

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Universidad de Guanajuato

División de Arquitectura, Arte y Diseño
Licenciatura en Artes Visuales

Portafolio de trabajo
"NOD: HOGAR DE LOS SERES DE LA NIEBLA"

María José Padilla Santos

Directora de proyecto:
Dra. Berenice Arnold Hernández



Campus Guanajuato | División de Arquitectura,
Arte y Diseño



Campus Guanajuato

División de Arquitectura,
Arte y Diseño
Departamento de
Artes Visuales

ÍNDICE

Resumen	3
Interés técnico	3
Antecedentes histórico-culturales de la cartonería mexicana	4-11
Técnicas tradicionales de cartonería	12-14
Técnica de cartonería a base de celulosa	15-17
Planteamiento conceptual	18-20
La máscara actual: definición y alcances	21-26
La máscara activa	27-31
La máscara activa en el mundo	32-45
La máscara activa en México	46-53
Registro fotográfico de piezas terminadas	54-83

RESUMEN:

El objetivo técnico de este proyecto es la exploración de las posibilidades técnicas de la cartonería como método escultórico, realizando una investigación sobre su origen en México y algunos de los cambios que ha atravesado a lo largo de la historia, destacando los procesos tradicionales como el punto de partida para abordar un manejo distinto del material que permita, según este proyecto, un resultado más uniforme, resistente y duradero.

El argumento conceptual del proyecto retoma la noción de la “máscara activa” como una figura dotada de ritualidad, significado y fuertemente relacionada con el entorno en que se desenvuelve. Este enfoque es inspirado por el texto “Mujeres que corren con Lobos”, de la autora Clarissa Pinkola, quién asegura encontrar en la narración de cuentos un fenómeno curativo de la psique, implantando en los oyentes una capacidad empática que los invita a convertirse en los protagonistas de las historias.

Es mediante las especificaciones de los cuentos y la investigación realizada en torno a la máscara activa, que se seleccionan los elementos más pertinentes para construir las diferentes piezas del portafolio, buscando enfatizar las características físicas y místicas, a fin de conjugar la introspección con el acto de usar la piel del relato.

INTERÉS TÉCNICO:

La motivación que mueve la producción de este proyecto surge principalmente como resultado de más de 20 años en constante acercamiento al material central, el papel, esto luego de crecer rodeada de una empresa cartonera dedicada a la fabricación de cartón gris para sombrero. A pesar de tratarse de procesos completamente diferentes, el factor que lo inició todo fue la presencia de la celulosa o pulpa que se obtiene como resultado de la molienda del papel, una mezcla homogénea y fibrosa que al perder cierta cantidad de humedad es capaz de moldearse y generar una escultura ligera y detallada, permitiendo una nueva forma de implementar y experimentar con el papel como método escultórico, añadiendo mayor detalle y textura al resultado final mediante un proceso de preparado más específico que el de la cartonería tradicional, pero con la capacidad de continuar con sus raíces artesanales.

ANTECEDENTES HISTÓRICO-CULTURALES DE LA CARTONERÍA MEXICANA

Entre las múltiples ramas de la representación cultural mexicana, se encuentra una práctica cuya relevancia estética, técnica y simbólica es capaz de traducirse como un retrato del rumbo histórico, cultural y social de México, la cartonería.

Al igual que muchas de las costumbres y tradiciones de nuestro país, la cartonería es el resultado de un proceso de transformación cultural, generado luego de iniciarse la colonización española durante el siglo XVI¹. Periodo en que comenzó la labor de reubicación religiosa de los grupos indígenas bajo la tutela de los frailes franciscanos, cuya firme intención de evangelización los llevó a buscar un método de imposición basado en las festividades, obras y canciones más representativas de la religión católica², con la idea de mantener algunas bases de las costumbres indígenas y poder integrar sutilmente la nueva ideología religiosa.



Fig.1. Quema de Judas en semana santa

¹ Medrano; del Villar, 2015: 150

² Medrano; del Villar, 2015: 150

En este punto el método más efectivo era el de las teatralidades públicas, llevadas a cabo por la iglesia católica durante la fecha de las fallas, la cual tenía lugar unos días previos a la semana santa. Fue durante este periodo que la cartonería comenzó a adquirir un punto de interés entre el pueblo mexicano, con la llegada de una de las tradiciones más populares hasta la fecha, la quema de Judas, una práctica cuyo inicio en la Nueva España despuntó como un ejemplo visual y sensorial de las consecuencias al negar la nueva religión. Sin embargo, con el paso del tiempo, comenzó a percibirse como un medio de expresión y crítica sociopolítica encabezada por el inconformismo del pueblo y disfrazada por las prácticas de la obediencia ciega.



Fig.2 (izquierda) Judas como figuras políticas

Fig.3. (derecha) Vendedor de Judas



A pesar de que varias culturas indígenas ya habían concebido procesos de fabricación de soportes similares al papel³, la hechura de las figuras de Judas era llevada a cabo esencialmente mediante madera y tela; por lo que no fue hasta finales del siglo XVI⁴ que comenzó a implementarse el papel como elemento principal, esto debido a la facilidad de obtención y manejo luego de que se expandiera por el país gracias al poder español.

³ Mullen, 2004: 33-34

⁴ Santos, 2020: <https://www.oaxaca.gob.mx/ageo/la-evolucion-del-papel/>.

Otra de las más fuertes representaciones de la técnica artesanal, son las “Peponas”, “Lupitas” o “Lolas”, muñecas articuladas de cartón cuya costumbre inició 300 años después del periodo virreinal⁵, durante el día de Corpus Christi.



Fig.4 Muñeca de porcelana articulada



Fig.5 Muñeca Lupita de cartón

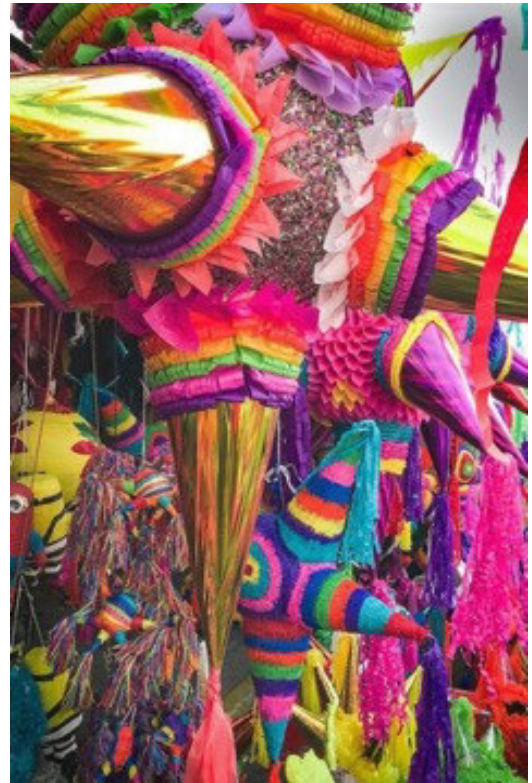
Dichas muñecas, continúan formando parte de la tradición festiva en algunas zonas de la república, siendo un símbolo de la mano de obra artesanal y la fuerte influencia de la estética española y francesa; sin embargo, gran parte de su auge surgió posteriormente a dicha celebración, enfocándose en un contexto de pobreza y necesidad.

Con la llegada del Porfiriato comenzó una época de extrema desigualdad social. La evidente escasez económica generada por una fuerte fragmentación en la comunidad mexicana se posicionó como el impulsor principal para dar vida a la figura acartonada. Un entorno en que, los padres de las familias menos acomodadas descubrieron las mejores cualidades de la técnica, abriendo paso a una serie juguetes que permitieran a los niños mayor accesibilidad hacia ellos.

⁵ Romero, 2018: 7



Fig.6 (derecha) Mercado de piñatas
Fig.7 (izquierda) Máscaras en danza de los Huehues
en Puebla



Del mismo modo, cubriendo algunas de las representaciones festivas de varias fechas del calendario católico, la cartonería comenzó a generar un mercado de producción y comercio con la capacidad de laborar todo el año, abarcando los objetos utilitarios, decorativos y representativos de la festividad. A partir de los primeros días del año, específicamente el 6 de enero, la práctica cartonera enfocaba su labor en la producción de cascos romanos, espadas, muñecas, y todo tipo de juguetes, en conmemoración del día de la “Epifanía” o “Aparición”, así como también al día de reyes. El 24 de junio, día de San Juan Bautista, se fabricaban máscaras con barba, figuras de caballos y sombreros puntiagudos. Durante el mes de marzo se construía la inconfundible figura del torito, una tradición que, al igual que la quema de Judas, simboliza al diablo en persecución de los herejes. Y, finalmente, durante el periodo de diciembre, en las misas de Aguinaldo llegaban las conocidas piñatas.

Luego de consolidarse las primeras fábricas de papel y cartón en Celaya y Cd. De México⁶, los talleres enfocados en la producción de la cartonería comenzaron a entrar en un auge que rápidamente transformó la técnica en un arte popular, guiado por las variantes técnicas que cada artesano o familia aportaban a su creación. Dicho auge se vio dotado de una percepción

⁶ Zavala, 2018: <http://lolazavala.com/la-cartoneria-tradicional-mexicana/>.

más nacionalista durante las décadas de los 20's y 30's⁷, luego de la revolución, siendo éste un punto de acceso para generar una reinterpretación conceptual de la técnica y recontextualizar los parámetros en que se usaba.



Fig. 8 (izquierda) máscara típica para baile de los viejitos

Fig. 9 (derecha) detalle de calavera del día de muertos

En este punto, el papel de la cartonería logra identificarse, no como una técnica artesanal, sino como una necesidad de utilidad, entretenimiento y expresión pública. Una necesidad, cuyos núcleos primarios surgen a raíz de la transformación contextual y la reinterpretación de una fe.

Con el paso de los años, algunas de las festividades religiosas antes mencionadas, han perdido fortaleza ante el público local más joven y, por tanto, disminuido considerablemente la producción de cartonería, enfocando su punto de impacto hacia algunas regiones como: Celaya, Guanajuato, Silao, San Miguel de Allende, Irapuato, Cortázar y Juventino Rosas, donde algunas comunidades y familias luchan por mantener viva la tradición, ofreciéndola en su mayoría al mercado extranjero.

⁷ Mullen, 2004: 10



Fig.10 Carmen Caballero Sevilla y algunas de sus creaciones para la quema de Judas

A pesar de todo, en las últimas décadas, el desarrollo de esta práctica ha logrado mantenerse viva gracias a la innovación de algunos reconocidos maestros dentro del ámbito, como lo son Gumersindo España Olivares (Sshinda) quién junto a su familia creó un taller de juguetes de cartón en el municipio de Juventino Rosas; Pedro Linares (1906-1992) creador de una de las figuras más icónicas de esta técnica, los alebrijes; Carmen Caballero Sevilla, reconocida maestra por sus diseños de Judas y diablos, y admirada por artistas como Diego Rivera, Frida Kahlo y Henry Moore; Raymundo González Nieto, ganador del primer concurso de juguete popular mexicano por sus originales diseños, entre otros.



Fig.11 (der.) Pedro Linares, creador de los alebrijes
Fig.12 (izq.) Carlos Derramadero en su taller

A lo largo de su trayectoria, la labor de la mano de obra cartonera se ha visto acompañada por la inspiración e impacto de cada aspecto sociocultural y sociopolítico, así como de las raíces folklóricas de cada región que, hasta la fecha, continúan forjando el carácter de todo un país, adquiriendo en ella la posibilidad de ser explotada en el ámbito artístico y crítico, reincidiendo en la innovación estética, técnica y autosustentable de la escultura. Al mismo tiempo, se ha posicionado como uno de los elementos necesarios para enfatizar cada uno de los diferentes aspectos ritualistas y ceremoniales de distintas festividades, agregando a su proceso de realización la necesidad de crear un hilo conductor con la psique de su creador y la de sus portadores o espectadores, siendo traducido en un puente que conecta el mundo físico con el inconsciente humano, el cual es uno de los enfoques que busca retomarse en este proyecto.



Fig. 13 Quema del torito en Tultepec, Cd. De México, en honor a San Juan de Dios

La técnica tradicional de la cartonería es de un carácter muy específico, tanto en su proceso de producción como en su estética, se trata de una práctica que no ha atravesado por cambios significativos que permitan innovar su manejo; esto debido principalmente a su carácter representativo de arte popular, unido a un método de fabricación en serie que lleva décadas practicándose. El proceso como tal puede ser abordado de dos formas:

TÉCNICAS TRADICIONALES DE CARTONERÍA

TÉCNICA 1: EMPLEADA PARA PIEZAS ÚNICAS

Para este proceso primero es necesaria la construcción de un esqueleto o alma, el cual puede ser hecho con alambre, madera o cartón en caso de ser una figura pequeña; el siguiente paso es la preparación del engrudo, cuya receta puede variar según el artesano, usualmente este se prepara a base de agua y harina a fuego lento hasta obtener una mezcla uniforme (puede incluir baba de nopal); una vez listo el engrudo deben cortarse tiras de papel, las cuales serán adheridas con la preparación previa una tras otra hasta obtener la figura deseada; prosiguiendo con agregar las partes secundarias de la figura (cabello, nariz, ojos, etc.); para comenzar a pintar sobre la figura primero deben colocarse varias capas de blanco de España, lo que servirá como imprimatura para recibir mejor la pintura acrílica que dará los detalles finales.





TÉCNICA 2: PARA PRODUCCIÓN EN MASA

El primer paso consiste en crear un boceto que permita visualizar la idea principal; por consiguiente comienza a crearse un modelado de plastilina siguiendo el patrón del boceto; se vierte yeso sobre la figura de plastilina y se deja secar para poder retirarla y obtener un molde; preparar el engrudo a base de agua y harina (puede incluir baba de nopal); aplicar bastante vaselina al interior del molde para evitar que el papel se adhiera a él; cortar tiras de papel y llenarlas de engrudo para aplicar la primera capa, la segunda capa debe ser de papel craft (este proceso se repite 2 veces, por lo que el total son 4 capas de papel); dejar secar y retirar de los moldes de yeso; aplicar imprimatura y detallar con pintura acrílica.

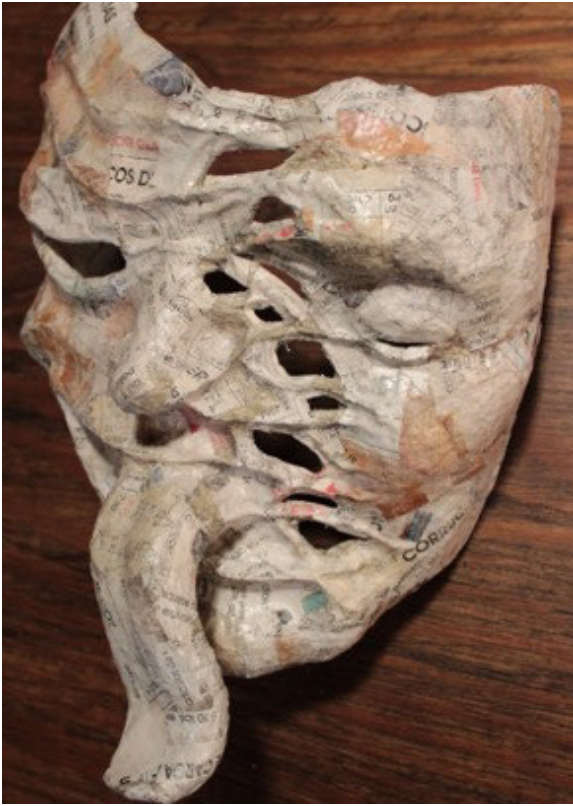


TÉCNICA DE CARTONERÍA A BASE DE CELULOSA

En comparación a las técnicas tradicionales mencionadas anteriormente, el proceso que se utilizó para este proyecto se centró en el aprovechamiento de las propiedades de la pulpa y no de la hoja de papel, así como en la generación de una sola pieza. Enfocando el procedimiento en la figura de la máscara, lo que se convierte en un factor determinante para trabajar los materiales.

Partiendo de un boceto con la idea principal del diseño procedí a realizar una escultura de plastilina sobre una máscara plástica comercial, añadiendo las proporciones y facciones que pretendía darle a la máscara; una vez lista la escultura se untó vaselina para proseguir con la aplicación de una capa de venda enyesada, la cual actúa como la estructura principal; tras haber secado el yeso, éste se separó de la plastilina con cuidado de no dañar las vendas. Continuando con la preparación de la celulosa, este proceso se realizó con dos días de antelación, cortando una buena cantidad de papel en pequeños trozos (no debe ser plastificado) y se dejó reposar en agua durante este lapso, el reposo en el agua ayuda a que las fibras del papel se ablanden; tras este periodo se licuó el papel, para ello se recomienda agregar una gran cantidad de agua para que sea más sencillo de moler; una vez lista la molienda el exceso de agua fue filtrado, se tomó un aproximado de lo que pretendía usarse en la máscara y se agregó una cucharada de pegamento para encuadernación, el cual ayuda a acelerar el proceso de secado y tensión; con ayuda de una espátula se colocó la pulpa sobre el molde de venda enyesada y fue expandida a lo largo del soporte, de ser necesario enfatizar facciones la pulpa puede trabajarse a modo de resina y agregar porciones más grandes sobre las zonas necesarias para enmarcarlas, una vez terminado este proceso se dejó secar para proseguir con las siguientes capas; para ello se cortaron trozos pequeños de papel y se reposaron en agua por una noche, para su aplicación se diluyó pegamento en agua hasta que su consistencia fuera más líquida y sencilla de aplicar; el proceso fue hecho por zonas, el pegamento diluido y los trozos de papel se adhirieron a manera de collage sobre toda la superficie externa e interna, generando un acabado más uniforme; una vez seco completamente se aplicó imprimatura por ambos lados de la máscara; los detalles se realizaron con pinturas al óleo o acrílicas y se dejó secar, finalmente, de ser necesario, se agregaron elementos como cabello, plantas, etc.





PLANTEAMIENTO CONCEPTUAL

Una de las claves para comprender el concepto de este proyecto es realizar una breve incursión en el psicoanálisis de Carl Gustav Jung. Su enfoque se basa en la consideración de la psique inconsciente individual y colectiva, generando dos de los conceptos más importantes para comprender el comportamiento humano: la introversión y extroversión.

Dichos términos son utilizados para desarrollar uno de los aportes más reconocidos de Jung en el psicoanálisis, el arquetipo. Éste puede llegar a entenderse como un modelo original, un ideal cuya estructura es el resultado del entorno global y las distintas conductas sociales que se construyen en torno a él; abriendo paso a normas de conducta, gustos o sensaciones similares entre cada uno de los miembros sociales. Cabe destacar que, la base de este psicoanálisis no busca limitar las múltiples variables del comportamiento humano, sino crear pautas moldeables que permitan comprender la actitud inconsciente.

Al igual que las divisiones otorgadas al inconsciente, los arquetipos generados por Jung cuentan también con una categorización; conformando un grupo de doce primarios colectivos: inocente, creador y gobernante (quienes establecen el orden y control) amigo, cuidador y amante (que determinan la orientación de las personas) héroe, explorador y sabio (determinan la orientación del individuo), y finalmente, rebelde, bufón y mago (siendo los impulsores del cambio). Al mismo tiempo logran identificarse seis arquetipos del Yo/individuo: el ánima /animus, la persona, la sombra, el sí mismo, la gran madre y el gran padre. Es importante destacar que, los arquetipos generados por las teorías junguianas se encuentran plenamente basados en las distintas expresiones del inconsciente, considerando los sueños, fantasías, cuentos, supersticiones y ocultismo, entre otros; siendo ésta la base principal para otorgar un encuadre de interpretación mística y ritualista hacia el proyecto.

“Mujeres que corren con lobos”, es un trabajo que busca retomar el estudio de la naturaleza humana femenina más allá de las particularidades culturales, realizado por la psicoanalista, escritora, doctora y “*contadora*” (mujer que protege y cuenta los relatos tradicionales) especializada en la perspectiva del inconsciente junguiano, Clarissa Pinkola Estés.

Se trata de una obra que pretende abordar la narración de cuentos como un fenómeno curativo de la psique, así como un transmisor de experiencias y virtudes que no solo mantienen vivos

los rasgos culturales de una tribu, familia o sociedad, sino que implantan en los oyentes una capacidad empática que los invita a convertirse en los protagonistas de dichos relatos.

El objetivo de este libro radica en la recolección de cuentos de diferentes culturas y regiones, y la realización de un análisis a cada una de las figuras arquetípicas que pueden llegar a desarrollarse en la psique inconsciente femenina, siendo representadas por los personajes, ambientes o situaciones que se desenvuelven a lo largo de cada uno de los relatos.

Siguiendo con el proceso establecido por Jung, Pinkola analiza los relatos a través de la consideración de una figura femenina, “La mujer salvaje”, que rescata los impactos y oportunidades que los diferentes arquetipos pueden generar en los protagonistas, y, por tanto, en los oyentes.

Debe considerarse que, no por el hecho de ser un texto escrito por una mujer y dirigido hacia ellas se trata de un ensayo feminista, el encuadre y análisis sociopolítico y socioeconómico necesarios para generar este tipo de crítica y discurso se encuentra completamente ajeno al trabajo presentado por Clarissa; esta aclaración es necesaria para evitar caer en una conclusión prematura de los conceptos que pretenden abordarse, pues se le concibe principalmente como un medio de expansión y entendimiento interno.

El proyecto busca trabajar en relación con el análisis de los arquetipos presentados por Pinkola, enfocándose en rescatar las nociones místicas de las figuras espiritistas, teológicas y mitológicas que representan un himno hacia el carácter esencial de la psique femenina y su relación con la naturaleza y su comunidad.

Como se mencionó con anterioridad, se trata de un adentramiento en la inevitable construcción de arquetipos inconscientes que, como mujeres, generamos a lo largo de nuestra vida; bien sea por la constante imposición sociocultural, el anhelo de seguir una meta, o la extraña sensación de un exilio social involuntario, nuestra psique, alma o espíritu, según sea la creencia de cada uno, comienza a generar nociones abstractas que le permitan identificar sus carencias o sobrantes en el Yo/ individuo y colectivo.

Para lograr una mayor profundización en los diferentes entornos psíquicos y físicos de la mujer, cada relato cumple la función de desentrañar las definiciones necesarias para generar un punto de conexión entre las realidades objetivas individuales y las sensaciones o sentimientos subjetivos que se estimulan con ellas.

Es a través de las especificaciones dadas por los cuentos y la investigación realizada en torno a la máscara activa, que se lleva a cabo una selección de los elementos más pertinentes para construir las diferentes piezas del portafolio, buscando enfatizar las características físicas y místicas, a fin de conjugar la introspección con el acto de usar la piel del relato.

LA MÁSCARA ACTUAL: DEFINICIÓN Y ALCANCES

El desenvolvimiento protagónico de la máscara como objeto influyente en el comportamiento colectivo e individual, puede verse dotado de diferentes nociones etimológicas, psicológicas, históricas y sociológicas, de las que podemos especular en cualquiera de estas ramas del conocimiento, las cuales se han encargado de reorientar el rumbo de la creación plástica que sabe comunicarse con cada una de las estructuras sociales, otorgando el poder de la reinterpretación y transformación del orden común establecido.

Etimológicamente, la definición más aceptada de la palabra proviene del griego antiguo: “*prosopos*”⁸, la cual deriva de los términos “*pros*=delante de” y “*opos*=cara”, creando una inmediata relación y entendimiento del carácter objetual que, hasta la fecha, se le atribuye a la máscara; es a partir de dicha definición que surge la expresión “*prosopon*=personaje”⁹, en la que se enfatiza la posición del portador como un sujeto social con obligaciones¹⁰ y normas específicas que le permitan cumplir su papel.



Fig.14 Representación del concepto “*prosopos*”, *delante de la cara*

⁸ Acevedo, 2013: 3

⁹ Acevedo, 2013: 3

¹⁰ Acevedo, 2013: 3

Si bien los términos anteriores enfocan su atención en el entendimiento del acto en sí, el vocablo como lo conocemos tiene otra connotación. Hablando del término latino “máscara”, proviene del catalán o provenzal “*mascarar*”¹¹, que a su vez deriva de “*masca*=bruja”. Contrario al griego antiguo, el sentido sociológico de este último enfatiza una deconstrucción social de las normas en noción de algo que se considera prohibido u oculto.

Por otra parte, la definición de la máscara en pos del entendimiento del inconsciente humano, ha generado algunas de las teorías psicológicas más reconocidas en el ámbito, una de las cuales fue creada por el médico psiquiatra, psicólogo y ensayista, Carl Gustav Jung; quien determina que la máscara es una representación de la persona¹², la cual se encuentra predispuesta por una serie de comportamientos colectivos que generan la constante necesidad de construir conductas o actitudes entre los diversos grupos sociales.

El hecho de abordar el concepto de la máscara ayuda a establecer una dicotomía generada por lo que se considera real y lo que no (ser/parecer, aceptación/rechazo), resultado de un complejo funcional externo donde el grado de identificación individual es determinada por la identificación colectiva, lo que genera una necesidad de ocultarse en caso de no cumplir con los parámetros esperados, siendo la actitud externa una máscara de transfiguración para la concepción interna.

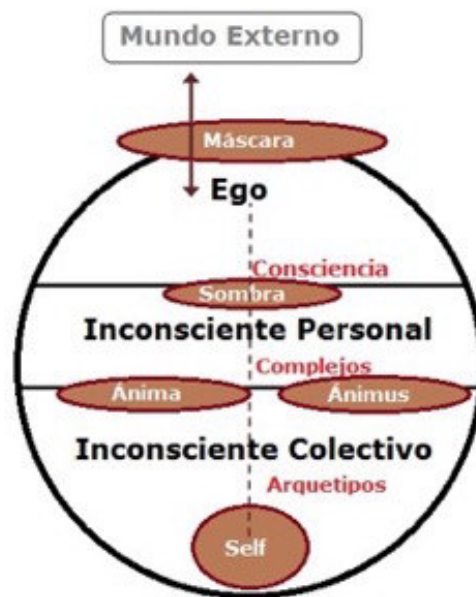


Fig. 15 Conceptos fundamentales de la teoría máscara-persona de Jung.

¹¹ Etimologías, 2021: s/p.

¹² Acevedo, 2013: 4.

En este punto, el contexto simbólico que engloba a la máscara comienza a edificarse en base a una serie de nociones sociales, de carácter tanto colectivo-individual como interno-externo, cuya función es determinada por la capacidad de seguir o no las normas establecidas. Sin embargo, una de las claves para comprender el papel de la máscara en los diferentes contextos actuales, es mediante un acercamiento hacia algunas concepciones sociológicas que terminaron por dividir dichas nociones.

Debe considerarse el concepto “máscara-persona”¹³, que, como ya se mencionó, tiende a construir un enlace inconsciente que determina una mutua convivencia, entendiendo que no puede existir uno sin el otro. Cabe destacar que, durante los últimos siglos, y, gracias a una visión occidentalizada, dichos conceptos se han visto envueltos en una constante transformación de sus definiciones, concluyendo en la deformación y separación del enlace.



Fig. 16 Separación cuerpo y mente

Dicha separación surge como resultado de la transformación del concepto “persona”, donde la consideración de los núcleos externo e interno se abordan como agentes ajenos entre sí y no como un conjunto; entendiendo que el primero se ve conformado por la materialidad de la persona, el cuerpo y la objetividad, mientras el segundo es el lugar de la espiritualidad, la mente y la subjetividad. Unido a esto, y tras una serie de sucesos sociales como el derecho romano, el cristianismo y la filosofía moderna¹⁴, la idea de persona comenzó a girar en torno a la noción de un ente moral, responsable y consciente, cubriendo así el enfoque colectivo,

¹³ Acevedo, 2013: 5.

¹⁴ Cánepa, 1991: 11.

mientras que el individual es definido por el entorno y percepción de cada uno. Gracias a la argumentación anterior comienza a generarse un discurso basado en la dicotomía interna y externa, asegurando que la materialidad “es un obstáculo para una representación fiel y verdadera”¹⁵, otorgando a la labor de ésta un objetivo falso.

En este punto logra percibirse la total separación de la persona y la máscara, ya que ésta, por ser resultado de la representación pierde de inmediato, según esta teoría, su carácter auténtico sobre la percepción del sujeto.

La noción occidental se ha abierto paso en algunos de los ámbitos más perceptibles de la sociedad, ayudando a fomentar la idea de la máscara como un elemento misterioso, peligroso y moralmente incorrecto que esconde algo fuera del orden normal, determinado por una incisión entre el Yo-moral y el Yo-actor, construyendo una cultura popular basada en el temor e instinto de alejamiento de nuestro propio inconsciente.

Es principalmente en el ámbito del entretenimiento donde puede distinguirse dicha relación semántica de la máscara como un objeto distintivo de la peligrosidad, esto principalmente en producciones cinematográficas que se han encargado de construir un discurso basado en la interacción anormal-máscara, donde usualmente la labor de ésta se enfoca en ocultar la condición “diferente” del personaje, la cual puede ser representada mediante la enfermedad o la constante lucha por cambiar el orden social, inhibiendo por completo o parcialmente su verdadera identidad debido a la ruptura de la norma estadística.



Fig. 17 (arriba) Personaje Michael Myers de la película Halloween de 1978.

Fig. 18 (izquierda) Personaje de la adaptación cinematográfica del 2006 del cómic V de Vendetta.

Por otro lado, existen algunas disciplinas que continúan fomentando la noción de la máscara-persona como un concepto conjunto que les permite expandir las nociones de su identidad. Abordada como un medio terapéutico, permite al individuo la concientización de su propio cuerpo.

La “máscara neutra”¹⁶ es un método pedagógico empleado en el ámbito escénico, el cual consiste en trabajar bajo la noción de la despersonalización¹⁷ como una herramienta corporal y sensorial que permite la reconexión de los sentidos, ya que inmoviliza la labor facial y demanda el movimiento corporal conjugado por la gestualidad interna y externa que el personaje quiere revelar. En este sentido, se mantiene en consideración una de las principales características de la máscara en el ámbito espiritual, la reinterpretación sensorial como puente de interacción entre el plano tangible e intangible.



Fig.19 Sesión de actuación con máscara neutra

¹⁶ Dos Santos, 2011: 7.

¹⁷ Dos Santos, 2011: 7.

Continuando con la noción de identidad auténtica, fortalecida por la relación mente-cuerpo y una concepción anímica, existen diversos grupos étnicos que mantienen el reconocimiento de la materialización y expresión a través de las máscaras como una posibilidad de apertura para la transformación colectiva e individual de su identidad, sin la cual no pueden distinguirse los rasgos específicos de su comunidad.

Siendo este último, el punto específico para la estructuración del proyecto, identificando el protagonismo de la máscara en algunas representaciones rituales, así como la connotación mística y metamórfica que sus creadores y portadores le atribuyen. Al mismo tiempo, se pretende identificar los materiales más solicitados para su elaboración y la relevancia que éstos pueden generar en la lectura de las máscaras y los procesos rituales.

Una de las principales características de las máscaras como elemento plástico, es la versatilidad de transformación en su proceso técnico (sin importar el material), así como la capacidad de verse envuelta por una fuerza expresiva que, en conjunción con el cuerpo humano, dan cabida a la completa deconstrucción del entorno y una amplia libertad del lenguaje objetivo y subjetivo, provocando en el espectador una inmediata necesidad de análisis consciente e inconsciente sobre ella y el mensaje que pretende otorgar.

LA MÁSCARA ACTIVA

En la actualidad, el protagonismo de la máscara a nivel global puede ser dividido en dos ramificaciones generales: la máscara activa y la contemplativa¹⁸. Entendiendo la máscara activa como aquella que se ve envuelta en una serie de procesos rituales, mientras que la contemplativa se encuentra inmersa en la mirada curiosa de los coleccionistas debido a su carga visual.

Para lograr comprender el carácter que gira en torno a la máscara ritual, es necesario comprender también su contraparte, ayudando a esclarecer la situación de trascendencia que representa tanto para la comunidad específica que la emplea, como para la cultura general de una región. De igual forma, se crea consciencia en torno a las problemáticas creadas alrededor de su incomprensión ritualista y, por tanto, de su permanencia.



Fig. 20 Máscara huichol de comercio turístico tallada en madera y decorada con chaquiras.

La condición de las máscaras contemplativas se ve acompañada principalmente por las prácticas coleccionistas y de producción comercial, cuyo proceso de fabricación es

¹⁸ Questa, Neurath, 2018: 10.

impulsado por el mercado local y extranjero, convirtiéndose en una moneda diplomática de intercambio cultural.

Tienen la capacidad de despertar en el coleccionista o comprador la satisfacción de una experiencia estética basada en el autocomplaciente del “imaginario multicultural nacionalista”¹⁹, esto como resultado del equilibrio folklórico plasmado en la pieza y el análisis de sus creadores para darle al público lo que espera. Con frecuencia se marca una pauta de indiferencia constante hacia el verdadero contexto de las manos creadoras y de las piezas en sí, envolviéndolas en el más monótono paisaje de objeto decorativo, piezas representativas u objetos surrealistas atestiguadas por la enajenación nacionalista ignorante. Afortunada o desafortunadamente, según la perspectiva de quién lo analice, el potencial estético y expresivo de los entornos incomprensidos, son las claves principales para llamar la atención del espectador, pues le otorga la completa libertad creativa de generar el concepto que mejor le plazca, dándole la oportunidad de trabajar su propio inconsciente a través de los aspectos colectivos de su cultura; mientras que en el ambiente del coleccionismo privado, el gusto por el exotismo y la constante tendencia por la categorización forzada²⁰, opacan la necesidad de profundización en el discurso de la pieza y le arrebatan su individualidad.

Cada uno de los puntos anteriores se convierten en precursores hacia la disminución de la máscara ritual, siendo sus protectores los miembros de las diferentes comunidades o grupos étnicos conscientes de este panorama, quienes prefieren reinterpretar sus creaciones para ofrecerlas al público extranjero sin exponer el núcleo de sus creencias al escrutinio del saqueo o la manipulación política²¹; así como investigadores o auténticos coleccionistas que reconocen el verdadero valor cultural de las piezas.

¹⁹ Questa, Neurath, 2018: 12

²⁰ Questa, Neurath, 2018: 13

²¹ Questa, Neurath, 2018: 17



Fig. 21 Máscara huichol de diablo usada en los rituales de Semana Santa en Jesús María, Nayarit.

Por otro lado, las máscaras activas o rituales se ven completamente envueltas en un panorama histórico, espiritual y corporal, por lo que la percepción ante los ojos de sus fabricantes y portadores está basada en una concepción animista, otorgándole vida propia, o la cualidad de contener fuerzas poderosas, espíritus, deidades o ancestros que ayudan a determinar el rumbo de sus vidas colectivas e individuales, así como de los acontecimientos naturales del entorno, creando una ruptura en los límites objetivos establecidos.

Para comprender el ambiente que se desenvuelve en la utilización de dichas máscaras, es necesario reconocer algunas de las características centrales que logran destacarse en las ceremonias rituales. Comenzando por un motivo, el cual puede ser con fines agrícolas, celebraciones calendáricas, curaciones, iniciaciones, muerte y resurrección, etc., todos ellos acompañados de una devoción auténtica, unida a la consideración de poder generar una crítica hacia los contextos actuales. Al mismo tiempo, la celebración se ve usualmente conjugada por danzas, cantos, representaciones, rezos o largas procesiones que les permiten interactuar con el resto de la comunidad para hacerlos partícipes de la liturgia.

En este punto es importante reconocer la labor del danzante o portador de la máscara, no como el protagonista, ya que ese papel le corresponde al objeto en sí, sino como un

condensador de la presencia espiritual que pretende invocarse, teniendo la labor de entrapar y domesticar de forma temporal²² (lo que dure el ritual) criaturas intangibles y poderosas, permitiéndoles apoderarse de su cuerpo para convivir con sus devotos y brindarles respuestas. Transformando su cuerpo en el medio responsable de controlar la energía del invisible invitado, por lo que su preparación física y espiritual se puede ver dictaminada por una serie de normas que van desde el ayuno, hasta el aislamiento social, preparación de la indumentaria o una constante meditación. Una vez reconocida esta responsabilidad, se esclarece que el honor de portar la máscara no puede ser de cualquiera, en ocasiones esto se determina únicamente por herencia (padre-hijo) o sabiduría (chamanes), principalmente en los rituales donde el papel de la máscara se determina por la noción animista.

En diversos lugares, dichas normas también pueden involucrar a la máscara en sí, resguardándola en lugares sagrados durante el tiempo previo a la ceremonia (por lo general un año) o llevándole ofrendas, cantos y rezos días u horas antes de iniciar el ritual.

Otro de los puntos más importantes en este interminable mundo enmascarado, desde luego, son las manos responsables de su creación, así como los materiales requeridos para brindarle un alma o esencia a la pieza. La mano de obra es realizada usualmente por un “maestro mascarero” diestro en la técnica, cuyos conocimientos le son otorgados por su predecesor; en ocasiones este trabajo puede ser transmitido a los hijos del maestro, así como a su esposa, todo por el objetivo de mantener vivas sus creaciones y tradiciones; así mismo, existen grupos en que los portadores son responsables de realizar sus propias máscaras.

Por otro lado, los materiales empleados, al igual que muchas otras especificaciones del ritual, dependerán totalmente de la comunidad y las posibilidades que provee el entorno en que se encuentran.

Como puede apreciarse, el entorno ritualista que se genera a partir de las concepciones adquiridas en la máscara, dan paso a una serie de constantes interrogantes y admiraciones hacia cada una de las consideraciones técnicas, conceptuales y culturales que se requieren para crear toda una deconstrucción del ambiente, un puente entre el mundo terrenal y el divino que les permita a sus participantes lograr una conexión de tiempos y espacios completamente diversos para aferrarse al núcleo de su identidad.

²² Questa, Neurath, 2018: 16.

Es necesario enfatizar que, gran parte de las nociones concebidas en torno a los rituales y orígenes de las máscaras, son encabezadas por una especulación constante por parte del público externo, acompañadas de testimonios interferidos por el paso de los años y la transformación de los contextos sociales, lo que da paso al deterioro de la información.

Para lograr una concientización al respecto, es necesario generar un conocimiento simbólico y ritualista de carácter académico que permita profundizar en el aspecto verdaderamente cultural de la ceremonia, así como omitir las experiencias conformistas que terminan delimitando el panorama de la enmascarada, esto con el afán de, finalmente comprender la labor intercesora en la cosmovisión colectiva e individual que desempeñan las máscaras rituales como representaciones del verdadero mundo empíreo.

LA MÁSCARA ACTIVA EN EL MUNDO

Al igual que muchas de las representaciones plásticas, las máscaras se forjaron en un ambiente de necesidad espiritual y de trascendencia, acontecido luego de iniciarse los primeros asentamientos humanos y guiado principalmente por la interacción con el ciclo vida-muerte, comenzaron a construirse los precursores de su creación.

Las representaciones que pueden distinguirse en ellas pueden ser divididas en tres grupos principales: antropomorfas, zoomorfas o híbridas, siendo conjugadas por la estética y cultura de cada grupo social, las variaciones que pueden obtenerse llegan a ser infinitas. De igual forma, existe una división en torno a la estructura que se le otorga; la careta cumple la función de cubrir únicamente la zona del rostro, mientras que la máscara puede expandir su alcance a todo el cuerpo.



Fig. 22 Máscara completa de Macidulas en el día de año nuevo, Polonia



Fig. 23 Caretas típicas de la meseta Tarasca, Michoacán.

A pesar de que no existe una certeza absoluta respecto al periodo específico en que surgieron, algunos investigadores las colocan a finales del periodo paleolítico e inicios del neolítico²³, reconociéndolas como una oportunidad de garantizar la permanencia de los muertos y como precursoras en la creación de complejas estructuras culturales y religiosas, esto según la opinión de Debby Hershman, doctora arqueóloga, antropóloga y directora del departamento de culturas prehistóricas del Museo Nacional de Israel.

Los primeros hallazgos de los que se tiene registro fueron localizados en el actual desierto de Judea y datan de hace 9000 años²⁴ aproximadamente. Realizadas en piedra y con indicios de haber sido decoradas con pigmentos naturales, se cree que pueden tratarse de retratos dedicados a los ancestros o difuntos debido a la variedad de representaciones que se tienen. La suposición de un proceso funerario desemboca en la consideración del ambiente construido en torno al objeto, lo que a su vez daría paso a la concepción de un ritual específico que, con el paso de los años y la creciente visión espiritual y teológica, comienza a generar

²³ Mendoza, 2014: s/p.

²⁴ Mendoza, 2014: s/p.

un carácter de nociones específicas para emplear la máscara como parte de la identidad cultural.



Fig. 24 (arriba izq.) Parte del hallazgo arqueológico de máscaras prehistóricas de Judea.

Fig. 25 (arriba der.) Máscara prehistórica con detalles de pigmentos

Fig. 26 (abajo izq.) Máscara prehistórica de Judea



Considerando el continente africano como el punto de partida de diversas civilizaciones, es pertinente comenzar con una aproximación del protagonismo de la máscara en esta zona.

Iniciando con una de las culturas más reconocidas del medio oriente, Egipto, el cual es sin duda uno de los más fuertes representantes de la máscara ritual mortuoria.

Continuando con el argumento previo, las creencias egipcias eran sostenidas en gran medida por su percepción de la vida después de la muerte, siendo esta la columna de toda su cosmogonía. Como registro de ello puede considerarse el “libro de los muertos”, que además de inmortalizar el proceso ritual necesario para garantizar el viaje al más allá, reconoce el papel de la máscara como un elemento esencial para proteger y preservar la identidad del difunto, ya que considera el rostro como un recordatorio de la individualidad, el lugar que resguarda la esencia de la persona y por tanto, el medio para que los dioses logren reconocerlos.

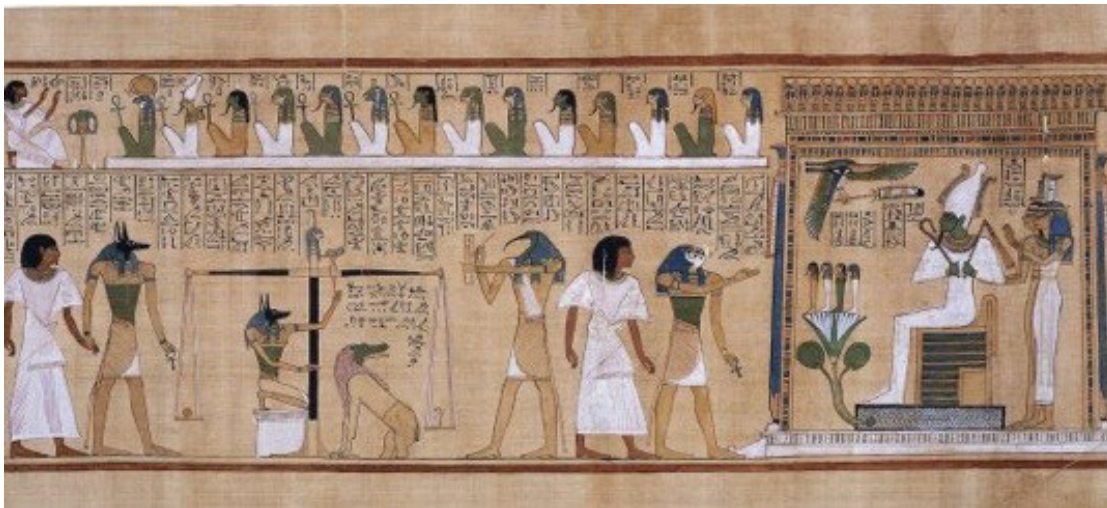


Fig. 27. Detalle del papiro de Hunefer, Libro de los muertos. Anubis guiando a Hunefer a su juicio.

La producción y materiales de la máscara eran determinados principalmente por la posición social de la persona, lo que significa que, en cuanto a los materiales empleados, se contaba principalmente con papiro y estuco para las clases medias, mientras que para las clases altas podía ser detallaba con hoja de oro, piedras preciosas o lino.



Fig. 28. Máscaras funerarias del imperio nuevo, hechas de papiro y decoradas con pigmentos

La estética otorgada a la pieza se ve directamente unida al estilo pictórico que empleaban, manteniendo el característico delineado en los ojos, expresiones faciales casi imperceptibles y en algunos casos, detalles pictóricos o incrustaciones que enfatizaran el nombre o posición de la persona.



Fig. 29. (izquierda) Máscara funeraria de oro con incrustaciones de vidrio y lapislázuli, perteneciente al faraón Psusenes I.

Fig. 30. (abajo) máscara funeraria del periodo 1400-1300 a.C.



Un aspecto interesante de la sociedad egipcia en comparación a otras es la representación de la máscara reducida en gran medida al retrato mortuorio de un modo bastante objetivo, ya que, hasta la fecha, solo se han encontrado representaciones estáticas de sus dioses, creando una fuerte incisión en la creencia de la máscara como un medio de encarnación para las deidades o espíritus que conformaban sus creencias. Sin embargo, esto no demerita la carga ritual que engloba, ya que cuentan con cada una de las medidas necesarias para considerarse una máscara activa; pese a que su portador no realizaba danzas o cantos, sí era el centro de todo un proceso de transformación que les permitía continuar construyendo una identidad colectiva en base a sus creencias del mundo visible e invisible.

Continuando por el norte de África, medio Oriente y parte del sur de Europa, la cultura fenicia también tuvo una fuerte inclinación por el uso de la máscara en diferentes representaciones rituales. Aunque aún existen grandes conjeturas respecto al papel que desempeñaba, se cree que, al igual que los egipcios, eran resultado de un proceso funerario específico.

A diferencia de los ejemplos mostrados hasta el momento, las representaciones fenicias se ven dotadas de una fuerte expresividad facial, siendo esta la razón principal de las diferentes opiniones respecto a las circunstancias de su uso.

En lo que concierne a las características que distinguen a estas máscaras se ha creado una división de dos grupos: negroides y sonrientes²⁵, siendo las primeras dotadas de una asimilación con las facciones típicas de zonas africanas, mientras que las segundas se identifican por su notable expresión facial similar a la sonrisa, definiendo con esto las cualidades más evidentes en una u otra representación con algunas pequeñas variaciones.

²⁵ Escacena, Gómez, s/a: 1.



Fig. 31. Máscara negroide cartaginesa, Museo del Bardo.



Fig. 32. Máscara sonriente de Mozia.

Entre algunas de las hipótesis que se le adjudican, investigadores argumentan que la máscara feniciopúnica es la representación de deidades o personajes importantes en su cultura²⁶, esto en base a que en algunas de ellas logran definirse elementos ajenos a la anatomía natural del rostro humano, principalmente en la frente o tallados a lo largo del rostro que pueden ser interpretados como tatuajes. Sin embargo, esta propuesta no toma en consideración la relevancia de la contractura facial que se representa ni el contexto en que se encontró la máscara.

El material principal para su elaboración se convierte en un reflejo de la zona en que se desarrollaron, utilizando la arcilla o terracota como elemento central.

“Las muecas bucales, contracción de la barbilla y cejas, y la forma de los ojos”²⁷, son el punto de partida para considerar que se trata de máscaras mortuorias, pero no como un retrato del difunto, sino del duelo y sufrimiento acontecido por sus allegados.

²⁶ Escacena, Gómez, s/a: 64.

²⁷ Escacena, Gómez, s/a: 66.



Fig. 33. Máscara de Cartago con cinta en la cabeza



Fig. 34. Máscara de Cartago con diseños en la frente

Esta teoría se basa en la consideración de las contorsiones fisiológicas que pueden surgir como resultado de un fuerte dolor físico o emocional, así como de una fuerte carcajada, concluyendo que, por la morfología que demuestran se acercan más al primer punto. De igual forma, tomando como referencia que algunas de las máscaras fueron localizadas en recintos funerarios, sepultadas junto al cuerpo pero no en los rostros, se logra esclarecer más dicho pronóstico. Si bien no se sabe con certeza el proceso ritual que se derivaba para despedir a los muertos, la presencia de las máscaras y la concepción subjetiva del dolor, crean un acercamiento a las bases ritualistas que les permitieron la interpretación de sus sentimientos en una serie de formas que les dejaron crear un lazo eterno con las circunstancias de su entorno.



Fig. 35. Máscara chipriota con seño fruncido y marcas en la frente.

Con el paso del tiempo, el uso de las máscaras en el desempeño de procesiones o celebraciones funerarias fue abriéndose paso en otro tipo de contextos que no necesariamente se veían involucrados con el retrato o permanencia de los difuntos.

Al principio, al igual que muchas otras sociedades, los griegos se veían inclinados hacia la máscara por su capacidad de adaptabilidad en distintos procesos culturales, principalmente espirituales, ayudando a enfatizar la esencia de la situación. De este modo parte de Grecia y Roma tuvieron una introducción a la máscara como elemento de trascendencia al otro mundo.



Fig. 36. Máscara funeraria de Agamenón, encontrada en 1876 en Micenas.

Entre algunas de las ceremonias realizadas en el territorio romano en torno a la muerte, una de ellas consistía en usar máscaras con la representación del rostro del fallecido, a fin de recordar su presencia. Sin embargo, con el paso de los años, esta costumbre fue transformándose en una celebración desapegada de dicho propósito, consolidando poco a poco un elemento de las fiestas saturnales en conmemoración del dios Saturno durante el periodo del solsticio de invierno.

En este punto ya es posible identificar la necesidad de representación de las figuras animistas, otorgando otro tipo de enfoque al contexto enmascarado que involucra fechas y objetivos más amplios, así como la introducción de las danzas, ritos y banquetes que tiempo después darían paso al carnaval.

Por otro lado, en el territorio griego se desarrolló como un medio de teatralidad que les ayudaba a comprender y difundir los mitos e historias populares de sus dioses o hazañas de héroes. A pesar de que el precursor principal fue la celebración de las dionisias en honor al dios Dionisio que, como tal, representaba una serie de danzas y cánticos a forma de ritual, la máscara se encaminó a otro tipo de ceremonias, desapegadas del contexto místico transformador, y fueron enfocadas en la noción de la difusión y el entretenimiento.



Fig. 37. Representación de máscara trágica y cómica en un mosaico de romano del S. II d.C.

Reconociendo su capacidad transformadora, adquirieron la labor de representar personajes específicos mientras que los actores debían terminar de dar forma al personaje, construyendo

una relación estrecha entre el objeto y el portador para poder realizar un buen acto, sin la carga espiritual que esto demandaba en otras zonas.

En base a la obra que se presentara surgieron dos tipos de máscaras específicas: cómicas, de representación tosca y graciosa al punto de deformar las facciones del personaje, y trágicas relacionadas directamente con un sentimiento de amor o dolor, las cuales también solían presentar una exageración en las expresiones faciales; de igual forma se puede incluir un grupo alterno, las satíricas, que expandían sus figuraciones hacia seres más fantásticos o de rasgos zoomorfos.

A pesar de que, en este punto no se crea una profundización en el ámbito ritual espiritual de la hazaña enmascarada, sí logra percibirse su intervención en la modificación de las conductas sociales, como un medio más cotidiano y accesible hacia la permanencia y crítica de la historia desde un punto más objetivo de la temporalidad, en base a las primeras nociones de su identidad.



Fig. 38. Alto relieve de poeta sentado con máscaras de la nueva comedia del siglo I a.C.

Enfocando la atención en la zona oriental del mundo, Asia se ha posicionado como uno de los principales precursores en el uso de la máscara tanto en el ámbito teatral como en el ritual,

logrando un punto de equilibrio de la percepción social a través del entretenimiento y las raíces de sus costumbres.

Un ejemplo de lo antes mencionado proviene de la India, donde la ferviente noción espiritual en contraste con las puestas en escena teatrales, dotan a su cultura de un carácter folklórico que reconoce y mantiene las consideraciones espirituales y subjetivas como el centro de la representación.

Como muestra de ello puede mencionarse la danza Chhau, realizada en la zona Este del país. La esencia de la representación se enfoca en algunos elementos líricos tradicionales influyentes en su visión cosmogónica, siendo el centro de la celebración los poemas épicos de Mahabharata y el Ramayana, ambos pertenecientes al siglo III a.C.

Al mismo tiempo, conscientes de los cambios en los aspectos sociales que los rodean, la danza suele ser atribuida de componentes del folklor local, pues representa para sus miembros una ocasión festiva con intención de regocijo y orgullo hacia su cultura y la llegada de la primavera.

Aunque por el carácter externo que se percibe, puede llegar a considerarse que se trata únicamente de una fiesta dotada de revuelo cultural, es necesario enfatizar que, los requerimientos para llevarla a cabo se ven estrechamente enlazados a los sistemas sociales, históricos y espirituales del país.



Fig. 39. Aglomeración local para presenciar la danza Chhau.

Entre algunas de las normas establecidas para su elaboración se encuentran: la exclusiva participación de hombres, movimientos basados en técnicas de combate o en la estilización de los animales, el escenario al aire libre, el acompañamiento musical de instrumentos específicos (mohuri y shehnai) y, desde luego, la máscara.



Fig. 40. Danza de Chhau realizada en Nueva Delhi.

Las máscaras son realizadas por maestros mascareros conocedores de las costumbres tanto técnicas como visuales, y conscientes de la constante oportunidad creativa que surge mediante éstas. La mayoría de las ellas son realizadas a base de arcilla, cartón piedra o madera, dotándolas de una reconocida estilización y colorido que ayudan a reforzar el mensaje e interpretación del danzante.



Fig. 41. Taller de máscaras para la danza Chhau

El principal objetivo de esta ceremonia y de la máscara en sí, es la integración, la reminiscencia de las raíces culturales que desembocan en las decisiones colectivas e individuales del rumbo de la vida de cada persona, la reconexión con los aspectos más fuertes de su cultura, y la constante lucha por evitar que la transformación social actual deforme o acabe con ella.

LA MÁSCARA ACTIVA EN MÉXICO

Como se ha podido apreciar hasta el momento, la máscara puede protagonizar diferentes papeles en el desenvolvimiento de las posturas sociales, otorgando la oportunidad de reinterpretar los aspectos objetivos y subjetivos de cada individuo. Adquiriendo una variedad de significados comparables únicamente con la cantidad de ideologías que existen en el mundo, se coloca como un poderoso registro tangible de la transformación en el pensamiento y noción de lo intangible.

Al mismo tiempo, se le puede considerar como un himno a la multiculturalidad a la que nos hemos visto expuestos desde el inicio de las sociedades, permitiendo la absorción y transformación de culturas enteras, innovando en la forma de representar la individualidad a través de la colectividad.

Desde sus inicios, México, ha sido un país multicultural, posicionado en el centro de ambos extremos del continente y receptor de aportaciones extranjeras, es un punto equilibrado para tomar reconocimiento de las posibilidades que se encuentran en este lenguaje universal.

Para comprender mejor el protagonismo de la máscara activa en México es necesario profundizar en las bases de su metamorfosis cultural a lo largo de la historia, mostrando una serie de puntos incidentes en la amalgama de creencias que comenzaron a conformar la sociedad actual.

En este punto debe considerarse que, al igual que en muchos otros grupos étnicos, la falta de información respecto al desarrollo del contexto histórico y cultural al que se vio atado por siglos, y la constante interpretación basada en el folklor especulativo, se convierten en fuertes impedimentos para comprender la totalidad de su origen.

Basándonos en las nociones básicas de las primeras sociedades, queda más que claro que la base de su indumentaria estaba estrechamente relacionada con las cualidades del entorno, tanto con las de un estatus social y la conciencia de una estructura natural que involucraba tanto su espacio objetivo como el subjetivo, en el que humanos y animales quedaban inmersos.

Basándonos en esto, logra identificarse uno de los componentes más destacados hasta la fecha, el protagonismo de las figuras zoomorfas como un nexo en la transfiguración del entendimiento cosmológico. Este punto puede enfatizarse al considerar la opinión de Arturo

Jiménez Borja, escritor, museólogo y etnólogo, quien asegura la presencia de las máscaras con motivo animal desde el periodo pre-cerámico, siendo un elemento de apoyo para que los cazadores pudieran acercarse a la presa.

Dicho elemento continua formando parte de las representaciones rituales de diferentes grupos étnicos en México, principalmente en las que los personajes centrales son elementos climáticos que influyen directamente en aspectos como la agricultura y ganadería, o cuya connotación hace referencia hacia la fertilidad tanto humana como de la tierra.



Fig. 42. Pintura mural de Cacaxtla, que representa a un hombre con atuendo de ave sosteniendo un báculo con boca de serpiente.



Fig. 43. Máscara jaguar de Juxtlahuaca, Oaxaca en 1981.

Durante el periodo de esplendor de las grandes civilizaciones mesoamericanas, la mayoría de los rituales realizados, a pesar de contar con representaciones de diversas deidades, eran dirigidos por la noción espiritual desarrollada en torno a los acontecimientos que integraban el núcleo de la dicotomía externa e interna de las sociedades, celebraciones dirigidas al sol,

al agua, la agricultura, las cosechas, la muerte y la resurrección, las cuales mantenían un reconocimiento colectivo de los ciclos naturales.



Fig. 44. Ofrenda a la máscara de Pilatos y de Santiago, Pantepec, Puebla. Ritual totonaco donde el caballo es Santiago y la representación del viento. Pilatos es la presencia del sol y las sequias.

Luego de varios siglos , llega un parteaguas que terminaría por redefinir el rumbo de toda la estructura sociocultural de la recién denominada Nueva España. El inicio de la colonización y la impaciente necesidad de adoctrinamiento de los nativos por una nueva religión, fueron los puntos específicos para desencadenar una creciente necesidad de arraigo hacia las costumbres y creencias originales de los dominados habitantes.



Fig. 45. Máscaras zoomorfas en la celebración de semana santa en Tancanhuitz, San Luis Potosí.

Es gracias a las necesidades de ambos extremos de la moneda, españoles y nativos, que comienzan a generarse nuevas variantes en los rituales. Por una parte, los españoles hicieron uso de las festividades tradicionales de la fe católica para incidir en las nociones indígenas de un modo aparentemente menos forzado; mientras que los nativos reinterpretaban la nueva religión de modo que pudieran continuar con sus pautas originales, haciendo uso de la sutileza visual y plástica sin despertar la curiosidad de los colonizadores.

De esta forma comienzan a introducirse nuevas figuras, tanto de la religión católica como de los primeros pobladores de la región, en un compendio de representaciones necesarias para llevar a cabo la ritualidad de un nuevo orden que no solo incluía la influencia de dos grupos, sino las subsecuentes aportaciones que surgieron como producto de la expansión territorial; como ejemplo, puede considerarse la danza de los diablos de costa chica, Guerrero, la cual aborda la historia fundacional de las comunidades negras que surgieron tras la llegada de los españoles y los esclavos africanos²⁸.

²⁸ Gabayet, 2018: 65.



Fig. 46. Hombres con máscaras de la danza de los diablos de costa chica, Guerrero

Personajes como el hombre blanco, el hombre negro, el diablo, el toro y Judas, entre otros, rápidamente comenzaron a desembocar en las celebraciones de las fechas cristianas con un enfoque establecido por las nociones naturalistas y cíclicas creadas por los ancestros de las diferentes civilizaciones.



Fig. 47. Máscara de diablo en la celebración de semana santa, Tancanhuitz, San Luis Potosí.



Fig. 49. Máscara de Huehue, representando a un hombre blanco, Carnaval de Tlaxcala.



Fig. 48. Máscara de diablo en la danza de los tejorones en Oaxaca.

Siguiendo con el enfoque de mantener una conexión entre la máscara como un ente animado, y la estrecha relación con el ambiente en el que se desarrolla su protagonismo, el papel de los materiales con el que se desarrollan algunas de estas representaciones juega un rol de gran relevancia.

Posicionando la madera como uno de los más importantes, se construye un diálogo de producción que involucra al espíritu que pretende darse a la máscara, así como la capacidad del árbol para contenerlo; un ejemplo de ello se encuentra en las máscaras huaves, en el Istmo de Tehuantepec, donde el único material pertinente para entes no-humanos es la madera de guanacastle²⁹ (árbol nativo de la región). Subsecuentemente se pueden encontrar materiales tan diversos que van desde piedra, hoja de palma, piel de animal, huesos, cartón, papel, plástico, sogas, tela, etc., en algunos grupos se utilizan las máscaras plásticas comerciales, especialmente las que representan figuras políticas.

Estas últimas, a pesar de verse integradas en un conjunto de nociones místico-espirituales, funcionan como un medio crítico hacia los contextos actuales de su entorno, por lo que se reconoce su capacidad como pieza incidente en las percepciones externas del ritual,

²⁹ García, 2018: 69.

construyendo una evidente unión de tiempos y espacios que continua forjándose día con día sin olvidar sus raíces.



Fig. 50. Danzante en la celebración de Corpus Christi, danza de kalalá. Suchiapa, Chiapas.

Por otro lado, se mantiene una concientización respecto a la relevancia del creador de cada pieza, el cual debe cumplir con una serie de nociones específicas que le ayuden a realizar un buen trabajo.

Ya que gran parte de las máscaras mexicanas son de un carácter festivo-ritualista, la primera consideración del maestro es el respeto y conocimiento de la ceremonia, incluyendo sus simbolismos y necesidades, siguiendo con el constante recordatorio de que sus piezas no solo serán retratos de su pueblo, sino también de seres superiores que esperan un buen trabajo; por otro lado y con la misma relevancia, necesita conocer íntimamente los materiales pertinentes para laborar de modo que todo sea un conjunto de equilibrios físicos, mentales y espirituales que le permitan plasmar la identidad de su comunidad.

En este punto es importante mencionar que, hasta la fecha, la mayoría de estas representaciones se ven llevadas a cabo únicamente por hombres, esto principalmente debido a algunas referencias de carácter cómico, burlesco y sexual que suelen ser distintivos de

varios personajes, por lo que son pocas las celebraciones que involucran mujeres en el acto. A pesar de que la participación de la mujer se ve bastante reducida, existen quienes desempeñan la labor de maestras mascareras en algunas comunidades, dos ejemplos de ello son, Ángela Torres de Castillo e Inés Jiménez de Valverde, ambas responsables de brindar sus servicios a zonas como La villa, Tlahuac, Iztapalapa, Texcoco y Sn. Salvador Atenco, siendo las responsables de seguir manteniendo vivas las costumbres y brindando la oportunidad de cambiar las posibilidades de participación para el resto de sus compañeras.

A pesar de que las máscaras mexicanas, al igual que muchas otras, despiertan el interés inmediato de los espectadores y coleccionistas, se encuentran constantemente inmersas en una situación de pérdida, ya que, como se menciona en páginas anteriores, se le dota de un carácter folklórico nacionalista indiferente que busca la rápida satisfacción de una necesidad inconsciente de identidad.

Como una pionera en la búsqueda de reducir esta visión, cabe mencionar la labor de la doctora, fotógrafa, coleccionista e investigadora, Ruth D. Lechuga, quien inició su labor en el desenvolvimiento de las raíces técnicas y conceptuales de diversas artes populares mexicanas, entre ellas la de la máscara.

La máscara en México, a diferencia de otros países, es una pieza constantemente flexible, consciente de un mundo vibrante que irremediablemente creará una influencia en nuestra percepción actual del entorno que nos rodea, responsable de mantener viva la representación de la dicotomía necesaria para generar un equilibrio, tradición-innovación, pasado-presente, inicio-final, mente-cuerpo, y la lista continua.

A pesar de que la definición general de su propuesta se engloba en el carácter de “Arte popular”, su labor en la cotidianidad de las comunidades que buscan su consejo es mucho más relevante que eso, es un proceso de transformación donde, llegado el momento, las “máscaras cobran vida y el hombre pierde humanidad”³⁰. Se trata de un contenedor del espíritu humano y la inspiración que el mundo le provoca, un recuerdo de la importancia de mantener viva la memoria individual y colectiva y la necesidad de reconocer que el cambio es parte de ellas, una oportunidad de ver al mundo al través de otros ojos.

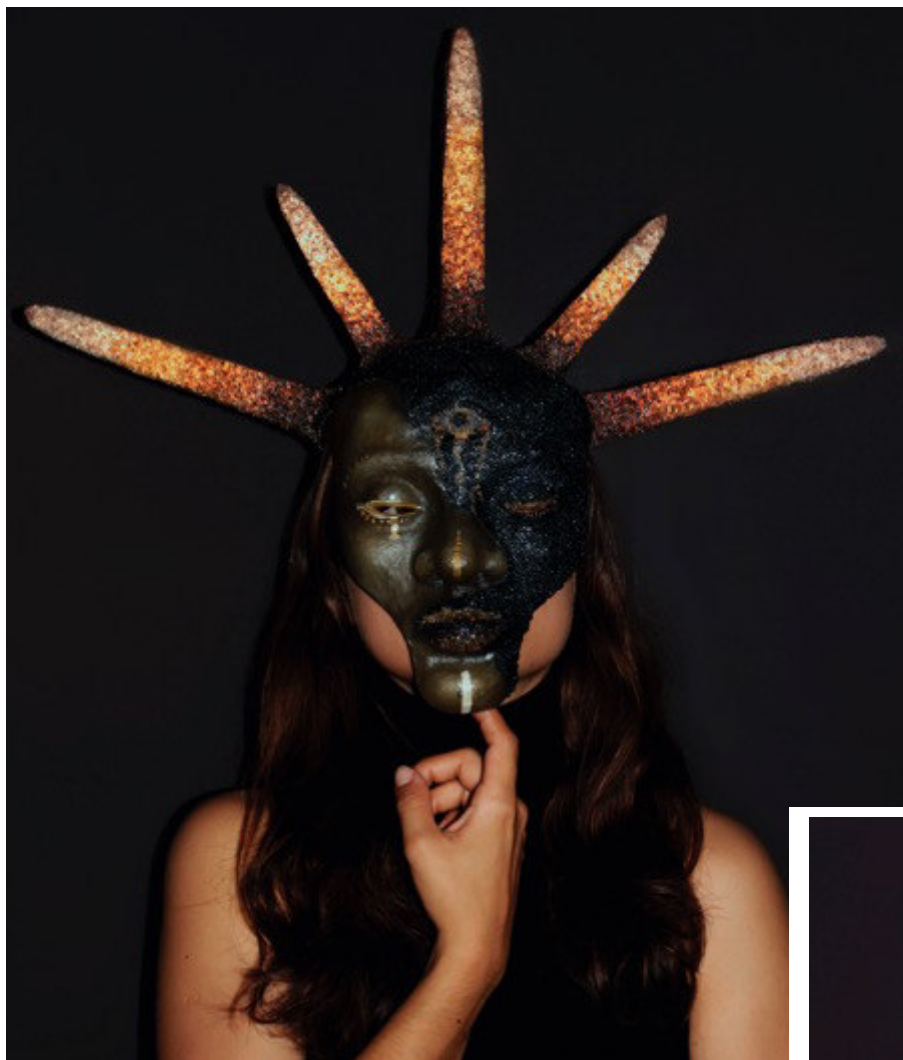
³⁰ Trejo, 2018: 49.

REGISTRO FOTOGRÁFICO DE PIEZAS TERMINADAS

MADRE NYX

Como pieza introductoria del portafolio, esta máscara surge tras considerar las múltiples figuras femeninas que logran desenvolverse en el aspecto teológico-espiritual de distintas culturas. Deidades, diosas, criaturas y monstruos que han regido la estructura ideológica de millones de personas a lo largo de los años. Entre dichas figuras, Clarissa menciona sutilmente a la Madre Nyx o madre noche, diosa mitológica griega relacionada directamente con la oscuridad y el caos. Pese a que no se menciona un relato enfocado en ella, se aborda como una referencia de la naturaleza femenina que permite sostener la comparativa entre la figura de la mujer y la del lobo como seres instintivos, salvajes y adaptables.

Para rescatar la esencia de esta figura se optó por darle un color oscuro, connotando el concepto de “noche”, el rostro es enmarcado por una corona dorada de cinco puntas en referencia a las estrellas y la claridad que puede llegar en un ambiente sombrío, así como el uso de chaquiras en $\frac{3}{4}$ de la superficie bajo la misma connotación, mientras que el tercer ojo representa todo aquello que logra ser visible mediante el caos.



MADRE NYX

ESTILO: CABEZA $\frac{3}{4}$
NOVIEMBRE 2020
MEDIDAS: 33X52X20 CM



LA LOBA

Contando la historia de una vieja que ronda el desierto en búsqueda de huesos a fin de completar los esqueletos y volverlos a la vida, Pinkola genera la consideración de la introspección como un medio que permite equilibrar el contenido de la psique, deslindando aquello que ya no tiene sentido mantener. La figura de la “anciana loba” determina lo que está muerto y lo que no lo está, considerando que los huesos no son una connotación de muerte o pérdida, sino del núcleo de una parte olvidada de nosotros mismos que puede resurgir.

Para esta máscara se eligió trabajar bajo la noción de la figura de “la loba” y no de la anciana, enfatizando el proceso de resurrección de la esencia una vez que los fragmentos están completos. Intentando representar el ciclo que se aborda en el relato, la parte inferior de la máscara, o quijada del animal, representan una parte del cráneo que aún no está completamente regenerada, mientras que, la parte superior muestra a la loba restaurada; por otro lado, para retomar la parte humana de la criatura, y como un elemento que permitiera dar un acabado más realista al pelaje, se optó por utilizar cabello de la autora.

LA LOBA
ESTILO: CABEZA ¾
ENERO 2021
MEDIDAS: 21X19X32CM





EL NÚCLEO DEL DESIERTO

Si bien esta máscara no surge de un relato específico, sí lo hace del análisis que Pinkola realiza en torno al ambiente del desierto abordado en el cuento de “La loba”, argumentando que se trata de la representación del inconsciente de muchas mujeres que han abrazado la sensación de vivir en un entorno vacío, el lugar donde yacen los restos de su esencia.

“Vuelve atrás, regresa junto a la roja flor del cactus y ponte en camino para recorrer resueltamente el último y duro kilómetro... Ve a recoger los huesos”

Abordando el desierto como un lugar casi inhóspito, se le considera un sitio donde la vida surge lentamente y busca aferrarse a lo poco que tenga, siendo la representación de esto, el cactus con la flor roja. Sin embargo, para quienes deciden continuar la búsqueda de algo más, pueden llegar a encontrar el núcleo de alguna parte de su persona, abordando esto como la referencia para la figura del cráneo debajo del cactus.



EL NÚCLEO DEL DESIERTO

ESTILO: CABEZA $\frac{3}{4}$

MARZO 2021

MEDIDAS: 19X26X22CM





LOS CUATRO RABINOS

Abordando la noción de un equilibrio en la profundización que se realiza en torno al inconsciente, este cuento presenta cuatro posibles situaciones que pueden generarse según sea el enfoque que se produce en dicha reflexión. A pesar de ser representado por cuatro personajes principales, se optó por crear una sola pieza que abordara los aspectos principales de cada uno.

El primero es dejarse llevar por una exagerada fascinación, perdiendo por completo el juicio consciente, este primer rabino es representado por una mano sosteniendo un ojo dorado, quitando completamente el contexto de las dos figuras y colocándolas en el centro de la composición. El segundo presenta una posición escéptica, argumentando que no se trata de algo real, ésta postura se representa con una cara externa cuyos ojos se encuentran vendados. Para el tercer rabino, que genera una obsesión y posterior pérdida de su propia persona, es simbolizado por una par de manos dividiendo la cara externa de la máscara. Finalmente y como símbolo del equilibrio necesario, el cuarto rabino representa la creatividad que surge al profundizar en el inconsciente, esta acción se aborda mediante un rostro dorado colocado dentro de los elementos anteriores, y del cual, surgen flores como una connotación al crecimiento de dicha creatividad.



LOS CUATRO RABINOS

ESTILO: CARETA
MARZO 2021
MEDIDAS: 32X23X18CM





BARBA AZUL

Considerando la existencia de una figura visible o invisible que puede encerrar o fragmentar la naturaleza salvaje de las mujeres, este cuento engloba varios personajes y objetos cuyos significados y análisis del inconsciente generan una serie de consideraciones respecto a las consecuencias que pueden surgir gracias a este personaje. Debido a lo antes mencionado, de este relato derivaron tres máscaras que se ven enlazadas por una pieza central en su narrativa, la figura de la llave.

La primera máscara se centra en crear una representación del antagonista principal del relato, “Barba Azul”, el cual, según Pinkola, puede llegar a la vida de la mujer como una pareja, un amigo o familiar, o alguna situación que busque el encierro o destrucción de su esencia. Debido a ello se optó por retomar la doble personalidad del sujeto, mostrando la cara de un hombre supuestamente atento que poco a poco se deforma para dar paso a un demonio de piel azul. La figura de la larga lengua simula aquellas palabras decoradas que terminaron envolviendo a la protagonista en una mentira, y la llave bajo su poder es la única pieza que puede desenmascarar la realidad de la situación. Como un elemento agregado a la composición, y continuando con la idea de transformación y peligro, se añadió piel seca de serpiente en algunas zonas como la lengua y el rostro del hombre, evidenciando el verdadero motivo del imponente personaje.



BARBA AZUL
ESTILO: CARETA
ABRIL 2021
MEDIDAS: 17X25X10CM



LA ESPOSA MUERTA

Continuando con el cuento de Barba Azul, esta máscara busca ser abordada como la representación de uno de los momentos más oscuros del relato, el descubrimiento de la puerta cerrada que oculta a las esposas muertas del antagonista.

La figura del cráneo se usa como una alusión a la pérdida de identidad acontecida luego de ser forzada y amenazada para seguir ciegamente las órdenes de Barba azul, y al mismo tiempo, como el núcleo de la persona que puede resurgir una vez se tenga poder de la llave. Por otro lado, la pequeña puerta cerrada en la frente terminan de enfatizar lo antes mencionado, ya que, si la puerta hacia el inconsciente está cerrada y la llave es dominada por alguien más, en consecuencia, aquella mujer se ve insensibilizada y privada del aliento vital para sus propios anhelos.



LA ESPOSA MUERTA

ESTILO: CABEZA ¼

ABRIL 2021

MEDIDAS: 15X16X18CM



LA VERDAD TRAS LA PUERTA

Contraria a la máscara anterior, ésta connota el afrontamiento hacia una cruel verdad que permite dar paso al resurgimiento de la mujer salvaje. Manteniendo la carencia o presencia de la llave como elemento central en la lectura de las piezas anteriores, esta máscara busca retratar el final del cuento apoyada en la misma figura.

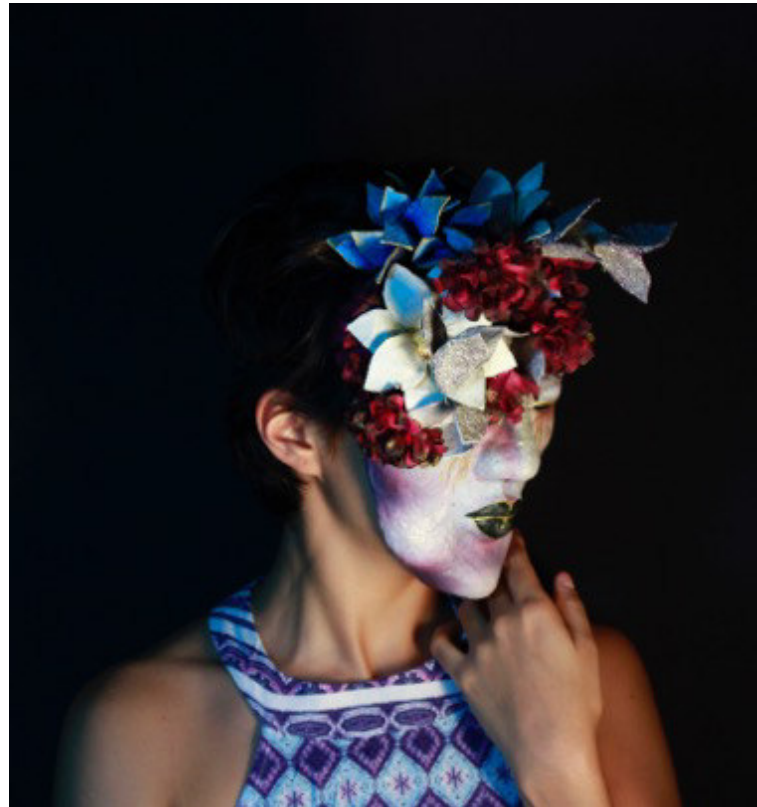
Una vez que la puerta y el secreto de Barba azul son expuestos resulta imposible ignorar la realidad en la que se encuentra la protagonista, descubriendo el verdadero Yo del que veía como un buen hombre. Esta situación puede compartirse por diversas vivencias de diferentes mujeres, entrando en un estado de sorpresa, decepción, tristeza y enojo; sin embargo, estas situaciones pueden desembocar en una nueva percepción que permita conocer mejor el inconsciente de cada una. Por ello, se decidió plasmar las lágrimas en tonos dorados, como un símbolo de iluminación traída por el dolor, y, al mismo tiempo, la misma puerta que se usó en la máscara anterior, aparece en esta, pero ahora abierta y con la llave en ella, dejando escapar flores de distintas formas que nuevamente representan un crecimiento.

LA VERDAD TRAS LA
PUERTA

ESTILO: CARETA

ABRIL 2021

MEDIDAS: 17X22X15CM



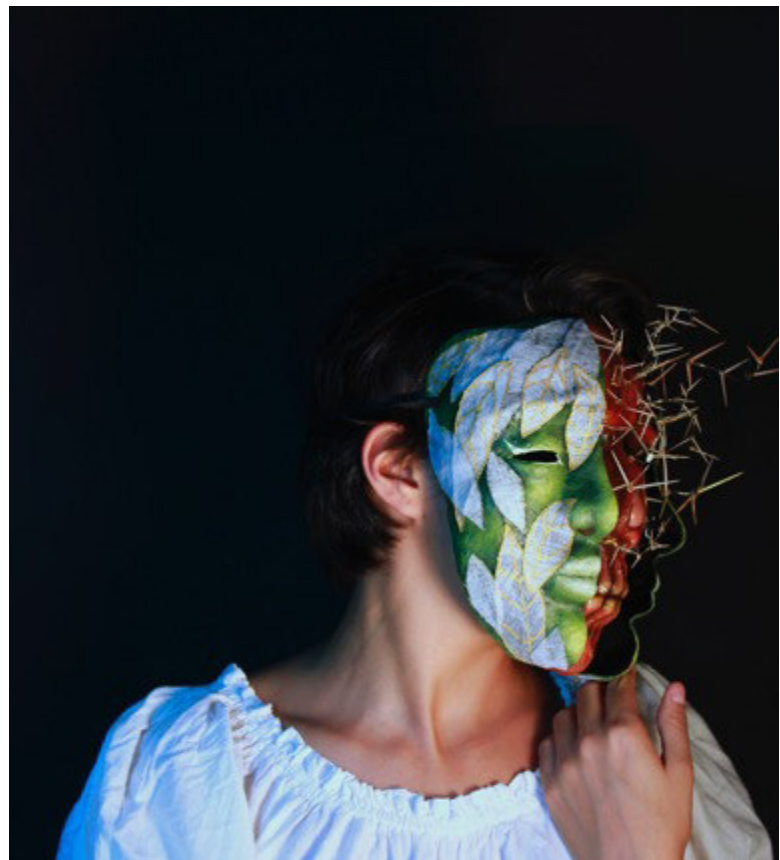


MUERTE DE UNA MADRE DEMASIADO BUENA

Como parte del cuento “Vasalisa la sabia”, esta máscara alude a la situación inicial del relato, la muerte de la madre de una pequeña niña, quién en su lecho de muerte le entrega a la muñeca Vasalisa. Según Pinkola, este hecho puede traducirse como una necesidad que, de un momento a otro, puede presentarse en la vida de cualquier persona, perdiendo por completo el control de una situación en la que nos encontramos cómodos y, por tanto, conformes; pero como parte de un proceso de crecimiento constante, es necesario dejar morir aquello que nos mantiene atados a dicha situación. El acontecimiento narrado en el relato abre paso a un contexto de cambios y obstáculos que determinarán el nuevo orden en la vida de la pequeña niña.

Pese a que el personaje de la madre no tiene un papel notable en el resto del cuento, la pertinencia de representar el significado de esta escena me pareció de gran relevancia. Para esta máscara se utilizó nuevamente la estructura de “Los cuatro rabinos”, colocando una cara externa y otra interna. La primera, en color verde y con hojas de tela blanca, representa a la madre buena, armoniosa y llena de vida, mientras la segunda, con tonos rojos y ocre, siendo representada por un cráneo, es la muerte de lo antes mencionado. Como alusión al viaje y retos que debe afrontar la niña sin el apoyo de su madre, se colocó una serie de espinas que surgen del mismo cráneo, de igual forma, parte del mismo muestra matices dorados como una referencia al fuego que obtiene al finalizar su viaje.

MUERTE DE UNA MADRE
DEMASIADO BUENA
ESTILO: CARETA
MAYO 2021
MEDIDAS: 18X20X18CM





VASILISA LA SABIA

Siendo esta muñeca uno de los personajes centrales del relato, y de quién la protagonista se apoya para afrontar la difícil situación, el análisis que se realiza en torno a ella concluye en que se trata de la intuición de la niña, pues recibe la instrucción de escucharla, obedecerla y dejarla actuar ante las circunstancias difíciles.

Para realizar esta máscara se optó por rescatar algunas características de las muñecas típicas rusas, dado que el relato viene de dicho país, manteniendo el énfasis en la forma de los labios pequeños, ojos grandes, piel clara y un tocado tradicional, que en este caso fue acompañado con algunas flores doradas.

Como elemento adicional y continuando con el análisis hecho por Pinkola, se decidió mantener una expresión suave y calmada, a fin de enfatizar su carácter comprensivo y paciente.



VASALISA LA SABIA

ESTILO: CARETA
JUNIO 2021
MEDIDAS: 23X32X9CM





BRUJA BABA YAGA

Tratándose de una criatura salvaje que contiene dentro de sí cierta divinidad materna, este personaje se desenvuelve como el enfrentamiento definitivo ante la mujer salvaje, después de haber caminado entre senderos oscuros y haber endurecido su carácter gracias a la muñeca de la intuición, la niña debe convivir con la bruja y trabajar para ella a fin de poder conseguir el fuego necesario para calentar su hogar. Para la estructura de esta máscara se retomaron las características dadas en el relato, manteniendo un enfoque en las verrugas, su nariz y barbilla puntiagudas, las manos sin cuerpo que trabajaban como sus sirvientes, su cabello descuidado y ojos brillantes, que, para esta pieza fueron hechos con tonos rojos y dorados como alusión al fuego que escondía.

Retomar a este personaje me resultó de gran relevancia debido al cambio que simboliza, marcando un antes y un después en las decisiones y valores que la niña muestra ante aquellos que buscan nublar su juicio.



BRUJA BABA YAGA

ESTILO: CABEZA ¾

MAYO 2021

MEDIDAS: 35X18X25CM



BIBLIOGRAFÍA

- 2015 *...niño que no juega, no es niño: estudios sobre los juegos y juguetes populares*; 1ª ed., 2015, Universidad de Guanajuato editorial; Guanajuato, Gto., México; Gabriel Medrano de Luna y Pedro del Villar Quiñones (coordinadores).
- 2019 “La impresionante quema de toritos en Teyahualco, Tultepec, Edo. De México”, en México desconocido digital, (<https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-impresionante-quema-de-toritos-en-teyahualco-tultepec-edomex.html>, acceso 5 de febrero 2021)
- 2009 “Llama a revalorar la cartonería de Carmen Caballero”, en La Jornada; 2009, sección de cultura; (<https://www.jornada.com.mx/2009/04/07/cultura/a04n1cul>, acceso febrero 2021)
- ACEVEDO, John
- 2013 “*Máscaras del dolor: un acercamiento a la ‘anormalidad’ de algunos ‘monstruos’ Slasher en el cine, a través del arquetipo de máscara (persona) junguiano y la definición de anormalidad propuesta por Michel Foucault*”, en Academia; Universidad de Antioquia, Medellín. ([https://www.academia.edu/41535605/Máscaras del dolor un acercamiento a la a normalidad de algunos monstruos slasher en el cine a través del arquetipo de máscara persona junguiano y la definición de anormalidad propuesta por Michel Foucault](https://www.academia.edu/41535605/Máscaras_del_dolor_un_acercamiento_a_la_a_normalidad_de_algunos_monstruos_slasher_en_el_cine_a_través_del_arquetipo_de_máscara_persona_junguiano_y_la_definición_de_anormalidad_propuesta_por_Michel_Foucault), acceso: 1 de marzo 2021).
- BECERRIL, Blas María Martha
- 2019 “La danza de los viejos de Corpus Christi como representación cultural, folclórica y turística en Temascalcingo, Estado de México”, en Repositorio Institucional; Universidad Autónoma del Estado de México editorial, (<http://148.215.1.182/handle/20.500.11799/104402>, acceso febrero 2021)
- BERMEJO, Álvaro René González
- 2012 “La máscara del diablo, como elemento simbólico en la celebración del corpus christi. Atánquez-Colombia”; Universidad de los Andes; Boletín antropológico, vol.30, núm. 83; Mérida, Venezuela; Red de revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
- CÁNEPA, Gisela Koch
- 1991 “Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la virgen del Carmen”; Pontificia Universidad Católica del Perú, en Biblioteca digital andina. (<http://www.comunidadandina.org/bda/docs/PE-CA-0005.pdf>, acceso: 26 de febrero 2021).
- CÁNEPA, Gisela Koch
- 1992 “Una propuesta teórica para el estudio de la máscara andina”, Pontificia Universidad católica de Perú; vol. 10, núm.10, en Anthropologica. (<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/336>, acceso: 2 de marzo 2021).

CARDOZA, Luis Aragón

2005 “Flor y misterio de la danza. El carnaval de Huejotzingo, Puebla” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 31-42.

CARRIZOSA, Paula

2012 “Durante el jueves de Corpus convivieron mulas, Lolos y panzones en el Parián”, en *La Jornada de Oriente; Puebla, Tlaxcala*; (https://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/durante-el-jueves-de-corpus-convivieron-mulas-lolos-y-panzones-en-el-parian_id_8887.html, acceso febrero 2021)

DEUTSCH, Ruth Lechuga

2005 “Sabiduría del mascarero” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 13-20.

DEUTSCH, Ruth Lechuga

2005 “El carnaval de Tlaxcala” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 43-51.

DEUTSCH, Ruth Lechuga

2011 “El amor por las cosas mexicana” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 100, pp. 16-18.

DE ORELLANA, Margarita

2018 “Las lecciones de las máscaras” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 128, pp. 6-7.

DE ORELLANA, Margarita

2005 “Homenaje a la memoria festiva” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 7-12.

DE ORELLANA, Margarita

2011 “La identidad múltiple de Ruth D. Lechuga” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 100, pp. 8-15.

DOS SANTOS, Patricia

2011 “*Contribuciones de la Máscara Neutra en el Mejoramiento de la Conciencia Corporal del actor*”, Llerena Luis, Director; en *Burjc digital*; Universidad Rey Juan Carlos; Fuenlabrada, España. (<https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/8091>, acceso: 28 de febrero 2021).

ESCACENA, José Luis Carrasco; Gómez Álvaro Peña

s/a “Símbolos de duelo. Sobre el mensaje de las máscaras gesticulantes fenicias”, en *Academia*.

([https://www.academia.edu/28905833/S%C3%ADmbolos de duelo Sobre el mensaje de las máscaras gesticulantes fenicias](https://www.academia.edu/28905833/S%C3%ADmbolos_de_duelo_Sobre_el_mensaje_de_las_máscaras_gesticulantes_fenicias), acceso 3 de marzo 2021).

FLORES, Juan Antonio Martos

2001 “Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos”, Universidad de Castilla-La Mancha, España en *Dialnet*. (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456043>, acceso 26 de febrero 2021).

GABAYET, Natalia

- 2018 “Los diablos de la costa chica” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 128, pp. 62-68.
- GARCÍA, Paola
- 2018 “Máscaras huaves: la prescripción del tiempo” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 128, pp. 69-72.
- IGLESIAS, y Cabrera Sonia
- 2011 *Tradiciones populares mexicanas*, 1ª edición, Editorial Selector, S.A. de C.V., México, D.F.
- KEISALO, Marianna
- 2018 “Las máscaras chapayecas: otredad y poder” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), Palomar María, traductora, núm. 128, pp. 21-27.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
- 2005 *La vía de las máscaras*, 7ª ed., J. Almela, traductora, Siglo veintiuno editores, S.A. de C.V., México.
- MENDOZA, Susana
- 2014 “Israel exhibe la mayor colección de máscaras prehistóricas del mundo”, en ABC cultura, España. (<https://www.abc.es/cultura/arte/20140320/abci-exposicion-mascaras-israel-201403201812.html>, acceso: 3 de marzo 2021).
- MONTENEGRO, Roberto
- 2005 “El carnaval de Zaachila. Oaxaca, 1929” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 87.
- MULLEN, Nicole
- 2004 “Arte popular mexicano”; en edpcollege.info, edición digital; Museo de Antropología Phoebe A. Hearst editorial; Regentes de la Universidad de California; (http://www.edpcollege.info/ebooks-pdf/folk_art_spanish.pdf, acceso febrero 2021)
- NEURATH, Johannes
- 2018 “Máscaras huicholas: configuraciones de la otredad” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 128, pp. 34-41.
- OLMOS, Gabriela
- 2005 “Galería de miradas” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 55-72.
- PINKOLA, Clarissa Estés
- 1998 *Mujeres que corren con lobos*, 4ª reimpresión; D Ediciones B, S.A.; Barcelona; Traducción QUESTA, Alessandro; Neurath, Johannes
- 2018 “Rostros de otros mundos” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 128, pp. 9-20.
- QUESTA, Alessandro
- 2018 “Espíritus enmascarados. La danza de *wewentiyo* en Tepetzintla, Puebla” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 128, pp.50-61.
- REYES, Antonio Valdez
- 2018 “*Fa’ook*, el viejo de la danza de Durango” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 128, pp. 28-33.
- ROMERO, Baladrán Emilio

- 2018 “Guanajuato, legados y tesoros patrimoniales”, en *issuu.com*, edición digital; revista digital; Consejo Editorial; (<https://issuu.com/fastprintgto/docs/diciembre-2018>, acceso febrero 2021)
- SANTOS, Hernández Abraham Said
s/a “La evolución del papel”, en Archivo general del estado de Oaxaca, *Oaxaca.gob.mx*; Asociación Latinoamericana de archivos, (<https://www.oaxaca.gob.mx/ageo/la-evolucion-del-papel/>, acceso febrero 2021)
- TERRADES, Víctor Lahuerta
2015 *Esto no son máscaras africanas*, Pérez Bochons Ricardo, Titular, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad en bellas artes; Valencia.
- TREJO, Leopoldo Barrientos
2018 “Complicidad corpórea en los rituales totonacos” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 128, pp. 42-49.
- TUROC, Marta
2005 “Entre el juego y la muerte. Carnaval en la huasteca” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 73-82.
- TUROC, Marta Wallace
2011 “Arte popular: entre la transición y la extinción” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 100, pp. 20-23.
- YANES, Emma Rizo
2005 “Cruce de miradas y de siglos. Carnaval de San Miguel Canoa” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 21-30.
- YANES, Emma Rizo
2005 “Historia de un mundo contrario. Carnaval en Tetela de Ocampo” en *Artes de México* (Instituto de investigaciones de Artes de México), núm. 77, pp. 83-86.
- ZAVALA, Lola
2018 “La cartonería tradicional mexicana”, en *lolazavala.com*; México; (<http://lolazavala.com/la-cartoneria-tradicional-mexicana/>, acceso febrero 2021)

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1. Quema de Judas en semana santa
s/a, 1908: s/p.
- Figura 2. Judas como figuras políticas
Paredes, 2019: s/p
- Figura 3. Vendedor de Judas
México en fotos, 1910: s/p.
- Figura 4. Muñeca de porcelana articulada
s/a, 1930: s/p.
- Figura 5. Muñeca Lupita de cartón
Téllez, 2015: 98
- Figura 6. Mercado de piñatas Máscara típica para baile de los viejitos
Vázquez, 2020: s/p
- Figura 7. Máscaras en danza de los Huehues en Puebla
Hubbard, 2018; s/p
- Figura 8. Máscara típica para baile de los viejitos
Vázquez, 2020: s/p
- Figura 9. Detalle de calavera del día de muertos
Pozos, 2020: s/p.
- Figura 10. Carmen Caballero Sevilla y algunas de sus creaciones para la quema de Judas
La Jornada, 2009: s/p.
- Figura 11. Pedro Linares, creador de los alebrijes
Alebrijes.net, s/a: s/p.
- Figura 12. Carlos Derramadero en su taller
Thellmadatter, 2016: s/p.
- Figura 13. Quema del torito en Tultepec, Cd. De México, en honor a San Juan de Dios
Documentales RT, 2018: s/p.
- Figura 14. Representación del concepto "*prosopos*", *delante de la cara*
Prosopeon theatre, s/a: <https://prosopeontheatre.wordpress.com>.
- Figura 15. Conceptos fundamentales de la psicología junguiana.
García, 2013: <https://www.arquetiposjung.com/articulos/conceptos/>.
- Figura 16. Separación cuerpo y mente
Murga, s/a: <https://www.recursosdeautoayuda.com/por-que-es-perjudicial-la-division-entre-cuerpo-y-mente-aprendamos-a-respirar/>.
- Figura 17. Personaje Michael Myers de la película Halloween de 1978
Carpenter, 1978: <https://www.radiocantilo.com/cine-tv/radiocine-halloween-1978-de-john-carpenter-20181021/>.
- Figura 18. Personaje de la adaptación cinematográfica del 2006 del cómic V de Vendetta
Moore, Lloyd, 2006: s/p.
- Figura 19. Sesión de actuación con máscara neutra
Estudio Gershanik, s/a: <http://estudiogershanik.com/mascara-neutra-larvaria-y-expresiva/>.

- Figura 20. Máscara huichol de comercio turístico tallada en madera y decorada con chaquiras.
s/A, 2015: <https://mxcity.mx/2020/05/mascaras-wixarika-un-arte-hermoso-lleno-de-mistica-y-simbolismos/>.
- Figura 21. Máscara huichol de diablo usada en los rituales de Semana Santa en Jesús María, Nayarit.
Deutsch, 1970: s/p.
- Figura 22. Máscara completa de Macidulas en el día de año nuevo, Polonia.
Fréger, 2016: s/p.
- Figura 23. Caretas típicas de la meseta Tarasca, Michoacán.
Deutsch, 1986: s/p.
- Figura 24. Parte del hallazgo arqueológico de máscaras prehistóricas de Judea.
Museo de Israel, 2014: s/p.
- Figura 25. Máscara prehistórica con detalles de pigmentos
Museo de Israel, 2014: s/p.
- Figura 26. Máscara prehistórica de Judea
Museo de Israel, 2014: s/p.
- Figura 27. Detalle del papiro de Hunefer, Libro de los muertos. Anubis guiando a Hunefer a su juicio.
Mendoza, 2017: s/p.
- Figura 28. Máscaras funerarias del imperio nuevo, hechas de papiro y decoradas con pigmentos.
Pérez, 2017: <https://www.rtve.es/noticias/20171209/momia-mascaras-frescos-entre-tesoros-dos-nuevas-tumbas-del-imperio-nuevo/1644340.shtml>.
- Figura 29. Máscara funeraria de oro con incrustaciones de vidrio y lapislázuli, perteneciente al faraón Psusenes I.
NatGeo, 2016: s/p.
- Figura 30. Máscara funeraria del periodo 1400-1300 a.C.
Museo del Louvre, 2015: s/p.
- Figura 31. Máscara negroide cartaginesa.
Carrasco, s/a: 68.
- Figura 32. Máscara sonriente de Mozia.
Carrasco, s/a: 69.
- Figura 33. Máscara de Cartago con cinta en la cabeza
Horree, 2015: s/p.
- Figura 34. Máscara de Cartago con diseños en la frente
Carrasco, s/a: 71.
- Figura 35. Máscara chipriota con seño fruncido y marcas en la frente.
Carrasco, s/a: 75.
- Figura 36. Máscara funeraria de Agamenón, encontrada en 1876 en Micenas.
DieBuche, 2005: s/p.
- Figura 37. Representación de máscara trágica y cómica en un mosaico de romano del S. II d.C.

- Antmoose, 2005: s/p.
- Figura 38. Alto relieve de poeta sentado con máscaras de la nueva comedia del siglo I a.C.
Hill, 2010: s/p.
- Figura 39. Aglomeración local para presenciar la danza Chhau.
Sangeet Nakat Academi, 2009: s/p.
- Figura 40. Danza de Chhau realizada en Nueva Delhi.
Sangeet Nakat Academi, 2009: s/p.
- Figura 41. Taller de máscaras para la danza Chhau.
Sangeet Nakat Academi, 2009: s/p.
- Figura 42. Pintura mural de Cacaxtla, que representa a un hombre con atuendo de ave sosteniendo un báculo con boca de serpiente.
Zaman, 2012: s/p.
- Figura 43. Máscara jaguar de Juxtlahuaca, Oaxaca en 1981.
Deutsch, 1981: s/p.
- Figura 44. Ofrenda a la máscara de Pilatos y la de Santiago, Pantepec, Puebla...
Pacheco, 2016: 47.
- Figura 45. Máscaras zoomorfas en la celebración de semana santa en Tancanhuitz...
Deutsch, 1980: s/p.
- Figura 46. Hombres con máscaras de la danza de los diablos de costa chica, Guerrero.
Doníz, 2018: 62-63.
- Figura 47. Máscara de diablo en la celebración de semana santa, Tancanhuitz, San Luis Potosí.
Deutsch, 1984: s/p.
- Figura 48. Máscara de diablo en la danza de los tejorones en Oaxaca
Deutsch, 1970: s/p.
- Figura 49. Máscara de Huehue, representando a un hombre blanco, Carnaval de Tlaxcala.
s/A, 2003: 27.
- Figura 50. Danzante en la celebración de Corpus Christi, danza de kalalá. Suchiapa, Chiapas.
Deutsch, 1986: 3.