir de papel y de algún tipo de pegamento es una introducción europea” (p.25).

Más adelante, Thelmadatter propone que:

“[...] la cartonería moderna fue introducida en México por el clero católico español en el siglo XVII, quien la promovió para la fabricación de objetos religiosos. A mediados del siglo XVIII, el trabajo en papel y engrudo se había convertido en una parte indispensable de los festivales, tanto religiosos como seculares, especialmente para la fabricación de efigies de Judas Iscariote y pequeñas figuras de toros (como sustituto del animal real).” (p.23).

Demetrio E. Brisset, en su artículo “Imagen y símbolo en el personaje ritual de Judas” (1995), refiriéndose específicamente a la tradición de la quema de judas y no a la cartonería como tal, sugiere que esta tradición, llena de tintes paganos así occidentales como orientales, habría sido introducida por la filtración en las poblaciones indígenas de las costumbres de los campesinos españoles, aún rebosantes de un acervo pagano, por más velada que estuviese la herejía por la Santa Inquisición. (González, J. Buxó, M. *El fuego, Mitos, ritos y realidades*, p.p 334-335).

William Beezley, en su estudio sobre la quema de judas durante el porfiriato, considera más incierto el comienzo de la quema de judas en México, limitándose a decir que:

“[...] inició en un momento del periodo colonial que no se puede determinar. Tal vez empezó como imitación de la práctica de la Inquisición de la quema de herejes muertos, o tal vez el ímpetu vino de un ejemplo aún más antiguo de celebración pagana, yendo hacia atrás en el tiempo a las

saturnales romanas en las que quemaban figuras paródicas en el equinoccio de primavera.” (*Judas en el Jockey Club*, 2010, p.25).

Como quiera, la quema de judas hace de la cartonería mexicana heredera de una tradición tan católica como pagana, ya de por sí con orígenes a su vez inciertos, múltiples y siempre en proceso de mutabilidad aunque se fundamenten en símbolos arquetípicos. Sin embargo, aunque la cartonería es el atavío de la fiesta popular de la quema de judas, la consolidación del uso del papel como medio escultórico generando toda una rama del arte popular en México sería, quizás, no del todo comprensible con este único referente, pues se observa que en la mayoría de las tradiciones mediterráneas en que se práctica la quema de judas el pelele suele realizarse mayormente con madera, paja y trapos de tela, como el propio Brisset señala en su citado artículo (p.308-309), y no de papel aglomerado con engrudo. Observamos que si bien heredamos la fiesta de la quema de judas, esta herencia no explica la predilección en el temprano México Colonial por el papel como material para crear la parafernalia de dicha fiesta. Esta es una de las razones por las que sugerimos en el siguiente capítulo considerar las artes prehispánicas en papel como un posible antecedente directo de éste arte popular, pues el papel contaba en tiempos precolombinos con una alta estima por lo que simbolizaba en sí mismo, por lo que, aunque se utilizara para la fabricación de imágenes católicas permitidas por el clero español, seguiría invocando probablemente, para los antiguos mexicanos, un simbolismo enraizado en las deidades locales.

Hasta las emblemáticas Fallas de Valencia, que han desembocado en nuestros días en considerables alcances estéticos con el uso de lo que los españoles llaman cartón-piedra y de las que podríamos suponer también a la cartonería como su heredera, registra sus orígenes hasta el siglo XVIII por lo que estas fiestas son posteriores al uso del papel aglomerado en el México colonial datado desde el siglo XVI. Y más aún, esas primerizas Fallas estaban lejos de crear la compleja parafernalia escultórica con papel y cartón que hoy día luce. La ceremonia se restringía

a quemar otros materiales combustibles, especialmente madera que juntaban los carpinteros de la ciudad realizando enormes hogueras.

Ahora bien, en México, el objeto escultórico conservado más antiguo realizado con papel aglomerado con engrudo no es, naturalmente, ninguna efigie de judas, que como sabemos jamás fue su destino el de perdurar (hasta que Diego Rivera empezó a coleccionarlas a mitad del siglo XX), sino muy al contrario, sacrificarse tornándose en cenizas, destacando la prevalencia del fuego eterno sobre la materia efímera.

Uno de los ejemplares más antiguos de este tipo de imagen conservado hasta nuestros días, plantea Leigh Thelmadatter, es una Santa Ana del S. XVI que forma parte de la colección del museo Franz Mayer. (p.25). La figura, de la que se aprecian a simple vista su cabeza y extremidades hechas en madera tallada y un cuerpo vestido en tela, resguarda en su interior un cuerpo realizado con papel amate aglomerado con pegamento animal, proveniente de documentos escritos en náhuatl. La investigadora sostiene que la finalidad de esta pieza era imitar una de madera pura, por lo que se oculta el papel que sería un material más accesible.

En esto coincide Karen Cordero Reiman en su artículo “Travesías de papel y cartón: entre lo efímero y lo eterno” (2003). La investigadora nos dice que se ha interpretado en la “rigidez hierática” de la figura de Santa Ana señales de una hechura popular “que podría aclarar los motivos de la factura híbrida, con el uso del papel cuya disponibilidad es mayor y cuyo costo es menor, en vez de producir una escultura tallada por completo.” (Cordero et. al, p.43).

Ante ambas lecturas que justifican el uso del papel por su accesibilidad y bajo costo, consideramos prudente recordar que desde los comienzos de la colonia la producción del papel amate fue estrictamente prohibida y que para entonces “Las imágenes religiosas impresas fueron las únicas hojas de papel que circularon libremente y sin censuras...” (Ramírez Castañeda, E. *De Cartones*, 2003, p.126). Tal vez, el artífice de esta Santa Ana, más allá de economizar la factura

de la efigie sustituyendo la madera por el papel, deposito conscientemente un simbolismo autóctono, para él demasiado latente en el papel amate, a sabiendas de que arriesgaba el pellejo infringiendo las nuevas leyes impuestas por los vencedores. Y claro, el papel amate en la figura de Santa Ana quedaría velado a los ojos de los conquistadores, mas no a la mirada de los verdaderos espectadores a quienes el artesano dirigía el símbolo: sus antiguos dioses.

3. POSIBLES ANTECEDENTES PREHISPÁNICOS DE LA CARTONERÍA MEXICANA

Es normal que al visitar un asentamiento prehispánico, ante la piedra despojada de todo atavío, guardemos una imagen solemne y hierática de las culturas que allí habitaron, escapándonos el sinfín de componentes efímeros en aquél entonces cotidianos que vestían las piedras que ahora vemos desnudas. Las festividades y las ofrendas configuraban los ropajes temporales que arropaban el simbólicamente inmortal cuerpo de piedra de los dioses.

Estas piedras, aunque es innegable su riqueza autónoma y su propia unidad estética, adquirirían cabal sentido dentro de una totalidad ceremonial, ritual, festiva.

En su participación en el coloquio sobre arte efímero en el mundo hispánico llevado a cabo por la UNAM en 1983, el Doctor Alfredo López Austin destaca la importancia equitativa de los elementos perennes como los efímeros dentro de las fiestas de los antiguos mexicanos. Respecto a ellas nos dice que es posible apreciar su riqueza plástica “porque los cronistas fueron prolijos en sus descripciones y nos permiten ver toda la complejidad de aquella magna obra de arte en la que intervenían el canto, la música, el olor a copal e, incluso, algunos elementos que pudieran parecernos ajenos o secundarios, pero que no lo eran.” (*El Arte Efímero en el Mundo Hispánico*, p.38).

Entre estos múltiples elementos imprescindibles en las fiestas y rituales que actualizaban la existencia pétreo y eterna de los dioses en nuestra realidad fugaz y temporal –eternamente cíclica-, se encontraban, además de los usuales alimentos, flores e inciensos, cuantiosas obras de papel.

“Entre los aztecas –escribe V.W. von Hagen- existía un verdadero mundo de papel. Papel como ornamento de los dioses y sacerdotes, papel como parte ritual, papel como medio de magia, papel como registro de tributos... Una parte del papel, el más fino, era probablemente destinado a la manufactura de códices.” (Citado en: Sten, M. *Las extraordinarias historias de los códices mexicanos*, 1972).

El papel, como lo menciona V.W. von Hagen, era parte integral del universo visual simbólico de los aztecas, y la constante presencia del material -tan constante en aquél entonces como las piedras que prevalecen hasta nuestros días- no tendría razón de ser de no estar arraigada en un profundo valor simbólico asumido socialmente.

En un valioso estudio sobre el papel ceremonial entre los Otomíes –al que no podemos ofrecerle el espacio que se merece en este breve ensayo para desarrollar la importantísima herencia simbólica del papel que éste representa-, Beatriz Oliver sugiere que el mito del nacimiento del Quinto Sol –de central importancia para la civilización azteca- ofrece uno de los primeros registros del uso del papel en el mundo mesoamericano, dándonos una idea de su carácter antiquísimo y que desde sus comienzos, más que cumplir con un fin práctico –como sobresale en la historia de occidente-, cumplía uno ceremonial, es decir, era portador de un símbolo:

Según los Anales de Cuauhtitlán, en el año 1 Tochtli (726 d.c) “tuvieron principio” los toltecas y 25 años más tarde, es decir, en el año 13 Ácatl (751 d.c) nació el Quinto Sol. En esa época, cuenta la tradición, los dioses se reunieron en Teotihuacan para ver quién alumbraría al mundo, pues el Cuarto Sol había dejado de existir y todo era oscuridad. Dos de ellos se ofrecieron para el sacrificio: Tecuzitcatl, dios noble y opulento, fue

ataviado con ricas prendas y adornos, en tanto que a Nanoatzin, dios pobre, enfermo y viejo, lo vistieron con un máxtlatl y una estola de papel. El primero se acobardó en el momento de arrojarse a la hoguera, pero el segundo sí lo hizo, decisión que se vio correspondida con el nacimiento del un sol resplandeciente: Nahui Ollin, “Cuatro Movimiento”. (Papel Ceremonial entre los Otomíes, 1997, p.12).

Aunque no debemos pecar de encajonar a un símbolo en una definición netamente racional, pues su rica naturaleza es más bien, plurisignificativa, no es difícil percatarse de que el papel en el México antiguo, dentro de sus múltiples significados, tuviese la potestad de simbolizar -por su naturaleza humilde, fugaz y ligera- lo sacrificial, y por ende, fuese el material por excelencia para invocar a los antiguos dioses autoinmolados, como el propio Nanoatzín. Tal como el modesto dios ataviado paupérrimamente (con papel), viejo, pobre y enfermo, desprovisto de todo peso y atadura con el mundo, el papel como material manifiesta una humilde disposición al sacrificio, y en ello, tal vez, verían los antiguos habitantes de México su particular nobleza. En tanto que los materiales “nobles” que viste el opulento Tecuzitécatl, como el oro y el jade, no son inflamables, están más atados al mundo, no son sacrificables como el papel.

El investigador de la Universidad de Granada, Joaquín Sánchez, sostiene el nexo simbólico entre el papel precolombino y la autoinmolación de los dioses cuando cita al cronista Jerónimo de Mendieta, quien a su vez asegura que los antiguos mexicanos idolatraban aún más a este fútil material que las figuras de piedra o madera: “Mendieta narra la veneración a un montón de mantos, símbolo de las pertenencias de antiguos dioses autoinmolados, y de palos bajo las que se envolvían, poniéndole pedrezuelas verdes y camisas de culebra y tigre y *éste era el principal ídolo que tenían en mucha reverencia y no tenían tanta como a éste a los bestiones o figuras de piedra o de palo que ellos hacían.*” (*Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, 2001, p.40)

Quizás, nos aventuramos un poco a sugerir sin pretender afirmar nada, la temprana receptividad a la tan católica como pagana fiesta de judas que tuvieron los indígenas desde los primeros años de la Conquista tuviera sus profundos motivos en ver en el judas arrojado a la hoguera un admirable acto sacrificial, tal vez al propio Nanoatzin que, según la comprensión de los antiguos mexicanos, fue su acto tan osado como humilde lo que facultó el surgimiento del Quinto Sol, nuestro sol.

Aunque se trata de una especulación muy abierta, no olvidemos que a diferencia de los judas mediterráneos hechos con madera, paja y trapos, en México se optó particularmente por usar el papel como materia prima para construir estas efigies y ofrendarlas al fuego. Al menos, sería prudente dejar espacio para dudar si la elección de este material para la realización de los judas fue aleatoria, o bien, consumada con consciencia por un simbolismo específico que poseía el papel sin poder ser sustituido por otro material. Un simbolismo que estaría fuertemente asumido y comprendido en el imaginario de diversas culturas prehispánicas.

La profunda relación simbólica entre el papel y la divina autoinmolación de los dioses, ratificaría que el papel en el México antiguo y en los tempranos años de la Conquista era utilizado muy probablemente no nada más por su disponibilidad y economía para suplir materiales “más nobles”, como suele estimarse, sino que resguardaba un lugar predilecto en el imaginario de los antiguos mexicanos y un rol dentro de la lógica dentro de su cosmovisión.

Pero en este trabajo no proponemos que el uso del papel en tiempos prehispánicos haya prevalecido en México hasta nuestros días únicamente a un nivel simbólico intangible. También a nivel técnico y tangible hallamos posibles eslabones que nos permitirían ejercer y leer la cartonería contemplando ahora sus ricos orígenes autóctonos, y no únicamente los transoceánicos.

Un interesante eslabón sería la anteriormente mencionada Santa Ana del siglo XVII que resguarda tras su fachada de madera un *secreto* cuerpo de papel aglomerado con engrudo. Esta figura realizada en el México Colonial es una común referencia de los primeros ejemplares que se asocian con la temprana historia de la cartonería. Sin embargo, es probable que esta figura, pese a ser creada durante la Colonia, tenga un vínculo más notorio con ciertas técnicas autóctonas prehispánicas que las análogas técnicas foráneas en papel maché.

La técnica con la que está realizada esta Santa Ana guarda notable parecido con la técnica tarasca conocida comúnmente como *caña de maíz*. La imaginería en caña de maíz fue muy popular durante el Virreinato por la excelsa creación de Cristos de notoria ligereza que los hacía óptimos para las arduas peregrinaciones, pero su uso se remonta al antiguo imperio tarasco quienes contaban con diestros artesanos que creaban esculturas tan monumentales como ligeras de sus dioses para portarlas fácilmente con ellos en sus guerras. El origen netamente autóctono de estas técnicas y su póstuma cristianización ha quedado registrada en diversas crónicas, como la de Escobar:

En la gentilidad hacían los escultores, por ser de pasta liviana, de esta manera sus Dioses, para que no fuesen pesadas sus deidades. Posteriormente será usada para modelar a Cristo, de lo cual creo que se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas en prueba de lo que en mucho le gustan aquellos soberanos bultos fabricados con cañas. (Citado en: Sánchez, J. Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz, 2001, p.p 89-90).

La técnica en caña de maíz -que perdura hasta nuestros días entre el pueblo tarasco para la realización de los mencionados Cristos- aunque tiene muchas variantes en las que no cabe adentrarnos en este artículo, consiste muy resumidamente, en una técnica escultórica a partir de una pasta que se realiza con caña de maíz seca pulverizada que se aglutina con un engrudo de

origen prehispánico llamado *tatzingueni*, el cual se obtiene de una orquídea. Esta pasta se aplica sobre estructuras realizadas con la propia caña seca, madera ligera, o bien, con papel aglomerado con engrudo generando una estructura de cartón.

Bien se preguntará el lector cómo se relaciona esta ancestral escultura ligera tarasca de caña con las técnicas de la cartonería actual. Vamos a eso.

De lo escrito por el investigador Ricardo Araujo recogemos que aunque en esta técnica sobresalían los artesanos del pueblo tarasco, no les era exclusiva, y que en la capital del Virreinato había talleres que la practicaban con una notoria diferencia:

“En contraste con las tallas de caña entera y serrín de caña, utilizado con más frecuencia en Michoacán (donde también utilizan papel), existe otra técnica de escultura de mayores proporciones, donde el papel conforma la estructura principal y la caña interviene en menor proporción, siendo entonces que el peso está en función del papel y no de la caña: Gabriel [Motolinía] llegó a afirmar que existieron talleres de escultura de <<caña de papel>> en la capital del Virreinato, haciendo diferencias con las de Michoacán por la manera en que está resuelta la estructura interna y por el tipo de materiales utilizados.” (*Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, 2001, p.p 124-125)

Estos talleres de “caña de papel” proliferaron en Xochimilco, pues al igual que en la zona de Michoacán, antaño contaban los xochimilcas entre su flora con la orquídea para realizar el imprescindible engrudo, hoy día extinta en esta zona de la Capital.

De cualquier manera, aun la caña de papel fue también practicada entre los tarascos. Describe el propio Araujo:

“[La celulosa de papel entre los Tarascos] Fue utilizada en forma de hojas delgadas aplicadas a un molde presionando unas sobre otras con un encolante hasta formar un cartón resistente, de esta manera confeccionaban el tronco y la cabeza. De forma sintética lo menciona el canónigo Orozco: “...por medio de una serie de papeles superpuestos y pegados con agua-cola...”, se refiere a un

Cristo cuyos brazos y piernas estaban fabricados con papel, enrollado a manera de tubos que se adherían al tronco, reforzado interiormente con tacos de madera de colorín, pino, quiote y otras maderas.” (*Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, 2001, p.137).

Esta descripción guarda una similitud más estrecha con la cartonería contemporánea, y el que destacara el uso de la caña de papel en la capital del Virreinato, específicamente en Xochimilco, nos ubica en el mismo lugar de donde proviene la familia de cartoneros más afamada hasta la actualidad en todo México: Los Linares.

Aunque Don Pedro Linares (1906-1992), célebre creador de los alebrijes, se trasladó en su temprana infancia al centro de la Capital al barrio histórico de La Merced, donde aún residen y ejercen el oficio de cartoneros sus hijos y nietos, sabemos que su familia era proveniente de Xochimilco, y que el primer Linares cartonero en su linaje del que la familia tiene registro (únicamente por transmisión oral), Juan Bautista Linares, vivía en Xochimilco en el siglo XVIII.

¿Existiría algún vínculo entre los talleres de caña de papel ubicados en la capital del Virreinato, contemporáneos a Juan Bautista Linares u otros tantos más cartoneros que habría en la región, con el paulatino desarrollo del arte popular en cartonería? ¿Será casual que la cartonería, a diferencia del resto de las artesanías en México, haya proliferado hasta nuestros días más en la ciudad capitalina que en ningún otro lugar rural del País?

Los investigadores de imaginería ligera en técnicas de caña, hasta donde hemos investigado, no asocian estas técnicas con la cartonería contemporánea, probablemente porque esté fuera de su terreno de interés y no les ha sido necesario siquiera planteárselo. Pero para nosotros, las significativas aportaciones de los meticulosos estudios llevados a cabo sobre la imaginería ligera, sus técnicas y sus orígenes, abrirían un panorama en la historia, la técnica y el simbolismo de la cartonería contemporánea, que a diferencia de aquella, cuenta con pocas investigaciones que reflexionen en torno a ella.

Joaquín Sánchez, además de esclarecer concordando con su colega Ricardo Araujo que las técnicas de la comúnmente llamada caña de maíz “varían desde las obras exclusivamente realizadas en caña a las de configuración de papel sin otro aditamento”, nos da otra posible pista al desglosar los muy numerosos nombres que ha recibido esta técnica de origen prehispánico, entre las que menciona “papelón” y “cartón”. (Sánchez, J. *Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, 2001, p.p 89-90). Estos términos son, aunque resulte obvio mencionarlo para los dedicados al tema, utilizados hasta la actualidad dentro del oficio de la cartonería. Aunque no lo podemos afirmar con certeza, al menos cabe cuestionarnos si los artesanos de caña de papel, a la que también llamaban cartón, serían conocidos consecuentemente como cartoneros, derivando, con el paso de los años, en el oficio del cartonero que conocemos en la actualidad.

Para cerrar este capítulo, en que nos disponemos retomar a la cartonería desde su posible pasado prehispánico, queremos destacar que además de los probables nexos históricos y técnicos entre la cartonería y el uso del papel en tiempos prehispánicos, las liga un poderoso vínculo silente. En la cartonería, el papel es la ofrenda, más el ofrendado, es el fuego, al que tanto los aztecas como los tarascos le rendían un culto protagónico. El fuego de la hoguera, para los aztecas, era un enlace directo con la fuente primordial que a su vez simbolizaría el sol, y su tarea como civilización era mantener a ese sol vivo. Ulrich Köhler en su artículo “El fuego entre los aztecas”, nos dice:

“El fuego para la hoguera, que servía para la creación del Sol, fue sacado por un dios, pero ahora, el cargo de mantener al sol en el cielo es obra humana: haciendo las ceremonias prescritas y especialmente la principal, la del fuego nuevo, cada 52 años [...] la responsabilidad para hacer los ritos adecuados ha sido transferido de los dioses a los hombres, haciéndoles así responsables, tanto del fuego como del sol.” (*El fuego. Mitos, ritos y realidades*, 1995, p.p 212-213).

Mas este destacado simbolismo en torno al fuego de la hoguera, no era exclusivo entre los aztecas. José Corona Núñez asevera que la hoguera era protagonista de la cosmovisión tarasca, por ser su fuego mensajero del mismísimo Curicaueri, su dios solar:

“Que el Fuego era la primera deidad de los tarascos lo demuestra claramente el hecho de que toda la vida religiosa borda en torno de las hogueras. La principal dedicación del Señor tarasco estaba en traer y hacer traer leña para las fogatas del templo. Como Fogonero Supremo y Sacerdote Mayor, era el encargado de encender el fuego, y por lo mismo se le nombraba “teniente del Dios Curicaueri”.” (Corona, J. *Mitología Tarasca*, 1957, p.15)

No debemos olvidar que el papel en la cartonería mexicana contemporánea adquiere cabal sentido únicamente dentro de su contexto ritual, que se consume al entregarse el material volátil al fuego. Papel y fuego, sacrificado y sacrificador, tiempo y eternidad, configuran el símbolo del cartonero en la actualidad. Más allá de dónde provenga el símbolo en su aspecto netamente cultural, el símbolo trasciende la vida de los grupos sociales, y el papel sigue siendo papel, y el fuego sigue siendo fuego, y el arquetípico acto divino del humilde Nanoatzin arrojándose a la hoguera adopta múltiples formas.

Aunque no podamos aseverar las fuentes y origen de este conocimiento popular, pues además de múltiples son mutables, de cualquier manera encontramos análogo el orgullo que posee el cartonero contemporáneo por la simpleza y expresa humildad del material con que trabaja, ese papel reciclado alejado de toda opulencia, que como Nanoatzin, al ser arrojado al fuego emerge victorioso en una forma ya no material, ahora etérea, más luminosa que la propia hoguera en que se sacrifica.

4. RELEVANCIA DE LAS TÉCNICAS Y SIMBOLISMOS DE LA CARTONERÍA MEXICANA EN LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA

Como hemos visto, la cartonería, ese arte popular mexicano tan efímero como monumental, tras su volátil cuerpo de papel, guarda un alma enigmática, una idea que sobrepasa su brevedad, una idea más estable, en su contexto cultural probablemente eterna, y por ende, insondable, pero que paradójicamente sólo puede expresarse a través de su fugacidad.

Dentro del pensamiento simbólico, toda materia prima de la que se vale un artista para su creación, por materia que sea, por visible y tangible que resulte, guarda en esencia, un enigma, una relación intrínseca con un orden no material e intangible. Esta relación natural entre un origen insondable –que no nos es dado comprobar, mas gracias a nuestra inteligencia, sí inteligir- con sus infinitamente diversas manifestaciones en las formas visibles, es lo que en este estudio hemos comprendido por *símbolo*. Federico González Frías, fundador del Centro de Estudios Simbólicos (Zaragoza, España), describe al símbolo como “...el vehículo que liga dos realidades, o mejor dos planos de una misma realidad. Participa pues de ambas: de allí su pluralidad de significados”. (2012, <https://www.diccionariodesimbolos.com/simbolo.htm#diccionario>).

Cuando hablamos de que la cartonería mexicana porta un símbolo en potencia vigente, nos referimos a que este oficio facilita un camino para que el artista/artesano internalice y exprese una unidad –temporal a la vez que eterna- a través de la experiencia creativa con la materia misma que dispone.

En esta orientación es que Octavio Paz se refería en su artículo sobre las artes en México titulado “Materia y Sentido” que el artista se *expresa* a través del material. El poeta enfatiza: el artista *expresa, exprime el zumo*, la esencia del material, que claro está, es no matérica en tanto que es perceptible al artista únicamente por vía del Intelecto y su capacidad de abstracción en el proceso creativo.

La pluralidad de materiales que danzan y mueren en el tiempo -unos por breves instantes, otros por miles de años, pero a fin de cuentas todos ellos líquidos y escurridizos frente a la historia del

universo en la que estamos insertados- han sido experimentados por artistas y artesanos volviéndose estos participes activos de la creación (y destrucción), de la manifestación de lo no manifestado, y cada material ofrece un camino al artista para ligar dos realidades aparentemente opuestas, clave de nuestra sobrevivencia, ya que ante la consolución de dos aparentes opuestos absolutos, cualesquiera que estos se trate –la luz y la oscuridad, el tiempo y la eternidad, lo visible e invisible, lo concreto y lo abstracto, la intuición y la razón, el orden y el caos, el todo y la nada, etc.- religamos en esencia a toda dicotomía, incluyendo la vida y la muerte. Es decir, como partícipes de la creación, realizamos una unidad, amparando la continuidad de la vida en la muerte, que es a fin de cuentas, nuestra lucha como especie.

En esta dirección consideramos vigente y relevante el simbolismo de este arte popular para el artista contemporáneo.

El arte contemporáneo, como cualquier arte en su tiempo, lidia, sí, con los mismos retos de la sociedad en la que se encuentra insertada. Sin embargo, el arte, como el hombre mismo, nunca deja de dar cara a las incógnitas universales. El artista desafía los problemas de su tiempo sincrónicamente a los problemas de todos los tiempos. Al final, detrás de la cáscara de los protagónicos aconteceres sociales, afrontamos cada uno de nosotros los humanos, aquella cuestión nuclear iniciática: La vida, y con ella la muerte. Tan certera su llegada como enigmática su naturaleza, la muerte nos exige depositar en su recóndito abismo abstracto nuestra comprensión y esperanza para darle continuidad a nuestra fugaz vida concreta.

De ahí la relevancia de retomar los orígenes de la cartonería, de un simbolismo aparentemente pretérito, que insistimos, no deja de ser actual, pues por un lado la cartonería, adopta ante nuestros ojos, antes de ser cremada, múltiples formas que se aclimatan a los problemas pertinentes de un tiempo y lugar específico. Por ejemplo, la imagen arquetípica de judas acepta portar las máscaras de cualquier traidor del pueblo en cualquier época: políticos, presidentes,

empresarios, etc. Sin embargo, la cartonería no se limita a arrojar a la hoguera a aquellos aborrecidos por la sociedad. Paradójicamente, el judas ofrendado al fuego puede adoptar también la forma de figuras muy queridas por la comunidad. El judas de cartón en México manifiesta una realidad más allá del bien y del mal, no se limita a una moraleja de fábula. Expresa algo universal.

Por otro lado, esas mismas transitorias figuras de cartón, dentro de la lógica de la cosmovisión en la que funcionan, tienen la potencia de simbolizar un abismo abstracto atemporal ofrendándose al fuego. Precisamente asumiendo su temporalidad, y no dándole la espalda, se simboliza lo eterno. Se acomete un noble sacrificio que se regenera cíclicamente, como el del mítico Nanoatzin.

Aunque los divinos actos sacrificiales -de central importancia para la comprensión del universo en diversas tradiciones- se alejen bastante de la cosmovisión materialista posindustrial y nos resulte hoy día socialmente incomprensible, el artista contemporáneo no puede dar la espalda fácilmente a tan crítica cuestión: Nuestro paulatino retorno a asumir una visión integral del Universo, de asumir la paradójica atemporalidad del tiempo como pregunta y como respuesta. El tiempo no admite explicación sin fundamentarse en la eternidad, y la eternidad no admite explicación sin fundamentarse en el tiempo.

D. Rübhel, comenta en su artículo “Plasticity: An Art History of the Mutable” que Theodor Adorno veía muy favorablemente el alejamiento del arte contemporáneo de las pretensiones de inmortalidad y su giro hacia un “núcleo temporal” efímero. Y cita al filósofo quien describe la paradójica prevalencia del arte que admite humildemente su temporalidad:

Daringly exposed Works that seem to be rushing toward their perdition have in general a better chance of survival than those that, subservient to the idol of security, hollow out their temporal nucleus and, inwardly vacuous, fall victim to time [...] Today it is conceivable and perhaps requisite that artworks immolate themselves through their temporal nucleus, devote their own life

to the instante of appearance of truth, and tracelessly vanish without thereby diminishing themselves in the slightest." (Rübel, D., *Materiality*, "Plasticity: An Art History of the Mutable", 2012, p.95)

Estas pertinentes y acudidas ideas de Theodor Adorno en el arte contemporáneo respecto a asumir un "núcleo temporal" que acerca más al arte a su regeneración y continuidad que aquél que osa cantar anticipadamente su supuesta perpetuidad, reverberan como una nueva máscara de los arquetípicos dioses autoinmolados en el mito del Quinto Sol.

El noble sacrificio del humilde Nanoatzin, que fue correspondido con el nacimiento del sol que nos alumbra, formaría parte de la idiosincrasia de los antiguos mexicanos, y como hemos visto, guarda un muy posible vínculo con el simbolismo del papel en sus creaciones artísticas, de las cuales planteamos a la cartonería como una potencial heredera.

De éste arte popular marginado y poco considerado en el ámbito artístico, vemos que tras su humilde fachada, el artista de hoy puede contemplar una expresión artística que sobrevive marginalmente a todo lo que la sociedad regida por la economía capitalista y cosmovisión materialista comprende como arte: en estos tiempos en que la creación artística encuentra difícilmente otra función que la de convertirse en un objeto de consumo, la cartonería no le pertenece a nadie y huye del mundo ofrendándose al fuego; en tiempos en que el arte se ha tornado un acto de individuos marginales y solitarios, la cartonería se destina a vivenciarse en acto ceremonial colectivo; en tiempos caracterizados por el consumo y el derroche, la alquimia de la cartonería, muy al contrario, torna el desecho en oro; en tiempos en que el arte se considera un lujo, la cartonería reafirma que el arte es esencial para la sobrevivencia humana: está hecha con el material más humilde, y por los más humildes, y por eso, y no nada más por el tamaño de sus obras, es monumental.

5. CONCLUSIÓN

Tras un muy breve recorrido por la historia de la cartonería, que apenas comienza a señalarnos múltiples senderos que quedan por transitar, ofrecimos ciertos argumentos para reforzar nuestra propuesta de contemplar a la cartonería respetando el posible vínculo que resguarda con una técnica, un simbolismo y una sabiduría autóctonos desde tiempos prehispánicos que usualmente, cuando no se les consideran en absoluto, se ofrecen acaso como un trasfondo secundario en vez de fundamental para explicar que en México se haya configurado un arte popular que opta por el papel como su materia prima por lo que este material en potencia simboliza.

No se trata de no reconocer la indiscutible repercusión de las técnicas y simbolismos importados del papel maché en un ciego afán patriótico o indigenista. Estas técnicas y simbolismos foráneos también se enriquecen cuando con justicia se les contempla integrados a un proceso de sincretismo, y sobre todo, de creación en perpetuo cambio: de recreación. Crecen sus posibilidades estéticas junto a sus significados, a la vez que se remarcan las coincidencias en la sabiduría popular entre una cultura y la otra. Su estudio destaca más lo que nos iguala como seres humanos que lo que nos distingue.

Entre los argumentos que ofrecimos para considerar que la cartonería contiene técnicas y simbolismos vernáculos, está, en primer lugar, el hecho de que en el México antiguo el papel tuvo desde sus orígenes un uso ceremonial. Esto nos habla de que el material, a diferencia de Occidente, contaba en esta región de la orbe con una autonomía simbólica. No servía únicamente para fines prácticos o como soporte de otras técnicas y materiales, sino que para los antiguos mexicanos manifestaba, por su naturaleza matérica particular, un nexo con una realidad arquetípica.

En segundo lugar, señalamos posibles eslabones entre la cartonería mexicana y una técnica escultórica de la que no están en tela de juicio sus orígenes prehispánicos: la técnica de caña de maíz o caña de papel. Además de las obvias similitudes entre esta técnica en caña de papel con la cartonería contemporánea, nos cuestionamos si acaso existe una relación entre los antiguos artesanos de esta técnica -también llamada “cartón”- y el paulatino desarrollo del arte popular que se fue configurando hasta lo que hoy conocemos como cartonería mexicana.

Sería tarea para versados en el arte popular, historiadores o antropólogos, con la *expertise* que exige el tema, reforzar o desmentir esta idea, si primero es merecedora de su atención.

Mientras tanto, lo que ofrecemos aquí nosotros es una reflexión al tema desde la perspectiva del artista.

En el terreno de nuestro oficio, la técnica y los simbolismos que ofrecen un material no son sólo objeto de estudio para interpretarse. Son las herramientas de las que disponemos para experimentar un conocimiento siempre vivo y directo en el acto creativo.

Por ello, insistimos en que así se afirme o refute el vínculo entre la técnica y el simbolismo del papel en el México prehispánico con el de la cartonería contemporánea, como creadores, constructores de símbolos, invitamos a generar dicho vínculo nosotros mismos a través de nuestro oficio artístico.

Así como el científico no desprecia el conocimiento acumulado con el paso de los siglos, sino que construye sobre él y gracias a él, el artista construye su conocimiento con símbolos, que a diferencia del conocimiento científico, no pretende acrecentarse con el paso del tiempo ni progresar en una dirección lineal.

Ya que el símbolo, para ser tal, manifiesta una relación con una realidad abstracta atemporal, arquetípica, jamás es para el artista cosa del pasado. Es un presente, o como mejor se expresa

Octavio Paz en su ensayo *El Arco y la Lira* sobre la poesía, de la cual nos dice que a la vez que es histórica, es siempre *un comienzo absoluto*.

Sin pretender nostálgicamente repetir códigos de una cultura remota, tomamos el simbolismo tanto de la cartonería contemporánea como el de las técnicas prehispánicas en papel como una fuente de conocimiento que tiene algo que enseñarnos aquí y ahora.

El artista contemporáneo, reflexionamos, libra las mismas batallas de su grupo social por dotar de sentido a una cosmovisión posindustrial, inclinada en ver en la materia y el tiempo el comienzo y el fin de la realidad del universo. Desacralizado el tiempo, es decir, desligado de un núcleo eterno y abstracto, no halla su fundamento. Necesita su opuesto, y esto se refleja en nuestros lastimeros intentos por lograr un arte que quiere ser consecuente con lo que se piensa, un arte que se canta efímero pero que pretendemos llevarlo a cabo dando la espalda al opuesto que lo complementa: lo atemporal.

La intensión, como la proponía Theodor Adorno, es valiosa: Alejarnos de un sistema de valores en el arte que busca inmortalizarse en un marco estático sobreprotegido con frenesí, como puede verse en nuestros museos, con los que estamos dispuestos a aniquilar las funciones intangibles del arte con tal de que perduren los objetos. No obstante, pese a nuestras intensiones, inmersos en nuestra propia cosmovisión materialista, nos resulta laborioso dar con un arte que resuelva la aparente contradicción entre el tiempo y la eternidad. Nuestro arte y su socialización, difícilmente logran manifestar un símbolo, resolver una unidad. Muy al contrario, nos empeñamos en trazar una línea que separe los opuestos que, en esencia, se complementan, a diferencia de la sociedad tradicional, que como describe Marc Augè en su ensayo *Dios como Objeto*, se esfuerza por generar una concepción de la realidad continua, en que los aparentes opuestos fundamentan su existencia el uno en el otro:

“Entre el cuerpo de los hombres y el cuerpo de los dioses, entre el cuerpo y el objeto, entre el objeto y el esclavo, entre el esclavo y el rey, entre el antepasado y el dios, las transferencias son incesantes. La actividad ritual trata incansablemente de pensar en términos de continuidad la cosa y el ser, el dios y el hombre, el muerto y el vivo...”. (1998, p. 61).

Alfredo López Austin distingue la concepción de lo efímero en las fiestas precolombinas inmersas en una cosmovisión tradicional simbólica a la del arte efímero contemporáneo, inmerso en una cosmovisión materialista:

“[...] nosotros consideramos efímera una manifestación artística más por lo cuantitativo, por el tiempo que dura; para ellos tenía más importancia lo cualitativo. No por el tiempo que duraba, sino por la existencia de una calidad diferente de tiempo, el tiempo de la fiesta, el tiempo del rito, el tiempo de la batalla, el tiempo que lograba la comunicación entre los hombres y los dioses. (*Arte efímero en el mundo hispánico*, p.41)

Anterior a ese comentario, en su ensayo nos da una útil descripción de lo que se puede referir con esa calidad *diferente* de tiempo:

[...] se necesita un espacio especial, se necesita un tiempo especial. Esto establece una gran diferencia entre el tiempo y el espacio cotidianos y entre el tiempo y el espacio rituales. Se trata de diversos tiempos, y aquí tenemos una oposición: por un lado está lo arquetípico, el tiempo de los dioses, un tiempo trascendente, pero que a la vez es un tiempo que permanece inalterable, inmutable[...]; por otro lado, en oposición, está el tiempo no repetible, el tiempo en el que busca el campesino el agua, la fecundidad de la tierra, el aquí y ahora del mundo en el que se vive. Creo que esta oposición entre lo arquetípico y el tiempo irrepetible da como resultado otro tiempo más: el tiempo fincado, el tiempo que se actualiza con la legitimización de lo divino.

El arte popular de la cartonería ofrece al artista un vivo ejemplo del acto creativo que consuma efectivamente un símbolo, insistimos, logrando una unidad: expresando en nuestro tiempo cotidiano y material, el otro tiempo, el abstracto, el tiempo de todos los tiempos.

Aunque la cartonería destaca por su carácter efímero, éste no se fundamenta en su duración cuantitativa. Su carácter fugaz, de central importancia, tiene sentido en tanto apunta a su complementario: Si bien el objeto artístico en la cartonería está destinado a desaparecer, no debemos olvidar que su sacralidad festiva reside en que asimismo aguarda cada año su reaparición. Consigue de esta manera la sabiduría popular, un arte que se inmortaliza no de manera estática tras el resguardo de un museo. La cartonería, por ser verdaderamente efímera, simboliza una inmortalidad dinámica precisamente, porque no nada más desaparece, sino que reaparece. Se inmortaliza como el propio tiempo por su carácter sacrificial, o sea, cíclico. Y en ello, los artistas de hoy, tenemos todo por aprender.

BIBLIOGRAFÍA:

ADELL, Anna. (2013). *Creación y Pensamiento hacia un ser expandido, Reflexiones sobre los límites del yo en el arte contemporáneo*. España: Ediciones Trea.

AUGÉ, Marc. (1998). *Dios como Objeto*. España: Editorial Gedisa.

ACHA, Juan. (2009). *Teoría del Dibujo, su Sociología y su Estética*, México: Ediciones Coyoacán.

AMADOR Marrero, Pablo F. (2012). *Imaginería Ligera Novohispana en el Arte Español de los Siglos XVI y XVII*, Tomo 1. España: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

AUTORES Varios. (1974). *De lo Efímero y Eterno en el Arte Popular Mexicano*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

AUTORES Varios. (1983). *El Arte efímero en el mundo hispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BEEZLEY, William. (2010). *Judas en el Jockey Club*. México: Colegio de San Luis.

BONFIGLIOLI, Carlo; Gutiérrez, Arturo; Olavarría, María Eugenia. (2004). *De la Violencia Mítica al Mundo Flor: Transformaciones de la Semana Santa en el Norte de México*. Journal de la Société de américanistes, Vol. 90, No.1, pp. 57-91.

CAMPBELL, Joseph. (2017). *Las Máscaras de Dios, Vol. 1: Mitología Primitiva*. España: Ediciones Atalanta.

- CAMPBELL, Joseph. (2013). *El Héroe de las mil caras*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CHRISTENSEN; Marti. (1971). *Brujerías y papel precolombino*. México: Ediciones euroamericanas.
- CORDERO, Karen; Ramírez, Elisa; Iruretagoyena, Edurne & López, Alejandra. (2003). *De Cartones: El cartón y el papel en el arte popular mexicano*. México: Smurfit.
- CORONA, José. (1957). *Mitología Tarasca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA-ABASOLO, Antonio; García, Gabriela; Sánchez, Joaquín. (2001). *Imaginería Indígena Mexicana: Una catequesis en caña de maíz*. España: Caja Sur Publicaciones.
- GARDUÑO, Blanca; González, Lilia; Iglesias, Sonia. (1998). *Los Judas de Diego Rivera*. México: Dirección general de Culturas Populares.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico. (1991). *Crónicas de Michoacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ, Federico. (2016). *El Simbolismo Precolombino, Cosmovisión de las Culturas Arcaicas*. España: Libros del Innombrable.
- GONZÁLEZ, José; Buxó, María Jesús (Coords.). (1995). *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. España: Anthropos.
- HAINES, Susanne. (1992). *Papel Maché, pequeñas joyas de papel paso a paso*. España: Círculo de Lectores.
- HANS, Lenz. (1948). *El papel indígena mexicano*, México: Sep/Setentas.
- HOLT, Neil; Von Velsen, Nicola; Jacobs, Stephanie. (2018). *Paper: Material, Medium and Magic*. Munich, Londres, Nueva York: Prestel.
- LEÓN, Nicolás. (1903). *Los tarascos*. México: Editorial innovación.
- MARTEL, J.F. (2017). *Vindicación del Arte en la era del artefacto*. España: Ediciones Atalanta.
- OLIVER, Beatriz. (1997). *Papel Ceremonial entre los Otomíes*. México: Catálogo de las Colecciones Etnográficas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- PAZ, Octavio. (1956). *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RACIONERO, Luis. (2015). *Filosofías del underground*. España: Editorial Anagrama.
- STEN, Maria. (1972). *Las extraordinarias historias de los códices mexicanos*. México: Contrapuntos.
- THELMADATTER, Leigh Ann. (2019.) *Mexican Cartonería*. Estados Unidos: Schiffer

Publishing.

TORRES García, Joaquín. (1984). *Universalismo Constructivo*. España: Alianza Forma.