

SIMBOLISMO DE UN PAPEL MACHÉ MEXICANO

Posibles antecedentes prehispánicos de la cartonería mexicana y su relevancia en las prácticas artísticas contemporáneas

*Symbolism of a mexican papier-mâché.
Possible pre-hispanic antecedents of Mexican cartonería
and its relevance in contemporary artistic practices*

Juan Bautista Climent / climentbautista@gmail.com

Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras.

Recibido: 23.10.2022 / Aceptado: 22.01.2023

RESUMEN

En el presente artículo se cuestiona la configuración de la cartonería en México como simple aporte por parte de la conquista, sino que es posible trazar una línea histórica con antecedentes autóctonos en culturas precolombinas que aportan aspectos a nivel técnico y simbólico que se unieron con las técnicas foráneas. Esto sería de suma relevancia para artesanos, estudiosos y artistas, porque aporta un simbolismo vernáculo que resulta revelador para las prácticas artísticas contemporáneas. Nuestros antepasados llevaron el papel a límites estéticos apenas sospechados por la cultura occidental, ya que se sirvió como como material autónomo, expresando su propia naturaleza, siguiendo su propio curso y manifestando su propio simbolismo. Esta revisión se hace no tanto desde el punto de vista del historiador o del antropólogo sino como artista. Más allá de demostrar un posible nexo entre las artes en papel prehispánicas con la cartonería contemporánea, proponemos invitar a generar nuestro propio vínculo 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.

PALABRAS CLAVE: Cartonería, papel maché, México, artesanía, arte popular.

ABSTRACT

This article questions the configuration of cardboard in Mexico as a simple contribution by the conquest, but it is possible to draw a historical line with antecedents in pre-Columbian cultures that provide aspects at a technical and symbolic level that joined with foreign techniques. This would be of utmost relevance for artisans, scholars and artists, because it carries a vernacular symbolism that is revealing for contemporary artistic practices. Our ancestors took paper to aesthetic limits hardly suspected by Western culture, since it was served as an autonomous material, expressing its own nature, following its own course and manifesting its own symbolism. This revision is done not so much from the point of view of the historian or the anthropologist but as an artist. Beyond demonstrating a possible link between pre-Hispanic paper arts with contemporary *cartonería*, we propose to invite us to generate our own link not as a mere record of a foreign past, but quite the contrary, making the past a present act by translating it as a direct experience in artistic practice.

KEY WORDS: Cartonería, papel maché, Mexico, crafts, folk art.

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”. (Cordero et. al, 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 de la cartonería, 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 sólo 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 de este artículo.

Edurne 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». (p. 228)

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, es 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». (González, 2012)

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 y actualizarse en las formas específicas de nuestra contemporaneidad.

HABITUAL HISTORIA DE LA CARTONERÍA MEXICANA

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, 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 que, con mucha probabilidad, elementos prehispánicos aportaron tanto como las técnicas y los simbolismos foráneos

a la consolidación de toda una rama del arte popular en México que le cede al papel como material, entera autonomía para expresar un simbolismo.

En este apartado citaremos publicaciones recientes en que se describe la historia de la cartonería recalando sus orígenes allende los mares, para, más adelante, 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 ella 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, et. al, 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 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 apartado considerar las artes prehispánicas en papel como un posible antecedente directo de este 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, 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 colonización 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...» (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, más no a la mirada de los verdaderos espectadores a quienes el artesano dirigía el símbolo: sus antiguos dioses.

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.» (Autores, varios, 1983, 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–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.,1972, p.25).

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 artículo para plantear 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: 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 arrojarlo 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 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 Nanoatzin. 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 Tecuztécatl, 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 citando 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".» (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 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 época colonial, 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 imaginaria 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 registrado 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: 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 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.» (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 en el que destacará 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”. (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 et. al, 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, 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.

RELEVANCIA DE LAS TÉCNICAS Y SIMBOLISMOS DE LA CARTONERÍA MEXICANA PARA 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». (González, 2012).

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 éstos partícipes 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 consolación 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 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. 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 (por ejemplo, las que encarnan al querido actor Mario Moreno "Cantinflas").

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 íntegra 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 instant of appearance of truth, and tracelessly vanish without thereby diminishing themselves in the slightest.» (Lange-Berndt, 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 ilumina, 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 este 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.

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 del 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.

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 intención, como vimos que 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 intenciones, 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 incasantes. 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.» (Autores varios, 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 irrepitable da como resultado otro tiempo más: el tiempo fincado, el tiempo que se actualiza con la legitimización de lo divino.» (Ibid. 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. 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*. Editorial Gedisa.
- ACHA, Juan. (2009). *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán.
- AMADOR Marrero, Pablo F. (2012). *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*. Tomo 1. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- AUTORES Varios. (1974). *De lo efímero y eterno en el arte popular mexicano*. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- AUTORES Varios. (1983). *El arte efímero en el mundo hispánico*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- BEEZLEY, William. (2010). *Judas en el Jockey Club*. 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*. Ediciones Atalanta.
- CAMPBELL, Joseph. (2013). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
- CHRISTENSEN; Marti. (1971). *Brujerías y papel precolombino*. Ediciones euroamericanas.
- CORDERO, Karen; Ramírez, Elisa; Iruetagoiena, Edurne & López, Alejandra. (2003). *De Cartones: El cartón y el papel en el arte popular mexicano*. Smurfit.

- CORONA, José. (1957). *Mitología Tarasca*. Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA-ABASOLO, Antonio; García, Gabriela; Sánchez, Joaquín. (2001). *Imaginería indígena mexicana: Una catequesis en caña de maíz*. Caja Sur Publicaciones.
- GARDUÑO, Blanca; González, Lilia; Iglesias, Sonia. (1998). *Los Judas de Diego Rivera*. Dirección general de Culturas Populares.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico. (1991). *Crónicas de Michoacán*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ, Federico. (2016). *El simbolismo precolombino. Cosmovisión de las culturas arcaicas*. Libros del Innombrable.
- GONZÁLEZ, José; Buxó, María Jesús (Coords.). (1995). *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. Anthropos.
- HAINES, Susanne. (1992). *Papel Maché, pequeñas joyas de papel paso a paso*. Círculo de Lectores.
- HANS, Lenz. (1948). *El papel indígena mexicano*. Sep/Setentas.
- HOLT, Neil; Von Velsen, Nicola; Jacobs, Stephanie. (2018). *Paper: Material, Medium and Magic*. Munich, Londres, Nueva York: Prestel.
- LANG-BERNDT, Petra (ed.). (2015). *Materiality*. Whitechapel Gallery.
- LEÓN, Nicolás. (1903). *Los tarascos*. Editorial Innovación.
- MARTEL, Jean François (2017). *Vindicación del arte en la era del artefacto*. Ediciones Atalanta.
- OLIVER, Beatriz. (1997). *Papel ceremonial entre los Otomíes*. Catálogo de las Colecciones Etnográficas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- PAZ, Octavio. (1956). *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica.
- RACIONERO, Luis. (2015). *Filosofías del underground*. Editorial Anagrama.
- STEN, Maria. (1972). *Las extraordinarias historias de los códices mexicanos*. Contrapuntos.
- THELMADATTER, Leigh Ann. (2019.) *Mexican Cartonería*. Schiffer Publishing.
- TORRES García, Joaquín. (1984). *Universalismo Constructivo*. Alianza Forma.

