

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: LOPEZ GONZALEZ
ANA LOURDES
FECHA: 23 OCTUBRE 2002
FIRMA: [Signature]



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LA MATERIALIDAD EN LA ESCULTURA DE CAÑA DE MAÍZ”
Una propuesta de recuperación técnico-signica del arte popular de origen prehispánico



Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales
Presenta:
Ana Lourdes López González

Directora de Tesis: LAV. María Eugenia Gamiño Cruz

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México D.F., 2002



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

uno

La técnica de modelado con caña de maíz tiene un arraigo ancestral en México. Surgida en el seno de la cultura purépecha, ha llegado a ser emblemática, ante todo por su originalidad, pero también debido al desarrollo que alcanzaron sus aplicaciones durante el tiempo de la Colonia.

En ese sentido, la escultura de pasta de caña conoció un proceso inverso al que sufrieron otras expresiones de la manufactura y la creatividad prehispánicas. Su propósito originario, que era el de crear imágenes de gran tamaño y mínimo peso relativo para trasladarlas fácilmente en tiempos de guerra, encontró una aplicación similar, aunque con objetivos muy distintos, en la época de la evangelización.

Los frailes evangelizadores tenían la necesidad de disponer de imágenes sacras para mostrarlas a los indígenas y ofrecerles, con ello, objetos cristianos de culto. Los obstáculos que se oponían a este propósito eran diversos: no había suficientes esculturas adecuadas en la incipiente colonia, tampoco se disponía de mano de obra especializada para realizarlas, era sumamente oneroso traerlas desde España y, finalmente, las imágenes disponibles resultaban muy pesadas para remontarse con ellas a cuestras por los territorios agrestes y escarpados, distantes con frecuencia, donde se refugió la población indígena.

El descubrimiento de las piezas purépechas realizadas con pasta de caña resolvió de golpe todos los problemas de los frailes predicadores: el material era sumamente sencillo, por lo tanto, económico; también era fácil de conseguir, había mano de obra suficiente y diestra para manejarlo y, sobre todo, estas imágenes eran extremadamente ligeras en relación con sus dimensiones. Sólo había que enseñar a los indios a modelar cristos y vírgenes para resolver la necesidad de contar con ellos.

Una desventaja relativa era la rusticidad en el acabado de las figuras de caña, la superficie resultaba burda y el material en sí no se prestaba para conseguir finura de detalles. Poco a poco, sin embargo, la demanda creó el ejercicio continuo, éste a su vez, la destreza creciente y, aún en época colonial, a sus maestros: los de la Cerda, padre e hijo, quienes en la ciudad de Pátzcuaro hicieron fama por la calidad de sus obras y las innovaciones que dieron a su oficio, principalmente al aliar a la técnica de modelado en pasta de caña la de acabado en maque, también incuestionablemente michoacana y prehispánica.

El maque es básicamente una técnica de recubrimiento, que emplea resinas y tierras de colores para su realización, se aplica lentamente, avanzando capa por capa, puliendo cada una con esmero y entresacando formas con precisión para incrustar motivos de colores alternos hasta conseguir un acabado de finura, calidad y brillo sorprendentes.

La aplicación original del maque en la fabricación de bateas y otros objetos menudos de utilidad práctica, se volcó durante la colonia al ornato de muebles, baúles y enormes bateas, llamadas *peribanas* porque se realizaban en Peribán, Michoacán.

Los de la Cerda aplicaron la técnica del maque al terminado de las esculturas de pasta de caña de maíz, y consiguieron una calidad impecable tanto en lo que se refiere al colorido, ya que el maque era muy propicio para dar los tonos sutiles de la "encarnación", es decir el color de la piel; así como para alcanzar una gran tersura, de discreto brillo y suavísimo tacto: la escultura votiva de caña de maíz había encontrado con eso un momento de perfección inigualable.

Como consecuencia de este perfeccionamiento, las imágenes mexicanas de pasta de maíz recorrieron el camino de regreso hacia la metrópoli, y llegaron a la misma sede papal. Es necesario decir, sin embargo, que el menosprecio generalizado que afectaba a cuanto provenía del "nuevo mundo" afectó igualmente a esta espléndida muestra de arte local. Nadie sabe con certeza quién o quiénes fueron los escultores de las imágenes europeas e incluso existen algunas, como el llamado "Cristo Indiano" de la región de Cádiz, que no se atribuyen formalmente a esta manufactura, aunque por sus características se apegue a ella. Como hecho curioso, cabe asentar que, igual que las imágenes mexicanas, este Cristo de Cádiz se considera milagroso, dato también característico de las esculturas católicas de este material.

Carrillo y Gariel, afirma en su estudio sobre el Cristo de caña del convento de Mexicaltzingo, que según los informes disponibles, "fue en el Obispado de Michoacán donde en el S.XVI tuvo nacimiento la manifestación escultórica de Cristos elaborados con caña de maíz"¹

dos

El maíz es la planta fundacional de las culturas de este continente. Los mayas, por ejemplo, se llamaron a sí mismos durante una época: "los hombres de maíz", y en cada panteón prehispánico, sin importar la cultura a que corresponda, existen una o varias deidades que sacralizan este cereal, confiriéndole y expresando a la vez la importancia que tuvo para el desarrollo de los grupos humanos en la región.

Con este antecedente, es sencillo comprender el valor matérico de la escultura de pasta de caña de maíz. Independientemente de la calidad lograda y de sus alcances estéticos, estas imágenes remiten de inmediato a su tierra de origen, así como a su cultura madre. Hablan, asimismo, de los recursos que promovieron el asentamiento y el desarrollo de los grupos autóctonos, armoniza en su propia realidad concreta los elementos materiales y espirituales de un cosmos humano específico y atraviesa horizontes históricos sucesivos manteniendo el mensaje de su cultura de origen, de los pormenores de su aventura existencial y de la trayectoria de su paso espiritual por el mundo.

Por su carácter sincrético y, al mismo tiempo, fiel a sus propósitos originales de aplicación para el culto, la pasta de caña de maíz empleada en la realización de imágenes religiosas, puede considerarse como un modelo particularmente adecuado para establecer las notas específicas de los objetos culturales a lo ancho del orbe y a lo largo de la historia. Es, desde este punto de vista, un rasgo tradicional vigente y, al mismo tiempo, un ejemplo de las modificaciones que la realidad impone a los elementos tradicionales. Cabe destacar que, a pesar del viraje cultural tan drástico que representó la conquista, existen rasgos autóctonos que fueron capaces de sobrevivir sin perder sus notas esenciales e incorporando a su realidad elementos del nuevo horizonte histórico depurándose y alcanzando el grado de excelencia que los hizo indemnes al paso del tiempo.

Aplicando someramente parámetros comunicacionales y signícos, la escultura de vírgenes y cristos de pasta de maíz remite, por su denotación, a la hispanidad católica y, por connotación, a la realidad purépecha, vale decir prehispánica, toda vez que las diversas culturas del continente formaban un cosmos armónicamente integrado en una totalidad complementaria y ampliamente comunicada en términos de contacto e intercambio. Es también signo inaudible y elocuente a la vez, del sincretismo que subyace a las culturas americanas actuales, raíz de toda manifestación conciente o no de sus elementos de origen, puede decirse, entonces, que al igual que la población formada por la amalgama étnica y cultural, esta manifestación se sustantiva en el mestizaje armónico de elementos disímiles hasta alcanzar una nueva identidad que, sin negar sus raíces, es distinta y peculiar respecto de cada una de ellas.

tres

Baste el panorama anterior para establecer la norma teórica y técnico-metodológica de este trabajo. La raíz prehispánica de la técnica, su refuncionalización colonial, su carácter mestizo y la jerarquía relativa que adquiere entre los valores estéticos nacionales debido a su origen indígena, hacen obligatorio explorar un panorama múltiple de realidades que confluyen a su ubicación cultural en esta época.

Para este fin es necesario, entonces, establecer algunas notas históricas del continente prehispánico y sus culturas en general, particularizando sobre las fuentes y los datos de la cultura purépecha y de la técnica de modelado de imágenes con pasta de caña de maíz; aclarar el panorama de la colonia y su tendencia eurocentrista, establecer la jerarquía social de los grupos indígenas en el país a la luz de los modelos sociológicos europeizantes y contribuir en la medida de lo posible a la aclaración de esta manufactura en términos de valor estético: de arte y artesanía en suma.

Es mi propósito que tanto esta tesis, como la investigación que la sustenta, fundamenten el objetivo de realizar objetos artísticos sin vínculos ideológicos deliberados, con la técnica de pasta de caña de maíz. Considero que el valor matérico de mi trabajo alude por sí mismo a la raíz ancestral de tradiciones que, a falta de

fuentes documentales suficientes y precisas, linda con el horizonte de los mitos fundacionales de la nación indígena y traslada al presente sus valores ancestrales.

Como aportación específica de mi trabajo, considero la aplicación de la técnica de escultura de pasta de caña a la realización de objetos ajenos a propósitos de culto y a temas religiosos, sin cancelar la opción de tomar algunos motivos de este tipo, lo que, en todo caso, obedece principalmente a fines estéticos - conceptuales y no religiosos. Se trata, en resumen, de una aplicación distinta de una técnica ancestral, cuyo origen se remonta al confín del pasado histórico de los grupos autóctonos del continente. Parto de la idea de que esta actualización de la técnica es una de las formas posibles de enlazar el pasado con el presente y, por lo tanto, de mantener la vigencia de una de las líneas históricas que nos definen, renovando sus posibilidades expresivas de acuerdo con la perspectiva de nuestro tiempo.

CAPITULO 1. Antecedentes y marcos teóricos

1.1 DELIMITACION GEOGRÁFICA

1.1.1 El mundo purépecha

La cultura purépecha o tarasca se desarrolló en un ámbito geográfico muy propicio y variado, cuya mayor proporción comprende en la actualidad el Estado de Michoacán, ubicado entre los 17o 56' y los 20o 23' de latitud norte y los 100o 03' y los 103o 35' de longitud oeste con relación al meridiano cero, o de Greenwich. (imagen 1.1)

La región cuenta con una gran diversidad de climas, entre los que predominan tres tipos claramente definidos según la clasificación de Koppen: de sabana (AW), caliente, subhúmedo, con lluvias en verano y seco en invierno, que abarca desde el nivel del mar hasta una altura de 800 a 1000 m. aproximadamente; de estepa (BS), muy caliente y seco, y de pradera (CW), templado húmedo, con lluvias en verano.2

1.1.1.1 La Meseta Tarasca

Llamada también Cuenca de Tepalcatepec, la Meseta Tarasca se ubica en la región michoacana correspondiente al extremo occidental del Eje Volcánico, donde destacan los volcanes de Colima, Parícutín y Jorullo, numerosísimos conos volcánicos como el Tancítaro, que es el más antiguo, así como una zona ocupada por extensos derrames de lava conocida como Mal País.3

La Meseta Tarasca está dividida en dos sub-regiones determinadas por el clima: la Tierra Fría y la Tierra Templada. Una tercera parte de la superficie de la meseta está cubierta de masas forestales, principalmente bosques de pinos y otras especies maderables que se aprovechan localmente para la manufactura.

En la zona que ocupan actualmente los valles de Uruapan, Los Reyes, Cotija, Charapan, Nurío, Tánaco, Paracho, Nahuatzen, Sevina y Antepesua, que se extienden entre las estribaciones montañosas de Michoacán, se asentaron los antiguos purépechas. (imagen 1.2)

La gran variedad de suelos, climas y altitudes provee innumerables recursos que favorecieron el desarrollo de los oficios que han derivado en lo que hoy conocemos como expresiones de arte popular.4

1.2 MARCO HISTORICO

1.2.1 La relación de Michoacán

El llamado Códice Escorialense, Relación de Michoacán o La relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán, es la principal fuente para conocer la historia prehispánica del grupo purépecha.⁵

De autor desconocido, probablemente un fraile franciscano, se considera que la realización de este documento obedeció a una orden del Virrey Antonio de Mendoza y se llevó a cabo entre los años de 1538 y 1541.

Los especialistas distinguen tres escribanos, las fojas no están escritas en su totalidad ni necesariamente por sus dos caras, se da también una división capitular sin numeración, así como la numeración incompleta de los folios que constituyen el manuscrito encuadernado que se conserva, misma que se considera posterior a su realización original. El códice incluye 44 láminas, policromadas en su mayoría, que ilustran el texto de manera explicativa.

El primer dibujo de la Relación, muestra al fraile escribano y a los indios relatores en plena tarea, se piensa que fue escrita por primera vez en lengua pohre - purépecha o tarasca-. Paul Kirchhoff, en su prólogo a la edición de 1956, propone como probable autor a fray Martín de Jesús, primer guardián que llegó a Tzintzuntzan en 1526 y permaneció en dicho cargo cuando menos hasta 1541, también conocido como fray Martín de la Coruña, cuyo nombre, en interpretación paleográfica a partir del propio documento sería Martín de Chávez o de Mindechúes.⁶

José Corona Núñez, en su prólogo a la edición de 1977, propone como su año de realización el de 1538 y como su autor a fray Jerónimo de Alcalá. Por su parte, basándose en las aseveraciones de Benedict Warren,⁷ José Miranda, prologuista de la edición de 1980, afirma que la obra se comenzó a elaborar durante la primera visita del virrey de Mendoza a Michoacán en 1539, y se entregó en 1540, durante la segunda visita del mismo gobernante.

Las fechas extremas relacionadas con el documento serían entonces: 1539 - 1543. año en que muere el gobernador Pedro Panza, personaje central de la obra y, probablemente uno de los informantes que aparecen en la primera ilustración.

El paradero del códice original es desconocido, la copia disponible corresponde al acervo de la Biblioteca del Escorial, acopiado por mandato de Felipe II después de 1548 y se cree que fue elaborada por cuatro amanuenses. En esta copia se registra como faltante la mayoría de la primera parte, referida a los dioses tarascos, así como las ilustraciones correspondientes.

Esta relación debe considerarse como relato oficial, posterior a la conquista, según la versión divulgada ante el pueblo por su grupo dirigente en vísperas de la

llegada de los españoles. Se trata, por tanto de una versión histórica favorable al grupo dirigente del pueblo purépecha.⁸

1.2.2 El origen de los Purépecha

Michoacán en voz de origen nahua significa "lugar donde hay peces", por lo que suele traducirse también como "pueblo de pescadores", nombre con el que se designó al señorío purépecha en tiempos prehispánicos: Mechuacan Tzintzuntzan, con mayor precisión, nombre que se extendió también a Pátzcuaro durante la dominación española en la época de Carlos V. (imagen 1.3)

Se sabe que los pueblos de lengua pohre o tarasca habitaban la región central de la sierra michoacana para el siglo XIII, se ignora, en cambio lo relativo a su origen, procedencia, la extensión de su poblamiento e, incluso, la propiedad histórica de las denominaciones con que se les designa actualmente.

Se sabe, así mismo que en las inmediaciones del lago de Pátzcuaro existían otros grupos de lengua náhuatl, circundados por otros más de otras lenguas.

Se considera que la lengua pohre está emparentada con el zuñi, correspondiente a grupos que poblaron algunas regiones del territorio de los actuales Estados Unidos, así como con el quechua sudamericano. La convicción más generalizada indica que se trata de un islote lingüístico: una lengua muy antigua y de escasa dispersión.

También incierto es el nombre y se tiene por hecho que el grupo no se designaba a sí mismo como tarasco, apelativo que se atribuye a los españoles y al que se han adjudicado explicaciones que no satisfacen ni al rigor lingüístico ni a la exigencia histórica.

Otras denominaciones adjudicadas a este grupo son: eneani -los rapados-, tzacapuhiretin -los señores de Tzacapu- y vanace o uanacaxe -los serranos-, nombres que correspondían a las tres familias de gobernantes del linaje de Tíripeme-Curicauere.

Al parecer el grupo se denominaba a sí mismo vacúsechas -águilas-, guanaxeos o purépechas, nombre, este último, que se adjudican sus descendientes en la actualidad.

Purépecha significa individuo originario de esta tierra, según don Jesús Romero Flores; los que hacen visitas, según Eduardo Ruiz; hombre del pueblo, en versión de Alfredo López Austin, quien afirma que este fue el nombre que se dio el grupo a sí mismo. Los nahuas, en cambio, los llamaron cuaochpanme, que significa literalmente los de una vía ancha en la cabeza, es decir, los rapados, y también michuaques o los dueños de los peces.

En lo concerniente a su origen, se sabe de un grupo de tarascos vanancaceos, procedentes de un punto impreciso al norte de Michoacán, tal vez el bajo guanajuatense. Se trataba de un pueblo chichimeca, denominación que alude a una forma de vida de caza y recolección, aunque algunos grupos llamados así practicaban ocasionalmente la agricultura.

Este grupo nómada, guiado por Hireti Ticateme, arribó a la región de Tzacapu, al norte del lago de Pátzcuaro, a finales del siglo XII o principios del XIII, lo que no parece un caso infrecuente en la región, y no implicaba, por otra parte, un trato frecuente o cordial entre sedentarios y nómadas.

El arribo de este grupo fue recontado más tarde, no por su importancia inmediata, sino por que llegó a formar parte de la historia de un pueblo conquistador que, en poco más de siete generaciones, asimiló lo esencial de los pueblos agrícolas con los que entró en contacto, estableciendo alianzas con otros grupos menos importantes, conquistando la región en una serie de legendarias batallas que culminaron con la creación del único señorío con verdadero poder en el occidente de la actual República Mexicana.

Entre 1370 y 1440, una vez fundado el señorío, se sucedieron importantes cambios sociales, económicos, políticos y culturales. Se considera a Tariácuri, cazonci, irecha o señor de la región, como el iniciador del proceso y forjador de la grandeza del señorío tarasco. Los sucesores de Tariácuri, jefes-sacerdotes Hiquíngare, Hirepan y Tangaxoan I, consolidaron esta obra política al grado de formar una unidad capaz de oponerse al expansionismo mexica, durante los gobiernos de Tzitzipandácuare y Zuangua. Finalmente, durante la época de Tangaxoan II, llegaron los españoles.⁹

1.2.3 Los oficios

Según la Relación de Michoacán, en Tzintzuntzan existía un numeroso grupo de dignatarios que controlaban a los encargados de la administración, así como a los oficiales de los distintos oficios que se realizaban en la capital del señorío.

Entre dichos oficiales, y para los fines de esta investigación, importa recontar aquí los siguientes:

caceri, encargado de los canteros y pedreros.
cutzuri, pellejero o talabartero mayor,
uzquarecurí, encargado de los artesanos que fabricaban objetos con plumas,
curingurí, encargado de los carpinteros,
quancoquara, vigilante de los que hacían arcos y flechas y
cherenguequa-uri, que dirigía a los fabricantes de acolchados de algodón.

Había muchos otros oficios, y oficiales, recontados por la relación, así como otros más que, aunque son conocidos, no se mencionan en sus páginas. Lo

importante es que el recuento, a la vez numeroso y parcial, establece la existencia de incontables oficios así como su importancia cultural para el grupo purépecha.

1.3 HISTORIA DEL MATERIAL ESCULTORICO CONOCIDO COMO "CAÑA DE MAIZ"

1.3.1 En el horizonte prehispánico

De la Relación de Michoacán como la fuente de información más confiable en lo relativo a la época prehispánica, es importante consignar la diversidad de materiales con los que se desarrollaban los ritos: corazones, sangre, maíz, cabellos humanos, piel, entre otros.

Tomando en cuenta esta materialidad, es fácil deducir que también las piezas hechas de caña de maíz, tenían muchos significantes matéricos. La religión en la etapa precolombina es una religión agraria, o mejor dicho una religión del maíz; *"el maíz es la base de la estructura económica, social y asimismo política de los pueblos mexicanos"*¹⁰ El maíz es el alimento base de nuestras sociedades prehispánicas y mestizas, y es muy probable que también se hayan hecho esculturas efímeras de este material en sus diferentes etapas.¹¹

De la tercera parte del mencionado Códice Escorialense, en el número II y de la lámina XXX, se desprende interesantísimo dato en el cual se cimenterán todas las teorías acerca del origen del material. Este trata acerca de los cúes y sacerdotes:

"Había otros sacerdotes llamados tiniuimencha, que se componían y llevaban sus dioses a cuestras, y estos iban así con sus dioses a las guerras, y les llamaban de aquel nombre de aquel dios que llevaban a cuestras." (Imagen 1.4)

El primer estudio acerca de la técnica de la caña de maíz se debe al Dr. Julian Bonavit, quien se encontraba haciendo una investigación sobre conventos y construcciones antiguas, que incluían, entre muchos más, el Convento de las Monjas de Morelia, Michoacán, en donde el párroco en turno le mostró una carta del Presbítero de Telde, España, Luis G. Laris, quién solicitaba a los sacerdotes michoacanos noticias sobre su imagen de Cristo, que sabía era de factura novohispana y que, a pesar de sus 7 m. de altura, pesaba escasos 6 kg. Bonavit relacionó la escultura de Telde con el "Santo Entierro" que posee el mismo convento de las monjas y decidió responder al padre Laris con un texto donde explica:

"Era costumbre de los tarascos, como lo fué de los etiofes de los egipcios y otros pueblos antiguos, llevar consigo sus dioses a la guerra, pues creían que procediendo de este modo, sus deidades quedarían complacidas y les prestarían más eficaz ayuda para vencer al enemigo. Pero les sucedía a veces, como es natural, ser derrotados, y en este caso no era raro quedasen los ídolos en poder de sus adversarios, pues por su mucho peso no les era fácil cargarlos y transportarlos rápidamente a puntos retirados del sitio de la lucha, donde pudieran escapar de ser tomados y llevados por sus contrarios a su país, como trofeo de gloria para ellos, a la vez de vergüenza para los tarascos."

Comprendiendo por lo mismo los sacerdotes la necesidad de evitar pérdidas tan dolorosas en caso de un descalabro de sus huestes, buscaron la manera de reducir al mínimo las posibilidades de que sus dioses quedasen en el campo de batalla a merced de los vencedores, logrando, después de tiempo y experimentos repetidos, obtener una pasta tan ligera y poco densa, al grado que una escultura del tamaño de un hombre apenas llegaba a pesar 6 kg. escasos, y por lo mismo un solo de sus tininiechas, que eran los sacerdotes destinados a llevar sus dioses a la guerra, podían fácilmente transportar un ídolo largas distancias, a costas en los brazos sin experimentar gran fatiga.

Así pues, este descubrimiento dio origen a la muy curiosa y útil industria netamente tarasca, única en el mundo de fabricar esculturas hechas con cañas del maíz, figuras destinadas exclusivamente a representar sus ídolos, aunque no por esto dejaron de construirlos de piedra, barro y otros materiales."¹²

Los estudios subsecuentes anotaron el mismo origen, como el del padre, Estrada Jasso:

"Los tarascos, como otros pueblos antiguos solían llevar consigo a sus dioses a las guerras, juzgando que así se les proporcionaría la victoria; pero cuando eran derrotados y sus simulacros quedaban en manos de sus enemigos por no poderlos poner a salvo rápidamente, creían atraer sobre sí sus iras. Inteligentemente le encontraron solución a este problema, al reducirlos de peso, haciéndolos de una materia tan ligera, que una escultura del tamaño de un hombre apenas llegaba a pesar 6kg escasos, con lo que un solo tininiecha (sacerdote encargado de llevar los dioses a la guerra) podía cargar fácilmente un ídolo largas distancias sin gran fatiga."¹³

Consuelo Maquivar, historiadora, refiere en su estudio respectivo idéntico origen de este material:

"En Michoacán los purehépechas acostumbraban llevar a la guerra imágenes de sus dioses con el fin de que los protegieran y les dieran la victoria. Los hacían con caña de maíz para que fueran ligeros y, en caso de derrota, pudieran huir con ellos evitando que cayeran fácilmente en manos enemigas."¹⁴

Bastan las referencias anteriores para documentar el origen y la aplicación de la técnica de pasta de caña de maíz a la construcción de imágenes votivas y asimismo dejar asentado que su empleo era general y característico del pueblo purhépecha.

1.3.2 Artesanía Indígena en la etapa Colonial

Una vez concluida la conquista, a lo largo del periodo colonial, muchos indígenas contribuyeron al desarrollo de la artesanía, aportando los métodos de sus antiguos oficios, así como adoptando otros nuevos, implantados por los conquistadores. Numerosos oficios subsistieron durante el siglo XVI, en tanto que otros se fueron olvidando paulatinamente.¹⁵

En principio la mano de obra indígena fue apreciada por los frailes y protegida tanto por el gobierno colonial como por la corona española, los artesanos peninsulares no acogieron esta competencia con beneplácito y muchas veces la combatieron con prácticas desleales o francamente delictivas, modificando en su beneficio leyes y reglamentaciones o, bien, robando los talleres de los naturales o destruyendo sus implementos de trabajo, por mencionar algunos casos.

A pesar de esta variabilidad de condiciones, los indígenas se dedicaban a sus labores, porque éstas representaban una descarga laboral importante, toda vez que los virreyes acordaron exentar de trabajos más rudos y encomiendas a los naturales que eran diestros en algún oficio.

Prácticamente no hubo rama artesanal o gremial que no contara con el concurso, muy apreciable, de la mano de obra indígena.

1.3.2.1 Evangelizadores e iconografía cristiana.

Los evangelizadores, con sus impositivas consignas ideológicas, fueron los primeros en apropiarse de la técnica prehispánica de la caña de maíz para la creación de imágenes de culto. Las primeras imágenes elaboradas con este material y de las que se tiene registro son: la virgen de Zapopan en 1531 y la virgen de la Salud en Pátzcuaro de 1538 o 1540. En ambas se aprovechó esta técnica artesanal por la ligereza que permitía llevarlas a cuesta sin agobio durante largas procesiones.

La Virgen de Zapopan, elaborada bajo la dirección de fray Antonio de Segovia, cumplió un extenso recorrido que comprendió los territorios visitados por el religioso, quien la llevaba colgada al pecho y la obsequió a los pobladores de Zapopan, en el actual estado de Jalisco, al concluir su azaroso peregrinaje.¹⁶

La Virgen de la Salud de Pátzcuaro, se elaboró por mandato de Vasco de Quiroga, *Tata Vasco*, quien ordenó que un indígena: Juan de Barrio Fuerte, y un sacerdote franciscano: fray Daniel, llamado el italiano, la crearan bajo la supervisión de otros frailes, con el propósito de acentuar su carga simbólica, pues sabía que entre los pueblos prehispánicos eran los sacerdotes quienes se encargaban de modelar las imágenes destinadas al culto y que el material había sido ingeniado para estos fines, lo que indudablemente tendería a despertar el sentido de reverencia de los indígenas.¹⁷

Por imposición, la iconografía Católica empieza popularizarse, y bajo la determinante del lenguaje del material, muy arraigado en los purépechas, se fabrican innumerables imágenes.

Debido a que esta técnica utiliza más el modelado que el trabajo de desbaste con gubias o cincel:

"Los Cristos michoacanos y demás imágenes hechas de caña muestran una característica textura de suaves perfiles en donde los distintos miembros o elementos pasan de uno al otro fundiéndose sin violencia y hasta la policromía final y las

*encarnaciones contribuyen a esta impresión final del terso brillo esmaltado, y así estas imágenes de caña llegan a parecer grandes e imponderables porcelanas en las que asombra su ligereza y responden con un peculiar sonido amortiguado y hueco cuando se las golpea con el nudillo de los dedos"*¹⁸

Las ordenes de evangelizadores de Michoacán tuvieron diversos cronistas los cuales mantenían estrechas relaciones con sus sedes en el viejo continente y de esta manera mantenían un flujo constante de información. Entre ellos destacan seis muy importantes, tres franciscanos: fray Alonso de la Rea, fray Isidro Félix de Espinosa y fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont; y tres agustinos: fray González de la Puente, fray Diego de Basalenque y fray Matías Escobar. En el conjunto de sus relaciones cabe un sinfín de tópicos: cultura, situación en la diócesis, política, datos geográficos y climáticos, entre otros.

Buena parte de las crónicas mencionaran la técnica artesanal de la caña de maíz por su nuevo uso en la evangelización, ya que solía ser excelente para transportar esculturas sin mayor problema, aunque en ninguna se describe exactamente la técnica, por ejemplo en fray Alonso de la Rea puede leerse:

"También son los que dieron al cuerpo de Cristo la más viva representación que han visto los mortales. Y si no díganlo las hechuras de los Cerda, cuyo primor, en las alas de la fama, llegó primero a gozar la estimación en toda la Europa que los encarecimientos de esta humilde historia. Y aunque el ejemplar de la efigie lo tuvieran los tarascos (claro está) de los ministros evangélicos, el hacerla de una pasta tan ligera y tan capaz para darle el punto, ellos son los inventores. Porque cogen la caña del maíz y le sacan el corazón, que es a modo de corazón de cañeja, pero más delicado, y moléndolo se hace una pasta, con un género de engrudo que ellos llaman tazingueni, tan excelente que se hacen de ella las famosas hechuras de Cristos de Michoacán, que fuera de ser tan propios y con tan lindos primores, son tan ligeros que siendo de dos varas, al respecto pesan lo que pesaran siendo de pluma y así han sido y son las hechuras más estimados que conocen".¹⁹

La cultura indígena hubo, pues, de aceptar el orden formal y temporal de la vida religiosa española. Sin embargo, los recién convertidos buscaban la forma de mantener sus costumbres y ritos, ya fuera por selección o transposición conceptual, por lo que muchos de los ritos conservaban actitudes esencialmente indígenas. En los nuevos santuarios cristianos, grupos de danzantes realizaban las ceremonias nativas, el incienso y el copal se hermanaban en ofrenda a las imágenes que a menudo parecían familiares, hechas de sus materiales e introduciendo en la decoración las piedras labradas, símbolos de la primitiva religión:

*"El sol y la luna asomaron su faz en las fachadas de los templos católicos y, en fin, la vieja religión siguió viviendo amalgamada con la del invasor."*²⁰

Con el establecimiento de la nueva cultura, surgió la necesidad de contar con imágenes devocionales que, además de decorar los recién construidos templos y conventos, se acercaran a las formas humanas de una manera natural al tiempo que servían para procesiones.²¹ Las primeras representaciones de la cruz, sin embargo, fueron puramente simbólicas: cruces de madera sin la presencia del cuerpo de

Jesucristo, para que los recién evangelizados se fueran acostumbrando al símbolo, ya que pretendían no confundir ni alarmar a los indígenas, que observaban todas sus actitudes y costumbres, con la imagen de un Cristo torturado.

*"Las ceremonias de la Semana Mayor a la que los españoles no podían sustraerse y menos aún en esos años de tareas evangélicas, así como la fundación de las cofradías pasionarias y lo espectacular de las procesiones de penitenciaros, fueron causas de primer orden que influyeron notoriamente en el ánimo de los indígenas para que aceptaran la devoción hacia las representaciones escultóricas de la pasión"*²²

De esta manera nació la representación del Cristo Mexicano, distinto al de manufactura europea, pues sus rasgos, el color de la piel, el dolor reflejado en el rostro y la abundancia de sangre por su cuerpo, tenían una fuerte vinculación idiosincrática con los pueblos mesoamericanos; el culto a esta imagen se generó no sólo por el fervor popular, sino también por la enorme producción realizada por los indígenas.

*"Y así como hubo dioses indígenas tremendos, también hay Cristos pavorosos, no sólo cruel, si no sádicamente martirizados"*²³

A la mayoría de los Cristos del s. XVI, se les ha denominado los *Cristos dormidos* porque sus ojos están cerrados, ya que el artífice, recién converso, sabía apenas que Cristo había muerto en la cruz. Con la llegada de Matías de la Cerda, escultor, posiblemente andaluz, la estética de estas imágenes cambió, pues en su oficio se veía claramente influenciado por elementos de tres etapas europeas, a las cuales Estrada Jasso se refiere como: medieval, renacentista y barroca. Junto con su hijo Luis, ya mestizo, Matías de la Cerda formó escuela escultórica en la técnica de la caña de maíz. Su innumerable producción es aún confusa respecto a la autoría del padre o del hijo.

Escultores y artesanos, lo mismo purépechas que criollos, no consignaron por escrito las características de la técnica que emplearon. Lo consignado por los cronistas en realidad no explica los pormenores técnicos ni aclara la metodología a seguir. La escultura prehispánica y colonial en caña de maíz fue, en su origen autóctono y su desarrollo colonial, una tradición intercomunicada oralmente en el estrecho círculo de sus manufactores. (imágenes 1.5, 1.6, 1.7)

1.3.3 Época moderna

Xavier Moysèn, en su estudio dedicado a la imaginería virreinal, asegura que:

*"La técnica no cayó en desuso en el S. XVII, es probable que se haya prolongado en buena parte de la primera mitad de ese siglo, hasta que desapareció"*²⁴

En cierto sentido casi todas las técnicas prehispánicas cayeron en desuso: tanto la caña de maíz, como el arte plumario, y hasta las piedras porosas en alguna medida, fueron sustituidos por otro tipo de técnicas y materiales más modernos o más

occidentales. En el mejor de los casos se adscribieron al rango de artesanías, como en el caso del maque, la grana de cochinilla y la orfebrería.

No contamos con un registro claro ni exhaustivo de las piezas de caña que se conservan actualmente, ni de sus creadores. Las imágenes de este tipo que se encuentran en templos y conventos se consideran milagrosas y se les rinde culto especial, como en los casos del Cristo de Los Milagros de Nuevo San Juan Parangaricutiro, la Virgen de la Salud de Pátzcuaro, ambas de Michoacán, o la Virgen de Zapopan, en Jalisco, célebres por los innumerables milagros que se les atribuyen.

Cuando las imágenes de caña de maíz empezaron a cobrar valor de antigüedades, se desató un intenso saqueo en los pueblos de Michoacán, lo que a su vez incrementó su demanda, su valor y la rapiña descontrolada.

Respecto al estudio o registro de los escultores o artesanos de la caña de maíz tenemos muy pocas noticias, el nombre del los de la Cerda, ya citados, es casi emblemático para la etapa colonial. Es Mota Padilla quien deja testimonio de su labor:

*"El escultor Luis de la Cerda, Mestizo, hijo de Matías de la Cerda, Español, notable escultor, que venido de España, muy a principios de la conquista, y fue el primero que enseñó su arte a los tarascos y la aplicación a las estatuas religiosas"*²⁵

En la década de los años 40 del siglo XX, la noticia que tenía el Dr. Bonavit acerca de los artesanos era la siguiente:

*"Nos dice el Sr. profesor Serapio Barajas que hacia fines del siglo pasado, siendo cura de Aguililla el padre Domingo Méndez, de Tumbiscatio el Sr. Pbro. Dn. Tiburcio Rubio y de Coalcomán, el Sr. cura Don Ramón Montaño, un artesano llamado Apolinar Caracosa recorrió esos pueblos fabricando esculturas que tenían cierta semejanza con las que venimos tratando"*²⁶

El Arq. Manuel González, en el año de 1978, comenta:

"Jose Ma. Padilla Alfaro, imaginero que nació en Zamora en 1886 y murió en Morelia en 1935, dejó en muchas poblaciones michoacanas infinidad de imágenes representando Virgenes y Cristos ..." ²⁷

Enrique Luft, afirma en 1976 que Baldomero Guzmán era el único artesano de la caña de maíz y que residía en Pátzcuaro ²⁸. En el Libro del Estado de Michoacán del año de 1986, publicado por la Casa de las Artesanías, se asienta que, efectivamente, Tata Baldomero Guzmán era el único artesano de la caña de maíz.²⁹

Comprendiendo la necesidad de preservar y difundir esta técnica, michoacana en rigor, la Casa de las Artesanías con la colaboración de Tata Baldomero y su hijo, implementa los talleres necesarios para su enseñanza y difusión, paralelamente se desarrollan trabajos de investigación en distintas localidades de la entidad con el fin de rescatar y preservar la técnica.

En breve se incrementó notablemente el gremio de imagineros de Pátzcuaro. A la muerte de Tata Baldomero y de su hijo los nuevos artesanos, apoyados por la Casa de las Artesanías instituyeron un colectivo al que denominaron Tatzengueni. Algunos artesanos, sin embargo, permanecieron al margen del grupo, tal es el caso de Roberto Cruz, quien se dedicó a realizar sus propias investigaciones matéricas, destacando por la calidad de su obra.

En el Libro del Estado del año de 1997 se consigna un estudio muy completo de diversos ramos y técnicas artesanales y, sobre todo, los testimonios técnico-descriptivos de los propios artesanos. En el caso de la caña de maíz, destaca la aportación de Roberto Cruz por su referencia directa a los aspectos técnicos de su labor artesanal.

El 7 y 8 de agosto de 1997 se efectuó en Pátzcuaro la "Primera reunión nacional de amigos, artesanos y escultores de la pasta de caña de maíz", en la que se dictaron conferencias que abundaban sobre diversos temas relacionados con el oficio.

Entre otros logros de este evento cabe destacar la realización del "Taller de información de materiales alternativos para la pasta de caña" en julio de 1998, cuyo objetivo fundamental era el desarrollo de procedimientos para la solución de problemas de orden matérico, en especial lo relativo a la cuestión de aglutinantes, ya que la *ararocua* u *orquídea de todos los santos*, su fuente tradicional, se encuentra en decadencia por la deforestación y es indispensable contar con opciones que aseguren la producción.³⁰

Actualmente la artesanía en caña de maíz ha ganado popularidad en los medios comerciales, aunque siempre en desventaja respecto de otras técnicas, sobre todo porque los materiales empleados son difíciles de conseguir y, por tanto su valor como objeto se establece en gran medida en la escasa posibilidad de adquirir una escultura de este material, más que en el valor estético de ésta.

CAPITULO 2: Marco sociocultural

2.1 CLASES SOCIALES Y JERARQUIZACION DE VALORES CULTURALES

La jerarquización socioeconómica es un elemento determinante de la sociedad Occidental, en cuyo marco se define la vida cotidiana de los individuos y las clases, así como de la colectividad global a la que éstos pertenecen.

Las distintas corrientes sociológicas establecen la categorización de las clases según sus principios particulares, pero ninguna deja de contemplar el fenómeno como elemento nodal del análisis de las comunidades humanas - desde la época "clásica" hasta nuestros días, por lo menos.

Para el estructural funcionalismo, clase es toda adscripción del individuo a un subconjunto social determinado por su capacidad económica, misma que a su vez define diversas peculiaridades culturales que se relacionan al interior del conjunto de la sociedad que lo engloba. 31

Con ánimo metodológico encuentra que la sociedad se divide básicamente en tres clases que denomina "alta", "media" y "baja", constituidas a su vez por tres estratos análogos: clase media alta, media o baja, por ejemplo, entre las que se da un fenómeno de movilidad ascendente o descendente que lleva a algunos individuos a elevar o a perder su "status" social originario. (ver cuadro sinóptico)

Las posiciones de tendencia materialista histórica, en cambio, consideran que la sociedad está compuesta únicamente por dos clases sustantivas y polares, determinadas por su vínculo directo con la producción material ya sea como propietaria -clase "dominante" o "hegemónica", o bien como trabajadora -clase "obrera" o "proletaria", que se considera "desposeída" por contraste con su opuesta. El resto de la sociedad está constituido por las llamadas "capas medias", sin vínculos directos con el proceso productivo, y que se denominan también "sectores de clase", "estamentos", "clases o capas medias".

2.1.1 Hegemonía y marginación sociales

El punto básico en ambos casos es el grado de disponibilidad proporcional de la riqueza colectiva: significativamente más amplio en las clases "alta" o "dominante" y raquítico hasta el grado de la mera subsistencia en el nivel de las clases "baja" o "proletaria" y completamente ausente en el grado de marginación.

A partir de la economía, las "diferencias sociales" derivadas de la jerarquización clasista, repercuten en todos los ámbitos de existencia del individuo, tanto en lo que concierne a su conciencia de sí mismo y como en lo relativo a su visión del mundo - es decir a la idea que se hace de la realidad -.

De acuerdo con el principio anterior, la dominación ejercida por las clases privilegiadas se extiende más allá de la esfera directamente económica, matizando el horizonte de la conciencia individual y colectiva a través de su visión particular del mundo que, de esa manera, también deviene "visión dominante" de la realidad.

Este predominio material y espiritual se denomina "hegemonía" y es un factor decisivo en cuanto a la sustentación de valores culturales de cualquier sociedad clasista: lo que la clase privilegiada considera valioso, lo será para el conjunto de la sociedad y, al contrario, lo que ésta desestima se considerará "inferior" casi por necesidad.

Los parámetros de valor así establecidos operarán en el ámbito de la cultura - que es principalmente el de los bienes "espirituales" de la sociedad - como determinantes de la pertinencia de ciertos usos, costumbres, tradiciones y creaciones para el enriquecimiento cultural colectivo, mientras que lo "distinto" quedará en la periferia valorativa, considerado, igual que los individuos que no pertenecen a ninguna clase establecida, como "marginal".

2.1.2 Cultura dominante - Cultura dominada

Es claro que un conjunto social concreto está formado por diversos subconjuntos, que tienen sus propias formas de vida dentro del patrón general que las aglutina como unidad en la diversidad, y que estas diferencias se expresan en objetivaciones igualmente variadas. Cuando tales expresiones no encuentran un nicho favorable para inscribirse ventajosamente en la escala valorativa que la clase privilegiada ha establecido, se transforman en una especie de sub-modelos culturales, cuya influencia se limita al ámbito de la clase de la cual emergen, sin alcanzar la categoría de verdadero valor cultural, independientemente de su calidad intrínseca o su importancia histórica, por ejemplo.

Puede hablarse, entonces, de una "cultura dominante" y diversas "culturas dominadas" o "sub-culturas", donde la primera es reconocida por la sociedad en general como elemento de calidad y riqueza culturales, así como las obras concretas en que se expresa, volviéndose también parámetro de aspiraciones de excelencia, según se entiende ésta en la sociedad que la ensalza.

Al segundo conjunto cultural corresponde, en cambio, una infravaloración de carácter antropológico, etnográfico, histórico, documental o, incluso, turístico, donde pierde toda consideración de valor humano y deviene "curiosidad" o, bien, muestra de "ingenuidad", cuasi-cultura o "primitivismo", carente de verdadero prestigio cultural, e incapaz de conferirle por tanto, a sus realizadores y a sus obras. Quienes se inclinan vocacionalmente por este tipo de manifestaciones, prácticamente se autodeterminan en un nivel desventajoso, como personas imposibilitadas para acceder al ámbito de la verdadera cultura, bien sea por su falta de aptitud individual, por sus condiciones sociales o por ambas causas.

2.2 LA CUESTION IDEOLÓGICA DEL VALOR ESTETICO

Aunque en su origen el término *ideología* era equivalente a *visión del mundo*, su aplicación se matizó con el paso del tiempo hasta definir la visión de la realidad que la clase dominante impone al conjunto de las demás clases y cuya característica básica es el desplazamiento que jerarquiza como inferior todo aquello que no tenga prestigio ante sus ojos.

No existe ámbito de la realidad o de la existencia que esté a salvo de esta globalización desplazante de valores asignados en la sociedad. Nada extraño, entonces que el valor estético tenga repercusiones importantes en este sentido, al grado de establecer pautas convencionales, pero de tal manera que a primera vista dan la impresión de ser independientes de cualquier consideración particular, como si existieran desde la antigüedad más remota y jamás hubieran cambiado ni pudieran variar en el futuro.³²

2.2.1 Valor intrínseco de belleza

La impresión de universalidad y atemporalidad del valor estético, encuentra su principal elemento determinante en la contemplación estética de la naturaleza, que está ahí, sin que ningún hombre deba embellecerla o recrearla y, que a lo largo de toda la historia, ha subyugado a la humanidad con su hermosura, independientemente de épocas, tipos de sociedades, clases sociales o criterios individuales.

Sin embargo, es igualmente claro que no todo lo que nos parece bello es obra de la naturaleza, por el contrario, y conforme discurre la historia, tendemos a reconocer el valor estético a un mayor número de obras realizadas por hombres concretos y actuantes, a quienes, precisamente por sus creaciones, llegamos a considerar extraordinarios o, inclusive, geniales.

2.2.2 Valor estético adjudicado

Si ponemos en función directa la visión social del mundo con la consideración de belleza respecto a obras realizadas por algunas personas, entendemos que existe una dialéctica de interrelación que puede expresarse afirmando que concedemos valor estético a una obra porque nuestra visión social del mundo incluye parámetros que nos permiten clasificarla como tal. Podemos invertir los términos y considerar entonces que si nuestra visión social del mundo incluye parámetros de belleza es porque existen obras humanas que nos han incitado a establecerlos.

Nadie está facultado, por tanto, para determinar la verdad inicial de esta función, pero tampoco a negar que existe moviéndose fielmente en ambas direcciones. No se trata, sin embargo de una oscilación libre de las cualidades estéticas en sí, por el contrario en el polo correspondiente a la visión del mundo es claro que si es ideológica y proviene, por lo tanto, de la dominación de una clase

social, la función entre el elemento intrínseco de belleza y el valor conferido da paso a un despliegue de tendencia preciso a favor de los valores dominantes en el conjunto social.

Dicho de otra manera: será socialmente bello todo lo que en términos de la visión ideológica - es decir dominante - de una sociedad se considere como tal, en base a sus cualidades intrínsecas en buena medida, pero no sólo por eso, sino también de forma importante por el valor que la clase que impone su visión del mundo le ha adjudicado.

2.2.3 Jerarquización estético valorativa

Es sabido que el principio de "el arte por el arte" surgió en una época precisa, bajo circunstancias culturales definidas e históricamente distintas y que, antes de esta sustantivación del hecho estético en sí, se habían producido ya obras de innegable valor, consideradas "maestras", cuyos artífices obedecían a prioridades muy distintas de la mera objetivación estética: rituales, simbólicas, religiosas o utilitarias, por ejemplo.

Esta discrepancia cultural ha llevado a la elaboración de múltiples teorías y planteamientos filosóficos que pretenden establecer y demostrar la existencia de una vocación humana a alcanzar niveles de perfección formales que, necesariamente, devienen estéticos, independientemente de la finalidad que mueva a sus creadores. Ninguno de ellos ha dicho la última palabra al respecto, sin embargo el acervo de la creación de los hombres a lo largo de la historia, y en el corte de sus diversas culturas, deja claro que el descubrimiento y la instauración de la cualidad estética como valor cultural específico tiene bases muy sólidas en la multiplicidad de sus objetivaciones y su persistencia histórica - prácticamente constante y universal -, tanto como en el innegable espíritu de perfección que las anima.

Pero es necesario tomar en cuenta que si la visión ideológica de la realidad es netamente jerarquizante, la adjudicación de valor estético no puede quedar al margen de esa consideración y conocerá, entonces, clasificación en grados, desde la excelsitud o la perfección relativas, hasta la ausencia absoluta de méritos.

Artistas, críticos y gente culta constituyen convencionalmente, sectores sociales privilegiados para decidir sobre el valor estético de las obras que pretenden alcanzarlo o que pudieran tenerlo sin habérselo propuesto su realizador. Esto tiene como consecuencia que existan obras clasificables en los grados más altos de la escala, otras que daban conformarse con pertenecer a niveles de menos importancia relativa y, finalmente, algunas que se consideren definitivamente "menores".

En función de esta compleja dialéctica, será necesario reconsiderar los parámetros convencionales de juicio para establecer y adjudicar méritos jerárquicos a cualquier obra cuyo valor estético se encuentre en cuestión.

2.2.4 Artes mayores, artes menores y artes aplicadas

Convencionalmente la modernidad estableció clasificaciones precisas que diferenciaban las artes en "mayores" y "menores"; en el nivel inferior de la escala, se ubicaron las llamadas "artes aplicadas", es decir todas aquellas que tenían un objetivo primordialmente utilitario o de ornamentación y que el uso fue aproximando a la designación genérica de "artesanía" o "arte popular".

2.3. LA CUESTIÓN ÉTNICA

Cabe al romanticismo el mérito de haber propuesto activamente un contraste de valores entre la creatividad artística "civilizada" en sentido Occidental y las manifestaciones "populares" y étnicas, demeritadas estéticamente desde el punto de vista "culto".

Esta fue una postura reactiva que cuestionó las bases escolásticas, positivistas y científicas como parámetros valorativos de todo conocimiento y objetivación cultural. A la imposición racionalista de valores, los románticos responden con una revaloración de las expresiones espontáneas, asistemáticas e indemostrables de la conciencia humana: afectos, intuiciones, pasiones, anhelos, nociones de trascendencia y divinidad. Entre los contenidos específicos de esta revaloración contestataria destacan, indudablemente, dios, el alma y la vida después de la muerte física, la poesía y las manifestaciones étnico-populares de la cultura. 33

La tendencia romántica abrió el paso al surgimiento de las *vanguardias* y se estableció una dialéctica de la modernidad cuyos polos extremos fueron la racionalidad y la irracionalidad de la conciencia humana. Este movimiento, sin embargo, llegó a su ocaso, entre otras cosas, porque las posiciones *vanguardistas* dejaron de impactar y de resultar polémicas y porque en su afán explícito de agitar las conciencias cayeron en extremos que, lejos de conseguir lo que se proponían, produjeron indiferencia.

El desgaste de la propuesta romántica e irracionalista dio nuevo auge a la vertiente científicista de la cultura, sin embargo muchas aportaciones románticas y vanguardistas permearon de manera definitiva el modelo cultural de Occidente. El movimiento se dio en dos formas opuestas y complementarias a la vez: incorporación de lo científico a la esfera creativa, con lo que ésta se revaluaba desde el punto de vista *positivo* y, a la inversa, atracción de elementos sub-culturales hacia manifestaciones de alta jerarquía cultural.

Baste recordar la incorporación de principios de la física —plenamente racionalistas— a la pintura en el caso de los *impresionistas* y del psicoanálisis —como teoría científica del inconciente— en el de los *surrealistas*, aplicados a formas extremadamente poéticas e irracionales, principalmente en la pintura, la literatura y la poesía, para demostrar la tendencia señalada en primer lugar.

En la segunda vertiente, decisiva para el tema de esta tesis, como ejemplo de incorporación de elementos del arte étnico y popular a la esfera del gran arte occidental, basta citar el arte de Picasso, artista paradigmático de la modernidad.

Al cabo de estas pugnas culturales e inmersos en el proceso de la globalización, que entre otras cosas se caracteriza por una tendencia aguda a la homogeneización en los más diversos campos de la vida humana, se dan, paradójicamente, fenómenos de reafirmación de culturas particulares, que deben su persistencia a la sólida raigambre geográfica e histórica de comunidades relativamente pequeñas.

El presente nuestro se caracteriza por una dinámica de recuperación del acervo histórico de la cultura. Ajeno a las determinaciones dictadas por academias, escuelas tendencias y movimientos, el *espíritu* de esta época se allega toda clase de elementos de la cultura humana para expresarse en el marco de su realidad inmediata sin prevenciones, temores ni prejuicios cronológicos, nacionalistas o de clase.

Esta diversidad armónica *globalizada* renueva el campo de la expresión creativa, aportando relecturas de elementos ancestrales o para-culturales, así como objetivaciones inéditas que aproximan integralmente factores que parecerían diametrales a la luz de una consideración racional. Se habla del carácter *sintético* de la *posmodernidad* en este sentido para establecer el carácter de la expresión artística de nuestro tiempo.

Una vertiente importante de esta recuperación de realidades culturales particulares y racionalmente desvinculadas, es la étnica, llamada así por consideración metodológica, ya que frente a la sociedad industrial o "desarrollada", las colectividades marginadas por sus formas ancestrales y autóctonas de organización social, reciben el nombre de "etnias".

2.3.1 El caso de México

La nación mexicana contemporánea es un conglomerado pluriétnico donde la diversidad es una característica que define a la vida colectiva. Instaurada en un territorio ocupado antiguamente por innumerables naciones indígenas, la actual república incorpora los remanentes de aquellas sociedades ancestrales, ninguna de las cuales ha logrado resurgir con el vigor suficiente para restablecer su importancia en el seno de la sociedad moderna.

La dependencia y la vulnerabilidad han determinado la forma de relación socio-política entre el México de la modernidad y las colectividades étnicas que incluye su territorio. A partir de este fenómeno han surgido infinidad de corrientes de opinión que, frecuentemente, se han resuelto en planes, proyectos y programas de muy diversa significación, pero de idéntica ineficacia en la mayoría de los casos. La explicación de este último hecho se encuentra probablemente en la complejidad

misma del fenómeno, que no puede abordarse sino en un corte histórico que permita aclarar tanto su origen como las repercusiones específicas que asume.

2.3.2 La invasión europea

El territorio que actualmente los antropólogos y otros estudiosos de la antigüedad denominan "Mesoamérica", antes del arribo de los europeos constituía el cosmos geográfico de incontables naciones que si bien no son rigurosamente autóctonas, establecieron asentamientos primarios para desarrollar culturas que sí pueden considerarse netamente locales y propias.

A los ojos del invasor europeo fue mucho más importante la diversidad que la unidad de aquellos pueblos, sin embargo para éstos el mundo que conocían constituía un todo armónico en la diversidad, perfectamente sincronizada en términos de interrelación e intercambio, donde había contacto de un confín a otro y cada conglomerado social daba y recibía beneficios e influencias de sus homólogos más o menos distantes.

No se trataba, de ninguna manera, de un cosmos sociocultural absolutamente desconflictivo e ideal, por el contrario, había discrepancias y juegos de intereses que con frecuencia derivaban en enfrentamientos bélicos, lo que se manifiesta en la importancia de la casta guerrera en la mayoría de aquellos señoríos, pero es igualmente cierto que existía un paradigma común - por expresarlo en términos actuales - que hacía claras las pautas comunes de vida e intercambio entre todos y cada uno de los pueblos de la región.

El arribo de los europeos alteró, precisamente, esa pauta vinculante, poniendo en crisis la unidad armónica del conjunto y determinando finalmente su desarticulación definitiva, lo que se manifestó a partir de entonces como nula viabilidad de sus proyectos históricos de sociedad, economía y desarrollo, lo que puede sintetizarse como el fin del horizonte cultural autóctono.³⁴

2.3.3 Vencedores y vencidos

Sometidos los pueblos indígenas, desarticulada su organización socio-política, desmembrado su territorio, su cultura no desaparece por completo y, por medio de diversos mecanismos de resistencia, consigue persistir degradada y deforme, estéril en muchos casos, sufriendo una erosión lenta y permanente, en vista de que no dispone de los elementos básicos de sustento que le permitan garantizar sus condiciones de subsistencia, sin que esta situación tienda a suavizarse y, menos aún, a desaparecer.

En estas condiciones devienen problema, el "problema indígena", invariable desde el surgimiento del México independiente, arrastrado ya por dos siglos de signo revolucionario, que no han conseguido ofrecerle una vía de solución conveniente.

En la Nueva España el "problema indígena" no existía, dado que la población autóctona había adquirido el claro estatus de vencida y subyugada, por lo que su inferioridad social era nítida y asumida por el conjunto de la sociedad. Incluso los defensores de indios, como Motolinía, Bartolomé de las Casas o Vasco Vázquez -más conocido como Vasco de Quiroga-, partían para su defensa de los indígenas "infieles" de una consideración apriorística, y más bien inconciente, de la superioridad intrínseca del modelo occidental ante el primitivismo de los pueblos subyugados.

Los europeos que llegaron a este continente eran lo que se ha llamado "gente de frontera", aludiendo a sus rasgos culturales propios aún del medievo, pero imantados ya por las ideas renacentistas. No eran los "adelantados" hombres de luces, por el contrario, pertenecían en su mayoría a la baja ralea de la sociedad española de su tiempo, por tanto lo que en las esferas de la alta cultura ibérica podía ser conocimiento estructurado, en la mentalidad de los llamados "conquistadores" era amalgama supersticiosa de creencias y convicciones muy pintadas de elementos mágicos.

Cristianos acrícos y de una devoción más bien fanática, estaban convencidos que no había más verdad que la católica y que toda religiosidad ajena a ésta era herejía que, por tanto, podía, e incluso debía, ser combatida y aniquilada.

Por su parte los frailes que tenían una educación mucho más esmerada que la de la soldadesca, compartían con aquella la profunda convicción de que la verdadera religión era la católica y que era necesario evangelizar a los infieles para mayor gloria de dios y, sobre todo, para la salvación del mundo.

Imbuidos de un milenarismo fuertemente arraigado en sus mentalidades, estos hombres de Europa, creían firmemente que se encontraban en el umbral del advenimiento divino para cumplir la profecía del juicio final y, a su término, la de la instauración de la Ciudad de Dios, según se asienta en el Apocalipsis de San Juan Evangelista.

El "descubrimiento de América" tuvo valor confirmatorio para tales suposiciones, en vista de que estaba profetizado que antes de la reaparición de Cristo para juzgar a vivos y muertos, surgirían ante los ojos de la cristiandad un territorio desconocido y unos hombres desnudos, inocentes y de pureza ejemplar, de bondad exquisita y perfecta, pero sumidos en la barbarie, quienes debían ser evangelizados para abrir la puerta al advenimiento del reino de dios sobre la tierra.

Las noticias de Colón tuvieron la virtud de alertar las convicciones apocalípticas de las jerarquías cristianas en Europa y, por tanto, de movilizar recursos materiales y espirituales para su encauzamiento profético, así es como la condición básica que el papa impone a los Reyes Católicos para concederles el dominio real sobre los territorios recién descubiertos y los que se descubran en adelante, es la de encargarse de que se cumpla el mandato de evangelización de los naturales hasta su perfecta conversión al cristianismo.

Para estas mentes, era todo un privilegio el que dios los señalara con la tarea más importante en toda la historia de la humanidad, y para muchos investidos de importancia social y política incuestionable, era fundamental ocuparse del asunto con seriedad de excepción.

Estas razones subyacen en la designación de los doce evangelizadores franciscanos iniciales, cuya elección fue producto de un concienzudo proceso que auscultó las posibilidades más favorables de la sociedad europea de su tiempo. La orden franciscana había emprendido una reforma hacia el restablecimiento de su regla original, caracterizada por la virtud, la pobreza, la austeridad, la humildad y, en fin, todas las cualidades que Cristo había predicado. Algunas de sus casas españolas eran particularmente devotas, y entre ellas se eligió a la más rigurosa para, entonces, seleccionar entre sus integrantes a aquellos que se hubieran distinguido por su piedad y su espíritu evangélico. Estos doce "pobrecitos" que llegaron a la Nueva España eran, a los ojos de sus pares, verdaderos santos vivientes.

Esta mezcla entre soldadesca y santidad produjo conflictos de intereses realmente graves que a la larga configuran un abultado cuerpo de alegatos, protestas y demandas contradictorias que corrió sin parar de la colonia a la metrópoli durante los tres siglos de la dominación, produciendo quebraderos de cabeza administrativos, políticos, religiosos y económicos a los involucrados tanto como a la sociedad en general.

El arribo de otras órdenes religiosas, así como del clero regular y sus jerarquías, complicó la labor evangelizadora e introdujo corruptelas que beneficiaban a los encomenderos españoles tanto como perjudicaban a sus encomendados indígenas.

Los procedimientos laborales fueron tan inhumanos que terminaron con pueblos enteros u obligaron a muchos indígenas a refugiarse en las zonas más agrestes del territorio, esto, aunado a las "pestes" que diezmaron a la población, haciendo blanco principalmente en los indígenas agobiados por las bestiales condiciones de trabajo y la desnutrición, obligó a los patrones a importar esclavos africanos para contar con mano de obra suficiente.

Los indígenas, por su parte, habían visto caer en la derrota completa al señorío más poderoso entre los que poblaban su cosmos cultural de tiempo y espacio. Sometidos los antiguos mexicanos, poca esperanza quedaba a otras naciones indígenas frente al invasor. Como diríamos hoy, la conquista de la Gran Tenochtitlan, rompió la barrera psicológica de la defensa indígena y representó el fin catastrófico de su cultura.

2.3.4 Surgimiento de un nuevo horizonte cultural

La colonia fue consolidándose como un modelo particular de sociedad, estrictamente jerarquizada a favor de los peninsulares y en contra de la población autóctona que ocupó siempre el sitio más bajo de la escala. Donde el europeo era superior por antonomasia y el indio era inferior del mismo modo.

Al principio, la existencia física de sabios y dignatarios indígenas, dueños de conocimientos y habilidades singulares prestó sus ventajas a los europeos, quienes se valieron de constructores, pintores, escribas y hombres cultos para realizar sus propósitos. Esta labor sincrética dejó su impronta en la configuración social de la colonia - muy ostensiblemente en el caso de la arquitectura, por ejemplo, y menos notoria pero igualmente significativa en cuanto a otros aspectos de la cultura y la vida diaria, como pueden ser la alimentación, la medicina, el trato social, notablemente más refinado en la sociedad indígena que en la peninsular.

Ambos paradigmas sufrieron el impacto de su opuesto como una perturbación más o menos profunda de sus estructuras originarias, el pueblo indígena se volvió católico, por ejemplo, pero en forma sincrética y heterodoxa respecto a la europea. El "indiano", por su parte, adquirió una visión de la realidad crecientemente diversificada de la originaria, por imposición del medio, pero también por la ventaja que representaba la tradición local frente a los imperativos ambientales.

Su Cristo español, por ejemplo, dejó de ser valor indiscutible, para devenir valor en duda, necesitado de instrumentos persuasivos, adoctrinamiento, homologación y vigilancia para establecer su claro predominio espiritual-cultural. Hubo necesidad de buscar una advocación mariana que los naturales pudieran sentir propia, y fue necesario también decidir el enclave geográfico preciso de su culto para que encontrara un sitio en el corazón del pueblo sometido.

El mismo idioma se trastocó por la incorporación de vocablos que designaban cosas que no existían en el Viejo Continente, en tanto que las lenguas indígenas se deformaban por la incorporación de términos que aludían a elementos desconocidos hasta la llegada de los europeos.

El mestizaje se había iniciado desde el principio, aunque eso no fuera claro y lo mestizo fuera visto con repugnancia por naturales y europeos. Más sutil era el proceso de amalgama cultural en marcha, inevitable y constante, que derivó en polémica entre criollos y peninsulares, agudizada e irresoluble, al grado que produjo una Revolución de Independencia, que es eso y no guerra simplemente, porque señaló el punto de inflexión entre el proceso de acrisolamiento de una nacionalidad y su instauración política.

2.4 EL ARTE POPULAR EN MEXICO EN PROYECCIÓN HISTÓRICA

La sensibilidad estética de peninsulares e indígenas era radicalmente distinta, pero existía y tenía gran importancia en ambos casos. No disponemos de testimonios directos y accesibles en cuanto a la apreciación indígena de las expresiones estéticas europeas, en cambio sabemos que para los ojos de los extranjeros las manifestaciones indígenas resultaban toscas y rudimentarias, si no tenían mayor mérito, o demoníacas si lo tenían.

Los frailes, cuya preparación no era elemental, supieron apreciar la calidad de la mano indígena y antes de contar con artistas peninsulares, encomendaron la realización de múltiples obras religiosas de toda envergadura a la habilidad de los naturales, no sin antes orientarla hacia los conceptos occidentales por medio de grabados y láminas de sus Biblias y libros de oraciones, principalmente.

Los artistas prehispánicos encontraron sencillo adaptarse a las nuevas exigencias de fondo y forma, pero sincretizaron rápidamente los modelos extraños, prefiriendo aquellos que servían para revalorar significados de importancia en su cultura. Tal es el caso, por ejemplo, de las rosas de cuatro pétalos organizados de manera cruciforme a partir de un centro circular, que para la iconografía europea tenía básicamente un valor mariano, pero para la indígena podía evocar nitidamente el sentido cósmico de los puntos cardinales que, en su cultura, no se limitaban a las cuatro direcciones del planisferio, sino que incluían el centro y, desde ahí, cenit y nadir.

Innumerables ejemplos de este tipo permiten hablar de una iconografía sincrética, en el sentido de su aptitud para integrar en una sola forma significados de dos visiones del mundo completamente ajenas entre sí y, muchas veces, antagónicas. De esta manera, los templos edificados durante el siglo XVI sobre todo, son verdaderas iglesias católicas, pero al mismo tiempo centros ceremoniales indígenas, a donde los fieles de uno u otro culto podían encontrar sus símbolos e imágenes imbricadas desconflictivamente con las de la religión ajena.

Los frailes rápidamente captaron este hecho, e incluso lo denunciaron con especial énfasis respecto a la cruz "de rostro" tan común en los atrios coloniales, porque en sus términos la reverencia y devoción indígena al simbolismo sincretizado pero vivo de su cosmología era una profanación del símbolo cristiano más entrañable y digno de respeto.

Esta tendencia herética que se filtraba subrepticamente en las tareas evangelizadoras, sumada al natural empobrecimiento de la mano de obra indígena por ausencia de lugares específicos de enseñanza, más el establecimiento de rutas mercantiles de ultramar, propició la sustitución de los artistas indígenas por algunos maestros europeos que fueron haciéndose cargo de atender a las necesidades arquitectónicas y plásticas de la iglesia novohispana.

La falta de oportunidades para desplegar sus habilidades, la natural desaparición de los artistas formados en la época prehispánica, los conceptos estéticos diferenciales; la disolución de los principios externos que determinaban la necesidad de aplicaciones estéticas, conceptual y formalmente hablando; empobrecieron paulatinamente la creatividad autóctona, reduciéndola a menesteres ornamental-utilitarios que se consideraron no sólo modestos, sino realmente como epítomes de barbarie expresiva y mal gusto paradigmático.

2.4.1 Demérito y revaloración de manifestaciones estéticas autóctonas.

Relegada a la categoría de expresión "popular", la creatividad indígena empobrecida fue encontrando cauces que modificaban sus conceptos originales, tanto como la depuración que había alcanzado en sus momentos de esplendor. Muchas técnicas cayeron en el olvido y muchas más se modificaron al grado de diferenciarse radicalmente de sus inspiradoras. En síntesis, el arte prehispánico desapareció de la faz de la tierra como instancia viva y quedó relegado a los vestigios que lograron salvarse de la voluntad católica de los vigilantes de la llamada "conquista espiritual".

Por largo tiempo en el México surgido del movimiento independentista "popular" equivalía a "indio" y este último a "corriente", por tanto a "despreciable". Tuvieron que correr décadas enteras para que esa consideración cediera en alguna medida a los intentos de conocimiento y revaluación de las manifestaciones amestizadas de raíz prehispánica.

Leídos en términos occidentalizados, obras, estilos y formas de este tipo no sólo eran feos y rústicos, sino vergonzantes, porque denunciaban el vínculo de la modernidad mexicana con la barbarie india.³⁵

México independiente, como nación, ha tenido un anhelo constante de significación universal en el concierto de las naciones, y esta aspiración se manifiesta sensible y a veces dolorosamente en todos los órdenes de la vida. Es posible decir que estaba presente ya en el ideario de los conspiradores y, desde luego, de la insurgencia, pero también que reaparece una y otra vez en los escritos fundacionales de los que pudiéramos considerar como "padres" de la nación en el ámbito de las ideas.

También los gobernantes y otros intelectuales y artistas han dejado testimonios factuales o casi filosóficos al respecto. Incluso y de manera preponderante en acciones concretas que han orientado la vida del país al grado de convertirse en "modas o "espíritus de época", entre tales expresiones del anhelo de modernidad que ha caracterizado a México a lo largo de su historia, destaca el cuerpo ensayístico relativo a la identidad y perfil de "el mexicano", que no puede menos que llamar la atención de principio debido, precisamente, a su pretensión nada rigurosa de universalizar en abstracto lo que en la realidad concreta aparece como diversidad irreductible. "El mexicano" no existe, existen muchos mexicanos cuya circunstancia particular los agrupa en subconjuntos tal vez, sumamente heterogéneos, y la heterogeneidad es precisamente lo que caracteriza a la población de este país, tal vez asumiendo esa verdad los empeños analíticos pudieran encontrar un camino más fidedigno.

2.4.1.1 El sentimiento europeizante

Los tres siglos de colonaje dejaron en el alma de la nación algunas certezas definidas por consenso: la superioridad de lo europeo respecto a la inferioridad de lo

autóctono, para empezar, y consecuentemente, la legitimidad de aspirar a ser como europeos para conquistar el derecho a ser considerados como civilizados y modernos.

No se trata únicamente de un remilgo de las clases de raíz y aspecto occidental, sino de una vertiente ideológica que ha permeado todas las esferas de la vida nacional, expresándose con especial importancia en el ámbito de las acciones políticas.

La nación crecientemente mestiza decidió que su raíz foránea era la única valiosa, y sustentivó cuanto elemento estuvo a su alcance para engrandecerla de manera que se impusiera definitivamente a su raíz indígena, signo de oprobio e inferioridad intrínsecos.

2.4.1.2 Los modelos civilizadores

Al término de la colonia España había perdido su prestigio civilizador, la "leyenda negra" cristalizaba, por una parte, por la otra el final de su hegemonía frente a otras naciones europeas más pujantes y modernas, la descartaron en el ánimo exaltador de la civilización que movía el ideario mexicano.

Inglaterra, por su pujanza industrial y mercantil, Italia por la finura y excelstitud de su arte vivo e histórico y, primordialmente Francia, por su espíritu liberal y su mítica hegemonía cultural, fueron los modelos de la ansiada europeización mexicana. Después Alemania, por la inteligencia de su pueblo y también por su disciplina, se añadió a los paradigmas en que hacía blanco la aspiración nacional de civilización.

Era necesario estudiarlos, observarlos, conocerlos, para encontrar las claves que habían servido a estos países para colocarse en la cima del desarrollo y la cultura, se trataba de adquirir los conocimientos suficientes, no al nivel de unos cuantos individuos privilegiadas, sino al de la sociedad en general, por medio de una política educativa adecuada que permitiera acabar con el analfabetismo y la ignorancia básicos, castellanizando a la población entera antes que nada, para vencer el primer obstáculo educativo del país.

Después habría que adaptar los rasgos de los modelos a la realidad nacional, transplante que debería cultivarse sin escatimar esfuerzos hasta que rindiera el fruto de la deseada elevación histórica de México al nivel de cualquiera de sus inspiradores.

La educación, así entendida, era el único camino que haría efectiva y socialmente justa la independencia, que tanto había costado, bajo la premisa de que sólo quien es ser de razón puede analizar críticamente, reflexionar y decidir, lo mismo que defender sus puntos de vista, primordialmente leyendo y escribiendo para que la sociedad letrada ya pudiera conocer razones y sinrazones, y tuviese manera de alcanzar convicciones seguras.

Tal es en líneas generales el principio rector de los afanes modernizantes del país, que al paso del tiempo fueron matizándose según el peso de los hechos y el fluir de la realidad, pero que, básicamente, mantuvieron su vigencia hasta ya entrada la segunda mitad del siglo XX, probablemente hasta los años 60.

2.4.1.3 El primer nacionalismo Mexicano del siglo XIX

Este ideario modernizador produjo iniciativas capaces de incidir sobre la realidad nacional, en forma de políticas concretas y proyectos llevados a la práctica. México debía estar a la altura de cualquier país civilizado, pero a su manera, enriqueciendo de este modo al conjunto de la civilización con sus aportaciones culturales. Este es, en pocas palabras, el espíritu de los "nacionalismos" mexicanos.

Guiado por la aspiración descrita arriba, Juárez - paradigma del *self made man* autóctono -, no tuvo reparos en declarar que eran dos los obstáculos primordiales que se oponían al paso de la nación hacia la modernidad: la barbarie indígena y el oprobioso coloniaje español.

Esta definición tuvo consecuencias concretas, las más importantes en cada aspecto fueron: para acabar con el problema indígena, prohibir la enseñanza bilingüe y elevar a la categoría de ley la castellanización de todos los mexicanos y, para anular el baldón colonial, destruir todo residuo barroco que lo manifestara culturalmente, hiriendo los sentimientos profundamente libertarios de los mexicanos independientes.

Pica y cincel dieron cuenta así de verdaderos tesoros del arte colonial, repercutiendo impensadamente en la generación de una rapiña que expolió gran parte de aquello que logró eludir la voluntad política.

Se determinó que no era conveniente acudir a modelos derivados si era posible ir a la fuente misma de la civilización para iluminar el camino, así que se volvieron los ojos a la sabiduría de la Antigüedad Clásica y se sustituyeron los elementos destrozados por estructuras neoclásicas, transformando así el perfil urbano de muchas poblaciones.

El conglomerado indígena no resultó tan accesible ni dócil a la determinación civilizatoria del gobierno, el presupuesto requerido para la alfabetización castellanizadora era exorbitante en tanto que el disponible era raquítico, otros obstáculos de cuantía palidecían a la sola comparación con el económico y la ansiada homogeneización idiomática quedó para mejores tiempos.

2.4.1.4 El afrancesamiento

A la muerte de Juárez sigue el gobierno de Porfirio Díaz, a cuya consolidación corresponde la imitación casi idolátrica de todo lo que proviniera de París - porque el afrancesamiento mexicano no se inspiraba en el país galo en general, sino en esplendor de la *Ciudad Luz*. Se adopta tan rápidamente como es posible todo aquello que se pone en boga en la antigua urbe, desde comida y atuendos, costumbres y

refinamientos, hasta urbanismo y tendencias educativas, pasando por modelos artísticos y arquitectónicos. La gente educada (*decente*) hablaba en francés, y el perfil de las ciudades, la capital especialmente, cobró aires *art nouveau*.

Bajo elegancia tan remilgada, la desigualdad social hacía efervescencia a lo largo del país y, finalmente estalla con violencia revolucionaria que pone a Díaz y a sus seguidores fuera del escenario nacional.

Pasada la contienda, se inicia la restructuración del nuevo país recién emergido del conflicto y el asunto de la identidad cultural vuelve a tener vigencia. Esta vez no habrá barbarie indígena que aniquilar, sino raíz heroica que rescatar del olvido y la injusta devaluación a que la condenó el espíritu extranjero de la dictadura.

2.4.1.5 El segundo nacionalismo y la revolución.

A diferencia del movimiento independentista, la Revolución Mexicana de 1910 es de inspiración popular, y su reivindicación ideológica pasa por el impulso nacionalista, no en sentido de otorgar un basamento a la élite culta, sino de desentrañar el valor de los marginados de todo régimen existente desde la independencia hasta el porfiriato.

Lo autóctono se puso de moda, y encontró formas privilegiadas de expresión en el estilo *Art decó*, ligado indisolublemente a conceptos estéticos mayas y mexicas, que se hermanaban eficazmente con otros de culturas igualmente singulares, pero que no tenían el prestigio de las "clásicas", como el egipcio, por ejemplo.

No fue lo más importante de este movimiento, e incluso el *decó* puede verse como natural derivación del *nouveau*, con matices porfirianos muy evidentes para la realidad nacional; pero es significativo porque muestra claramente como es posible "refuncionalizar" elementos de una cultura sin resarcirla por la contribución, con lo que se la desnaturaliza, por así expresarlo, y se mixtifica.

Y mixtificación es el pecado mortal de este segundo "Nacionalismo", que intenta llevar al indígena histórico como bandera de cualquier aspiración sustantiva, proponiéndolo como una especie de divinidad caída a manos de la infamia del invasor, cuya "leyenda negra" resurge en los peores términos posibles.

La principal virtud de este "Nacionalismo" es el rescate de elementos formales y estilísticos de la estética prehispánica: el sentido del color, el uso de elementos geométricos, la exaltación racial de los indígenas, la depuración expresiva aplicada a elementos locales y cierta voluntad de apegarse a la atmósfera inmediata de los motivos, en lugar de "adecentarlos" según cánones europeos.

La idea del mural es otro elemento revaluado de las antiguas civilizaciones del continente, que en la modernidad nacional, obedece a un sentido de generosidad artística, democrática y didáctica: arte que no se reserva a museos ni salones aristocráticos, sino que va a la calle, a los edificios públicos, para que cualquier

persona pobre o rico, culto o ignorante pueda contemplarlo y enriquezca su espíritu en esa contemplación, basado en un ideario de izquierda revolucionaria.

Se retoma la idea de alfabetizar y elevar el nivel educativo para estar a la vanguardia, se considera con mayor realismo el problema suburbano, tanto de los pueblos agrarios como de las comunidades indígenas; se diseña un modelo educativo nacional, que es el mejor y más exitoso de cuantos han existido aquí y, en lo que nos ocupa, se sientan las bases para una visión de la vida nacional más apegada a la realidad, aunque el añejo conflicto entre conquistados y conquistadores todavía no encuentre su punto de equilibrio.

2.4.2 Arte popular

¿Qué objetos del quehacer humano deben ser clasificados bajo la categoría arte popular? Los conceptos de arte folk, artesanía, artesanía tradicional e industria popular se relacionan directamente con la idea de arte popular, al grado de considerarse prácticamente sinónimos; pero aún están por determinarse los parámetros de juicio aplicables para definir al arte popular de manera específica.

*"Desde que el romanticismo descubrió la sensibilidad y las costumbres del pueblo y las expresó en un sentido de valorización, se abrió el camino a acaloradas discusiones por parte de los especialistas, que buscan elementos de apoyo que conformen los criterios analíticos que deben aplicarse para definir esta actividad."*³⁶

2.4.2.1 Categorización inicial

Fue en el siglo XIX cuando surgió el concepto de las "costumbres populares" o "folklore", como una de las formas de impugnación opuestas por el romanticismo pequeño burgués a las formas aristocratizantes del orden burgués preponderante.

El arte burgués había seccionado las expresiones creativas en dos grandes vertientes, una, la que se consideraba realmente digna de aprecio, erudita, elegante, académica y "cult", que constituía el arte en sí, y otra, desestimada por completo, que englobaba todo aquello que se consideraba "común y ordinario".

Fue, precisamente, esta segunda vertiente que los románticos reivindicaron como "arte popular" y "evangelio del pueblo", lo que produjo prácticamente en toda Europa un florecimiento del arte rural y provincial, que se denominaría posteriormente "folk".

El "arte folk" se caracteriza por su calidad artesanal y su autonomía respecto a cualquier normativa academicista, obedeciendo, más bien, al interés por la naturaleza, la expresión cultural tradicional -y, dentro del marco de la tradición, la expresión individual-así como al anonimato, lo que para sus impulsores probaba su arraigo en lo que llamaron "el alma popular":

*"El arte popular se contrastó con todas las demás clases de arte como fenómeno natural opuesto a los fenómenos artificiales"*³⁷

El propio espíritu romántico, espontáneo e iconoclasta, rebelde a ceñirse a normas y rigores, obstaculizó la caracterización precisa del arte popular, cuyos intentos de definición son muchos y diversos, referidos a criterios discrecionales, cuando no realmente arbitrarios, lo que llevó a definiciones poco reflexivas, más bien superficiales, atentas al sentido común y a la percepción espontánea.

De lo anterior se desprende el cuerpo conceptual aludido al inicio de este capítulo, porque lo que para algunos es arte popular, para otros no es sino producción de valor etnográfico-económico, para algunos más, artesanía e, incluso, existe una tendencia antirromántica que considera al arte popular como una versión derivada, mero subproducto, del arte superior.³⁸

En el caso de México, los términos arte popular, artesanía tradicional, industria popular y otros similares, tienden a emplearse como sinónimos de "artesanía", para designar al conjunto de manifestaciones estético-objetuales que proceden de estratos sociales económicamente débiles, particularmente étnicos, y cuya factura, forma, función, diseño y significado se ajustan a las normas de la cultura tradicional.

Andrés Medina considera que estas expresiones:

*"[...] son producto de una actividad individual o familiar, que se llevan a cabo en forma complementaria a la actividad básica de subsistencia. La enseñanza de su técnica no es académica y se transmite espontáneamente de generación en generación. El productor de arte popular generalmente utiliza las materias primas que le brinda su medio ambiente y las elabora con herramientas no especializadas. Su producción, por lo regular limitada, se destina al consumo local, en un medio predominantemente localista."*³⁹

Las artesanías propiamente dichas, surgen del comercio de la producción popular, la inducen a la fabricación en serie proveniente de una estructura productiva semi-industrial, que impone el uso de técnicas más sofisticadas y distintas de las tradicionales -recurriendo frecuentemente a la maquinaria industrial o semi-industrial -, así como al desplazamiento de los antiguos patrones estéticos y funcionales a favor de modelos estandarizados que se ajustan a las necesidades o preferencias del mercado urbano, nacional o extranjero.

La producción artesanal del tipo antes descrito, tiende a derivar en industria artesanal, que implica una producción fabril en toda regla y que, por tanto, desplaza los patrones estéticos originales, alterando radicalmente las funciones, las aplicaciones y los significados correspondientes.

El arte popular, a diferencia de las artesanías así entendidas, surge como expresión espontánea y libre de la colectividad que lo produce y desaparece cuando deja de corresponder a las necesidades que le han dado lugar.

Jorge Alberto Manrique afirma que el arte popular comprende una gran cantidad de obras, heterogéneas en cuanto a sus orígenes, niveles sociales,

propósitos de elaboración y aplicaciones, que presentan varios problemas para su caracterización, debido precisamente a esa diversidad que puede sintetizarse en los siguientes puntos:

- 1) No existe un denominador común válido y aplicable a todas sus manifestaciones.
- 2) Desde el punto de vista formal, algunos objetos del arte popular son de factura tosca sin un sustrato tradicional que los respalde, otros, en cambio, son de una factura tan refinada que, a no ser por su origen, podrían considerarse artísticos sin más.
- 3) Los límites entre arte y arte popular son confusos, en proyección histórica no existe un criterio determinante que permita establecer diferencias inequívocas.
- 4) No existe un aparato conceptual analítico-crítico para abordar específicamente el arte popular.⁴⁰

De todo esto se deduce que el arte popular podría ser conceptualizado en el rubro de manifestaciones generales en que se expresa: "[...] un esfuerzo desesperado por escapar a las monumentales cristalizaciones previas [...]".⁴¹ porque se define únicamente por oposición al "arte culto" y porque su conceptualización tiene como objeto diferenciarlo de éste, no definirlo en sí mismo.

El concepto de "arte culto" o simplemente "arte" como se maneja actualmente, es un producto renacentista, plenamente identificado con la modernidad, que designa a aquellos objetos cuyo compromiso histórico-social es básicamente estético. Antes de la modernidad las obras estaban integradas a la cultura total de la comunidad correspondiente, la modernidad, entonces:

"[...] separa lo que tradicionalmente ha estado unido. Lo que estéticamente se integraba a la comunidad, es separado del todo en que tuvo su origen y adquiere un valor propio [...] la modernidad proclama también la universalidad del arte y de su valor fundamental: lo bello. Pero con esto no hace sino generalizar los principios y valores de un arte históricamente determinado: el clásico renacentista occidental." ⁴²

La única forma de reconocer los valores artísticos de las obras que no se ciñen a la preceptiva del arte y conceptualizarlas para su comprensión independiente en el contexto de la modernidad consistió en adjudicarles un carácter "popular", argumentado con razones más o menos rigurosas, en principio porque sus autores carecen de formación académica y, en seguida, porque las piezas son de uso cotidiano, y por tanto indignas de perdurar.

Entre las desventajas de esta caracterización, además de lo imprecisa que resulta, es que jerarquiza lo popular por demérito con argumentos falsos, visibles, por ejemplo si se piensa en objetos no academicistas o claramente utilitarios, como son aquellos destinados al culto o los meramente ornamentales, que, sin embargo, pueden considerarse como obras de arte, por ejemplo múltiples esculturas que

representan a las deidades de cualquier panteón anterior a la era cristiana o, para aludir a algo más específico, los murales micénicos.

2.4.3 Concepto

Tomando en cuenta, entonces, que la actual definición del arte obedece a pautas de universalización de cierto tipo particular de expresiones creativas, y que ésta representa, a su vez, una desvinculación de la obra con respecto al contexto cultural comunitario que le ha dado origen, obedeciendo prioritariamente a cánones estéticos, el arte popular podría definirse como aquel que no ha perdido sus vínculos comunitarios de origen, obedece a determinaciones prioritarias distintas a las estéticas, aunque manifiesta en su factura un compromiso creativo y la voluntad de armonía suficiente para adjudicarle un valor artístico determinado.

Bajo este principio y por las razones expuestas a lo largo de esta tesis, la escultura en pasta de caña de maíz puede clasificarse en el rubro de las artesanías mexicanas de origen prehispánico, describirse como una técnica que persistió por adaptación a las necesidades del adoctrinamiento católico y colonial, alcanzó niveles notables de perfección y de difusión en época del virreinato, perdió vigencia en el México independiente hasta quedar al filo de la extinción y en la segunda mitad del siglo XX despertó el interés de autoridades culturales y artesanos, quienes restablecieron su importancia y promovieron una nueva etapa de su desarrollo.

Es importante señalar que su origen purépecha y la constante territorial de su proceso, hacen de su concepción, su técnica y sus productos valores culturales de México, específicamente michoacanos.

CAPITULO 3. Técnica actual de la escultura en caña de maíz.

La técnica de la escultura en caña de maíz se ha transformado a lo largo del tiempo. Desde su aplicación inicial al modelado de imágenes sagradas prehispánicas hasta sus incontables opciones en el presente, han cambiado lo mismo sus propósitos que sus motivos, algunos de sus materiales y procesos; mas una constante de su esencia prehispánica es la de su estrecha vinculación con la tierra y con los ciclos agrícolas.

En la práctica concreta este vínculo se resume en el hecho de que la escultura de caña es una labor que sólo dará buenos resultados si se planea y se desarrolla la recolección en época de secas, es decir entre el invierno, la primavera y el inicio del verano. La tarea debe realizarse en el lapso comprendido entre el mes de diciembre y hasta principios de junio, para la zona de Uruapan, Mich., calendario que puede adaptarse a diversas zonas geográficas, tomando en cuenta desde luego los cambios climáticos que sufrimos en la actualidad por el deterioro del medio ambiente. De no respetarse estos ciclos, el proceso será más arduo y complejo y el material perderá sus cualidades.

3.1 MATERIALES

Los materiales empleados para la manufactura prehispánica han variado con el paso del tiempo. nuevas exigencias estéticas han ido supliendo materias difíciles de conseguir por otras más accesibles. Los aglutinantes originales fueron desplazados por colas de distinta índole y éstas a su vez por pegamentos industriales. Bajo dichas condiciones, la técnica se que se desarrolla actualmente presenta múltiples variantes en cuanto a su materialidad de origen.

3.1.1 La base o materia prima: la caña y su recolección

De la caña de maíz lo que se usa en la preparación de la pasta destinada a la elaboración de imágenes, es la medula a la que se llama, para distinguirla, *cañuela*. Este material es de fácil adquisición, cualquier tierra de cultivo o *milpa**, lo provee en forma abundante, por lo que se puede conseguir sin mayor dificultad. Algunos restauradores que han tenido contacto con el material recomiendan acciones para la selección de estas cañas desde que se encuentran en cultivo:

"Se corta la caña dos días después de la cosecha (verde aún) y se pone a secar en forma lenta (tapada) para que no se ponga fofa"43

A partir de la experiencia personal no aplico esta recomendación: emprendo la recolección de la caña cuando se encuentra perfectamente seca en la *milpa*, aún en contacto con la tierra, entre el tiempo de la cosecha en que se ara nuevamente, la

temporada de lluvias se mira lejana y los campesinos olvidan sus labores en la tierra de cultivo. Específicamente para Michoacán entre finales de diciembre y el término de febrero. (Imagen 3.1)

Esta variante obedece principalmente a cuestiones prácticas: entre más temprano se efectuó la recolección será mejor pues descortezamiento es muy laborioso, lleva mucho tiempo y es conveniente trabajar en la época de secas, para aprovechar el sol y la sequía ambiental. Además en los pueblos agrícolas existe la costumbre de alimentar a los animales con el rastrojo, conocido como *arotes* en las comunidades purépechas de la meseta.

Una vez que se tienen las cañas limpias de hojas, se procede a retirar la corteza con una navaja *charrasca*, que tiene forma de una pequeña hoz. Se debe manejar la herramienta con sumo cuidado, ya que tanto la navaja como la corteza son de afilados perfiles que tienden a herir la piel de las manos. (imagen 3.2)

Si la variedad del maíz presenta mucha azúcar, lo que se distingue por el aspecto apelmazado de la corteza, las cañas se volverán duras y viscosas. Las que presentan cortezas rotas o muy gruesas y pesadas son de una fibra esponjosa, bofa, casi sin *cañuela*. Las *cañuelas* que tienen poca azúcar y una fibra óptima para la escultura se presentan rígidas como pedazos de madera y, a la vez, tan frágiles que con un movimiento de fuerzas contrarias se parten fácilmente. Por lo general, las partes que se encuentran muy cerca de la raíz no contienen fibra y la corteza es muy gruesa por lo que es mejor tomarlas desde tres segmentos arriba de la raíz aunque, desde luego, hay excepciones indescriptibles que cada recolector debe aprender a distinguir en la práctica.

Entre las distintas variedades de este cereal, es la del maíz blanco la que presenta mejores condiciones para su aprovechamiento en la escultura, ya que su caña no acumula tanto azúcar lo que facilita el trabajo del descortezamiento. Este procedimiento se desarrolla con mayor rapidez si se realiza cuando las cañas están perfectamente secas. (Imagen 3.3)

3.1.2 Los aglutinantes

La técnica incluye varios pasos en los que se requiere del uso de aglutinantes de diferente índole y distintas propiedades específicas. Esta diversidad y especialización de los adhesivos se remonta hasta el mundo prehispánico:

"Los pueblos nativos de Mesoamérica conocían, desde antes de la llegada de los españoles, diversos productos con propiedades adhesivas, aglutinantes, impermeabilizantes, mordentes, etcétera que utilizaban para varios fines." 44

Algunos de ellos han persistido al tiempo y a la modernidad y ahora se emplean con usos artesanales, como es el caso del engrudo, el *tatzengueni* *, o el mucílago del nopal *. Las colas son aportación hispana y los pegamentos industriales de la ciencia y la tecnología contemporáneas.

3.1.2.1 Engrudo,

Es uno de los más comunes hasta la fecha. Esta hecho de harina de trigo y agua, aunque el original se hacía con fécula de maíz y agua.

Engrudo

Ingredientes:

- ¾ l. de agua
- ¼ l. de agua
- 3 cdas. soperas de harina de trigo
- 1 recipiente para poner al fuego
- 1 recipiente para mezclar lejos del fuego
- 1 pala de madera para remover al fuego

Procedimiento:

- Los ¾ l. de agua se ponen al fuego en el recipiente dispuesto para ello sin permitir que alcance punto de ebullición
- Las 3 cdas. soperas de harina se disuelven en el ¼ de agua restante en el otro recipiente
- La mezcla fría de harina y agua se añade lentamente al agua que está al fuego poco antes del punto de ebullición, removiendo constantemente con la pala de madera
- Se baja a fuego lento y continúa removiéndose la mezcla hasta que espese de manera homogénea y sin grumos
- Se retira del fuego y se pone a refrescar hasta que adquiera una temperatura manejable o hasta que enfríe completamente

El espesor del engrudo se consigue en función directa de la cantidad de harina empleada: a mayor proporción de harina, mayor espesor.

Es mejor preparar la cantidad de engrudo que deberá usarse en cada sesión de trabajo ya que no se conserva en buen estado por largo tiempo.

3.1.2.2 Mucílago o *baba* de nopal *

"Actualmente se han llevado a cabo algunos experimentos con buenos resultados en los cuales fue usada la baba del nopal. Se preparó de dos maneras: Primero: cortando la penca en pequeños fragmentos dejando fluir la baba y luego calentándose sin llegar a la ebullición. Segundo: dejando las pencas en un recipiente a la intemperie durante una semana hasta provocar la fermentación; una vez que la espuma ha bajado y que el líquido se clarifica se hace uso de él. Este método es usado actualmente en el Centro de México por algunos pintores de "brocha gorda"⁴⁵

De acuerdo con la experiencia, sugiero que el nopal sea molido en *metate* * o en licuadora para conseguir su baba. Este método resulta muy rápido y exitoso pues la fibra se puede casi anular si los nopales son tiernos y cortados en un día de mucho sol. El molerlos en metate hace que la baba sea integra y muy resistente, en la licuadora obtenemos más que baba un líquido viscoso que para efectos de rapidez funciona muy bien. (Imagen 3.4)

3.1.2.3 *Tatzengueni*

Este es el aglutinante extraído de las orquídeas que, según crónicas y tradiciones, se empleaba en la elaboración de la pasta de caña de maíz para el modelado de esculturas.

La especie de donde comúnmente son tomados estos mucilagos es la *catleya citrina*, o *aroracua* (purépecha) comúnmente llamada *limoncillos*. También se ha experimentado con la *laelia autumnalis* conocida como *itzumacua* (purépecha), *flor de corpus* o *flor de todos los santos*.

La industria para obtener este tipo de mucilago está referida de manera muy disímil por los cronistas:

" [...] de la mezcla de caña de maíz y *tatzengueni tatzingui*, observando que la mejor proporción es cinco partes del polvo de los pseudobulbos de *arorocua* y dos de caña de maíz."46

"Para prepararlo cortaban en rebanadas estos bulbos, que ponían a secar al sol y los guardaban en el momento oportuno, en cuyo caso, las remojaban en cierta cantidad de agua para disolver el mucilago y emplearlo en diversos usos a que lo destinaban"47

"Los bulbos de esta planta se cocían en agua y soltaban el aglutinante o goma, que era el elemento aprovechable, ligerísima y de grande duración [...]"48

Sus formas actuales de procesamiento así como de uso han sido muy cuestionados por restauradores y artesanos, sobre todo por cuanto se relaciona a la preparación originaria, cuya fórmula está perdida. Las interpretaciones de su obtención a partir de los datos imprecisos de las crónicas despiertan polémica y han generado actitudes individualistas dado que quienes la desarrollan consideran que su interpretación es la más apegada a la original y, por tanto, la más auténtica, con la desventaja adicional de que prefieren mantenerla en secreto.

Un buen número de artesanos actuales emplean una fórmula que, según el *Maestro Memo*: Guillermo Rodríguez, es la más auténtica. A este restaurador se la legó un anciano que doraba altares en Patamban. Rodríguez la empleó y fue mejorándola para su aplicación en el trabajo de la caña. En septiembre de 1994 impartió un curso sobre la técnica en Patamban y fue ahí donde se difundió la fórmula que consta de: 60 bulbos de orquídeas sin mondar, 4 hojas de orquídea, 15 hojas de higo, 10 hojas de *nochebuena* o *flor de pascua**. Todo se muele en el metate y se

mezcla, se pone en una cazuela de barro agregándosele un cuarto de aceite de linaza y un cuarto de litro de agua. Se deja en reposo 72 hrs., después se cubre con una manta y se deja reposar otras 24 horas y ya puede utilizarse el aglutinante. Para conseguir una calidad superior, se deja reposar 22 días y se utiliza el líquido, que se obtiene por decantamiento.⁴⁹

Esta modalidad técnica es la que requiere de mayor tiempo y laboriosidad, por esta razón algunos artesanos incorporan a la fórmula una considerable proporción de *cola de conejo** 50 lo que produce mayor adhesividad y acelera el proceso.

El restaurador Felipe Hincapié Alvarado menciona que el artesano que mejor respeta el proceso del *tatzengueni* es Roberto Cruz Floriano, quien afirma que:

"No obstante que algunos estudios sobre la orquídea mencionan que tienen suficiente aglutinante, al separar la fibra y el bagazo de la planta, encontramos solo un 20 o 30 % del mismo. Al realizar la mezcla de los residuos (fibras y bagazos) y el polvo de la caña, da un mayor peso pero no aglutina lo suficiente, esta mezcla desquebraja y desmorona y, al incorporarla con otras sustancias: agua, aceite, colas, etc.; propicia que la contracción de la pieza sea demasiado agrietada, además de que la enmohece, oxidan y pudren. Por tanto se desvirtúa la naturaleza del pegamento que el bulbo nos proporciona [...] Una forma de obtención y conservación para el uso posterior del aglutinante, es triturar el bulbo, secar al sol cubierto con una tela fina, ya secos los bulbos se muelen para formar un polvo fino el cual se mezcla con el agua en proporción para recuperar su estado adhesivo." 51

A partir de mi propia experiencia con las orquídeas y el *tatzengueni*, puedo aseverar que es una técnica inviable en las condiciones actuales: la deforestación aguda en la zona de producción de las orquídeas que constituyen su materia prima, hace de la obtención de los bulbos de la *ararocua* una tarea casi imposible. Estas flores se encuentran en la corteza de los encinos, y sólo en el valle de Morelia; en la Meseta Purépecha únicamente es posible encontrar *flor de todos los santos*; la *ararocua* la tienen por planta de culto y la utilizan en las celebraciones, sobre todo para Ma. Guadalupe por lo que esta prácticamente deforestada. Por otra parte cada bulbo de orquídea produce anualmente un bulbo más, por lo que cultivarlas bajo supervisión no es rentable si se desea mantener un ritmo aceptable de producción. Todo esto, sumado a la complejidad de su preparación, deriva en el hecho de que el empleo de este aglutinante, tanto como la rigurosa autenticidad de la técnica, se pierdan. (imagen 3.5)

Por mi parte logré extraer la goma cortando los bulbos en rodajas de aproximadamente 1 cm de ancho, poniéndolas al fuego con un poco de agua, evitando el punto de ebullición y manteniendo la cocción durante 5 minutos. Al retirar los bulbos del fuego basta prensarlos con un instrumento casero, como el exprimidor de limones, para obtener el mucílago. La recomendación usual para obtener el aglutinante de los bulbos de orquídea consiste en machacarlos en un mortero de piedra o *molcajete*, sin embargo encuentro que el procedimiento tiene la desventaja del desperdicio, ya que mucha de la goma se queda impregnada en la piedra, por lo que considero ventajoso extraerla como he explicado. (imágenes 3.6 y 3.7)

3.1.2.4 Gomas y colas modernas

Según quedó asentado en capítulos anteriores, cuando llegaron los primeros frailes de Europa adoptaron la técnica de pasta de caña al modelado de piezas de su iconografía, con dicha variante la técnica originaria perdió algunos datos importantes, y con el paso del tiempo y los descubrimientos tecnológicos de nuevos aglutinantes, continuó su modificación.

Actualmente el mercado del ramo ofrece una gran variedad de pegamentos, entre los cuales el mucílago marca *Staford* es preferido por muchos artesanos. La etiqueta no incluye la lista de ingredientes ni sugiere procedimientos de uso, pero funciona de manera excelente para la técnica de pasta de caña de maíz: proporciona ligereza a las piezas, es de alta adherencia y flexibilidad, lo que conviene tanto al moldeado como al modelado; se absorbe al polvo de caña de manera óptima, humedeciendo en el grado correcto y secándose de manera relativamente rápida al sol; se puede combinar con otros aglutinantes, como el engrudo o la *baba* del nopal, para conferirles mayor adherencia. (imagen 3.8)

Las colas en general, son útiles para conferir mayor adherencia a los aglutinantes naturales y sobre todo se utilizan para el proceso del *tizado*. Se pueden adquirir en *tlapalerías** o en tiendas especializadas en materiales para arte, artesanía o restauración. La cola de carpintero, es más común pero cada vez menos carpinteros la utilizan y su producción ha disminuido. La *cola de conejo* es de mejor calidad pero mucho más difícil de conseguir, únicamente localicé un expendio en la ciudad de México y ninguno en el estado de Michoacán. Las colas se venden en hojuelas similares a las de la grenetina y se deben hidratar antes de ponerse a *baño maría*. La proporción para lograr una buena aguacola dependerá de la zona o de la parte del proceso en la que se quiera aplicar.

3.1.3 Materiales para los Terminados y barnices.

Siguiendo la tradición occidental de la imaginería colonial, los terminados varían según los requerimientos del artesano. En principio existe un proceso similar, aunque nunca tan suntuoso, que se aplicó en el mundo prehispánico, éste comenzaba el recubrimiento de la pieza con una capa de tierra blanca que se conoce como *tizado*.

3.1.3.1 Tizado

La tiza o *gis* es una tierra blanca que contiene mucho caolín, en Michoacán se puede recoger de manera natural en la zona de la Cañada de los Once Pueblos, en la Meseta Purépecha. Bonavit propone la palabra *ticatlali* para esta clase de tierra. Con este recubrimiento se tapaba el poro de la caña y se le liberaba de la humedad. Se puede sustituir por un yeso fino o por carbonato de calcio. (Imagen 3.9)

3.1.3.2 Policromado

Este es uno de los pasos finales y en la colonia se realizaba a base de pigmentos naturales, en la actualidad éstos se han sustituido extensamente con las pinturas al óleo, los colores acrílicos y otros disponibles en el mercado.

3.1.3.3 Dorado y estofado

Se llama estofado al recubrimiento de las piezas con una ligerísima capa de oro, que se consigue en las tiendas de materiales para restauración, donde también pueden adquirirse hoja de plata, de cobre -a manera de falsificación de oro- y de aluminio -a manera de plata. El proceso consiste en la aplicación de esta lámina de metal a la pieza y, una vez que está dorada, se aplican colores al óleo para formar diseños ornamentales, por lo general simulando los motivos de las telas más suntuosas de la época. Este procedimiento es frecuente en piezas de novohispanas dedicadas al culto, en las que la figura humana se cubría con suntuosos mantos y vestidos de brocado y otros géneros tramados. (imagen 3.10)

3.1.3.4 Gomas y barnices

La *goma* es la capa de protección final que contribuye a mantener el color de la escultura. La *goma laca* se encuentra en dos colores que son: la *normal* o *común* que dejará una pátina de color café y la *blanca* con la que se obtendrá un acabado transparente. En ambos casos el resultado será un acabado mate. Este material se diluye con alcohol y se aplica con una brocha de cerdas suaves.

Los barnices y selladores para madera dan buen resultado, toda vez que ésta y la caña de maíz son materiales muy afines, que los solventes como el *thiner* y el aguarrás no deterioran ni destruyen. Se aplican al trabajo de caña en la misma forma que a la madera.

3.1.4 Materiales para la estructura interna.

Cuando la escultura es muy grande, la caña no ofrece una resistencia adecuada, es posible reforzar la pieza sin sustituir los materiales empleando una gran cantidad de cañuelas, sin embargo puede resolverse el problema de forma menos laboriosa estructurando con algún otro material, del tamaño y la firmeza requeridos.

A este propósito y sin necesidad de recurrir a elementos industriales, contribuyen con excelente resultado los *quiores* o tallos de la flor del *maguey**, que resultan muy propicios para formar una estructura mayor, pues son muy largos y anchos, hasta 10 cm de diámetro y presentan características análogas a las de la caña. El proceso consiste en cortarlos y ponerlos al fuego sobre alguna plancha, para asarlos.

Otro material de estructuración es la madera ligera como la *copalilla*, *tzompantle* o *colorín* *, que en la actualidad es difícil de conseguir debido a los procesos de deforestación.

Algunos materiales que se utilizaban para rellenar huecos internos tanto como para dar formas y moldeados son: tela, papel, hojas de maíz y hasta plumas de *guajolote* *.

Las telas se utilizaron en algunos casos particulares de imaginería novohispana. Sobre todo para dar la apariencia de las mismas sin tener que tallar en el material, entonces sólo se integraba y se policromaba. En otros casos la tela valía por sí misma haciendo de la imagen una pieza incorpórea y, por lo tanto, espiritual y divina. Esta se puede aplicar con aguacola, a la manera de papel mache.

Casos similares se registran con el papel, que en ocasiones era amate y en otras tantas simples hojas que hoy se rescatan de los Cristos y que desde entonces eran desperdicios.

Las hojas secas de maíz y las plumas de *guajolote* se utilizaban para hacer estructuras internas livianas y bofas. Haciendo grandes atados de éstas, se recubrían con cañas o con pasta de caña.

3.2 HERRAMIENTAS

Las herramientas son sencillas. Básicamente se requiere de:

- Navaja *charrasca*
- Juego de escofinas con forma
- Juego de limas con forma
- Juego de gubias para grabado, con más filo que las empleadas para la talla.
- Lijas de distintos calibres:
 - . gruesas (del No. 100)
 - . medianas (del 200 al 400)
 - . finas -para terminados- (del 500 ó el 600)(imagen 3.11)
- Mecate* * de uno o dos cabos
- Palillos (mondadientes) de madera -para usarlos como soportes.
- Tinas de distintos tamaños –cuadradas de ser posible- para hacer la pasta de caña contener aglutinante y contener polvo de caña.

3.3 PROCESOS

Una vez que tenemos todos los materiales que ocupamos, según la pieza a desarrollarse, el tamaño y la dificultad, actuamos sobre ellos para transformarlos.

3.3.1 Primer paso: los mazos de cañas o *tronquitos*

Cuando tenemos una cantidad considerable de cañas peladas es necesario separarlas por tamaños. Si se mondan con cuidado se pueden obtener cañas completas sin tener que fraccionarlas, lo que provee de *tronquitos* más altos. (imagen 3.12)

De esta separación de tamaños se vuelven a separar por cantidades de acuerdo al grosor que se quiere para el *tronquito* y con ellas se forman mazos de cañas, una vez atados, se empalman unos con otros utilizando baba de nopal y alguna cola o mucílago para lograr mayor adherencia del aglutinante. Se debe empapar cada una de las cañas manteniéndolas inmersas en la baba de nopal aproximadamente 10 min., tomando en cuenta que entre más tiempo permanezcan en inmersión será mejor, pues se reblandecerán y se incorporarán con mayor facilidad. (Imagen 3.13)

Una vez que las cañas están totalmente impregnadas de este aglutinante, se les retira el exceso y se agrupan atándose con un *mecate* de uno o dos cabos. Es importante emplear cuerda de grosor adecuado ya que si es muy delgada puede romper la caña y si es muy gruesa no apretará con suficiente firmeza.

Un extremo del *mecate* deberá atarse a un objeto firme que le sirva de soporte y permita tirar con fuerza: una viga, un árbol, una columna, una mesa muy pesada... para que, enredado en el *tronquito*, se cree una tensión suficiente y de esta manera se compacten las cañas hasta formen un grupo que entre más apretado esté será mejor. Los *tronquitos* compactados se deben secar colgando al sol por lo menos tres días, de preferencia una semana. (imágenes 3.14 a 3.19)

En la preparación de la baba del nopal se puede incluir también algunas hojas de tóxico para que se *curen* las cañas y se prevenga la aparición de la polilla. Este puede consistir en algunas hojas de higuera, de *noche buena* o de *santamaría*.

3.3.2 Segundo paso: la estructura y el tallado

Ya secos los *tronquitos* se estructuran según la pieza, cortando y tallando con la cuchilla *charrasca*. Se pueden pegar unos con otros utilizando palillos de madera, y mucílago como adherente. En este momento de debe tener sumo cuidado y no presionar en exceso sobre las puntas para no romper la adhesión de las cañas. Una vez que se obtiene una figura, lo más semejante que sea posible al prisma envolvente, se puede empezar a detallar con escofinas, de esta manera se obtiene un devaste moderado. (Imagen 3.20 y 3.21)

Después hay que pulir con una lija de calibre 100, el polvo que se desprenda se reservará para hacer la pasta. En este momento se debe detallar un poco más la figura, aunque sin precisar rasgos menudos o muy pequeños porque se perderían.

Es importante que en esta etapa la pieza resulte más delgada de lo que se desea lograr al concluirla por las capas que la cubrirán posteriormente.

3.3.3 Tercer paso: empastado.

Cuando se trabaja el tallado y modelado con lija se deberá de guardar todo el polvo de caña que se desprenda, ya que constituye el principal ingrediente de la pasta de caña. Si no se tiene el suficiente se deben lijar otras cañas hasta disponer de la cantidad necesaria. La pasta servirá para dar el soporte indispensable y para estructurar de manera optima la escultura (imagen 3.22)

La pasta se hace con el polvo de caña y aglutinante. Para la realización de mi trabajo prefiero el mucílago *Staford* sobre el *tatzengueni*, pues como he explicado arriba, la dificultad para conseguir los bulbos de orquídeas, conjunto la deforestación hacen que sea más fácil, conseguir el aglutinante en alguna papelería especializada que en el bosque. Al respecto no existe una medida específica, la pasta debe quedar pegajosa y a la vez debe desprenderse de las manos, la cantidad óptima de mucílago será cuanta baste para conseguir este resultado, y con esa mezcla se procederá a recubrir toda la pieza. (Imagen 3.23 y 3.24)

El secado depende de las condiciones climáticas, en época de secas tardará medio día a la sombra y unas cuantas horas al sol.

Este es el mejor momento para trabajar detalles y motivos pequeños con la misma pasta. Una vez que se ha secado se puede seguir modelando con limas de formas y lijas de distintos calibres según la precisión que requieran los detalles de la pieza.

3.3.4 Cuarto paso: recubrimiento y terminados.

Ya seca la pieza empastada, adquiere un gran valor plástico y un color orgánico muy especial; pero si se decide variar este aspecto, el siguiente paso será *tizarla* o recubrirla con carbonato de calcio. Esta mezcla de recubrimiento se compone de un tanto de carbonato de calcio y dos tantos y medio de *aguacola* y se va engrosando la cantidad cuanto más capas de la misma se apliquen. (imagen 3.25)

El paso final dependerá del discurso al que se quiera aplicar, pues podría ser policromado, dorado o estofado, según las necesidades.

CAPITULO 4. El discurso plástico

4.1 MARCO TEORICO CONCEPTUAL

4.1.1 Situación del material en la actualidad

4.1.1.1 las vanguardias

Se conoce como *vanguardias* a los movimientos culturales que se han gestado en la historia del arte moderno como reacción a las imposiciones academicistas. Por lo general el *vanguardismo* implica un agudo espíritu contracultural que reivindica elementos despreciados o considerados como inmorales, indecentes, bárbaros o irracionales por la mentalidad al uso. Las artes plásticas no quedan al margen de estos movimientos y presentan un gran número de escuelas y tendencias vanguardistas del *dada*.

Puede afirmarse sin temor a exagerar que a las *vanguardias* se deben muchas renovaciones culturales, artísticas y filosóficas de la modernidad, al grado de constituir uno de sus signos definitorios.

Aunque en la época actual, considerada ya como plenamente *posmoderna*, el vanguardismo como lo entendió la época moderna ha caído en franco descrédito, debido sobre todo a su compulsivo afán innovador, ávido siempre de originalidad y, por tanto, al filo de la obsolescencia permanente, así como a su propósito explícitamente revolucionario, las propuestas no han cesado sin embargo, y con ellas surge un nuevo concepto de vanguardia que comparte con su antecesor el sentido de "adelantado", pero no el resto de los postulados que lo justifican.

Actualmente se reconoce como vanguardias a los más recientes movimientos que han alcanzado una vigencia relativamente estable. Dentro de los movimientos posvanguardistas así entendidos, podemos ubicar el trabajo de pasta de caña y a la misma caña de maíz como material, en un espacio cercano al *arte povera* (*arte pobre*), surgido en la década de los años 1960, que puede definirse por el propósito de crear con cuerdas, ramas, telas de diferentes clases y material ecológico o de la tierra, así como por su naturaleza y el origen orgánico de los materiales que emplea.

*"El término povera viene condicionado por el uso frecuente de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que estas obras ofrecen"*⁵²

Esta parte de las vanguardias pretenden restablecer las relaciones del arte con la vida mediante un proceso de desculturización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema de consumo y de la tecnología. Los materiales son los protagonistas de la obra. La materia va a tener un discurso propio y socialmente impuesto. Esta materia puede ser de las más diversas índoles: plantas,

tierra, sacos, gasas, cuerdas, materiales encontrados; pero estos materiales van a tener una fuerte relación como objetos.

*"En el encuentro con los objetos chocamos enseguida con la palpable diferencia que existe entre el objeto dado por la naturaleza y el realizado por el hombre. Al primero podemos atribuirle cierta vida propia; posee una presencia más importante y sería, porque está enraizado en la naturaleza universal y en consecuencia resulta inagotable frente a las preguntas humanas. En cambio, el segundo ha sido en cierto sentido añadido al mundo, producido con una técnica conocida y al servicio de una función determinada. Por esta razón todo objeto hecho, todo producto, apunta necesariamente a un uso, y hay que realizar esfuerzos considerables para contemplarlo sólo en su existencia objetiva y su significado estético."*⁵³

Y del anterior obtenemos la diferencia más clara entre el arte povera y el ecológico. El povera abandona la reconstrucción del objeto, utiliza al objeto por sí mismo. Responde a una colección heterogénea que con frecuencia pareciera un cúmulo de desperdicios traídos a una galería, y que ordena en el espacio por las cualidades y calidades plásticas de cada objeto. En cambio el arte ecológico responde a un sentido procesual. La materia es natural, se encuentra en el ambiente y el artista la toma, respeta su materialidad pero la procesa y ordena según sus conveniencias.

*"la ecología en su sentido actual tiene que ver con los procesos vitales, las transformaciones de energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y de la naturaleza inanimada"*⁵⁴

En este sentido, el material se convierte en la significación de la obra. Se rechaza la iconografía del objeto, para darle prioridad a la materia. En obras en donde el sentido procesual está ligado con el tiempo, es decir, cuando se emplea como parte del material, el agua, el fuego, el clima, se generan constantemente nuevos sentidos para cada nueva presentación física. La obra, entonces, impulsa paralelamente una comunicación procesual sobre todo en las manifestaciones ecológicas. En este sentido se convierte en una fuerte crítica al arte racional que considera a los objetos artísticos como productos terminados, lo que el arte povera y ecológico ataca teniendo un material mudable que no necesita llegar al punto final. Jannis Kounellis, uno de sus creadores explica que:

"[...] hablar de arte pobre no sólo significa hacer uso de materiales de desecho como se ha vuelto moda. La intención es lograr que los objetos de las exposiciones se comuniquen entre sí y también se relacionen con el espacio en el que son observados."

55

La técnica para el procedimiento de la pasta de caña de maíz no alcanza a insertarse completamente dentro de estas dos ramas, pues en sendos casos se llega al material por un proceso artesanal sin embargo comparte con éste notas significativas: el carácter ecológico y la intención autocomunicacional con el espacio al que se integra, entre otras.

4.1.1.2 La posmodernidad

Signada por un alud de transformaciones sociales, económicas y tecnológicas, que son tantas y se presentan a ritmo tan acelerado, la *posmodernidad* aparece como un hito instantáneo frente al que es casi imposible establecer pautas generales de reconocimiento. El imperio de los *medios de comunicación* y, concomitante a éstos, la pérdida de contacto con la realidad, en un cosmos de cultura *pop* donde la ficción deviene realidad virtual, porque la tecnología dispone de los recursos para manipular la realidad hasta el punto de crearla en sus propios términos:

"La realidad artificial es la condición posmoderna auténtica y la realidad virtual, su expresión tecnológica definitiva".⁵⁶

En este marco de situaciones, lo que acontece en el ámbito de la cultura puede constituir una clave fundamental para comprender el tiempo posmoderno. En materia de arte vivimos una época que marca el fin de la modernidad, pero que afecta en igual medida otros campos de desarrollo de la vida humana: costumbres, ideas, conciencia. .. La *época moderna* se deslumbró con el espejismo del progreso, que involucraba nuclearmente supuestos de cambio y de futuro. Ahora nos interesa defender la naturaleza justamente de los ataques del llamado *progreso*, nos interesa sobre todo conservar la armonía, la perfección no está en el futuro, sino en la armonía de nosotros mismos con nosotros mismos, con nuestros semejantes y con la naturaleza

La caña de maíz por su proyección histórica, así como por la actualización dinámica de su raíz ancestral, por su naturaleza ecológica, por ser una recuperación del arte popular y porque obedece a la necesidad de armonía entre materia, productor, obra y entorno, puede considerarse en sus aplicaciones actuales como un material plenamente *posmoderno*.

4.2 PRACTICO PLASTICO

La investigación anterior sugirió un sin número de opciones plásticas, muchas de las cuales encontraron su oportunidad de objetivación en tres *instalaciones*, donde la caña de maíz, con su íntegra carga histórica y discursiva, fue la protagonista de la obra.

Los espacios se determinaron en el perímetro de la ciudad de Uruapan en el estado de Michoacán, en principio dado que es el lugar donde radico, pero principalmente por el hecho de que la cultura *purembe* se desarrolló en esta misma zona.

La *instalación*, como una expresión tridimensional, pretende adueñarse e incorporarse armónicamente al espacio en el que se encuentra. No se trata, por lo tanto, de una obra autónoma de ubicación intercambiable que, sin importar dónde se encuentre, hablará de ella misma; al contrario, es una especie de escultura que habla del espacio en donde se encuentra y establece igualmente una comunicación con el mismo.

4.2.1 1ª Instalación: La diosa madre *Cuerahuepari**

Esta primera instalación realiza su discurso evocando la época prehispánica, cuando la divinidad se orientaba a la naturaleza en términos de fuerza creadora del universo. Elegí este tema como expresión de la etapa primegenia de la pasta de caña, cuando surgió como producto del contexto histórico que la creó, ya que la sucesión de las instalaciones obedeció al orden discursivo-cronológico-histórico, del material.

4.2.1.1 Espacio.

Pensando primordialmente en el culto a la naturaleza, elegí como espacio de instalación el *Parque Nacional Barranca del Cupatitzio*: un vergel de agua abundante y flora multivariada, situado en el corazón de la ciudad, que abastece de agua a toda la población y que, desde la época del presidente Lázaro Cárdenas –llamado *Tata Lázaro*- es un destino turístico de gran importancia en el estado.

En el interior del parque existen varios manantiales, entre los cuales el primero y más conocido es el de *La rodilla del diablo*, que debe su nombre a un antiguo mito forjado, muy probablemente, durante la época de la colonia. Considero que el nombre por sí mismo constituye un indicio de se trata de un lugar que en algún momento de la historia se dedicó al culto. Unos metros atrás del manantial existe un camino por donde el agua corre monte abajo en temporada de lluvias. Fue éste, precisamente, el sitio seleccionado. (imágenes 4.1 y 4.2)

La decisión favoreció a este sitio por ser el vestíbulo del manantial, donde las piedras se encuentran labradas por la paciencia del agua que baja por ahí, y los árboles abrigan el lugar, convirtiéndolo en un espacio muy orgánico y hermoso, que poco se ha tomado en cuenta, y que remite a una impronta natural: la matriz de la madre naturaleza, donde puede gestarse el nacimiento del agua, el nacimiento de la vida, el nacimiento del hombre.

4.2.1.2 Tiempo

La inauguración se realizó un 21 de marzo, por ser el día marcado para indicar que el sol alcanza el equinoccio de primavera, aunque la fecha no coincida exactamente con el fenómeno. La inauguración se proyectó para iniciar cerca del mediodía de manera que pudiera efectuarse simultáneamente un homenaje a la cosmogonía prehispánica.

El tiempo del material jugó un papel de suma importancia, ya que no recibió tratamiento alguno que garantizara su preservación y menos aún, su resistencia a la intemperie en un lugar tan húmedo y abierto al público. En estas condiciones la obra adquiriría un carácter efímero, que remite a un concepto ancestral toda vez que muchos rituales purembes se cumplían al formar algo que sería destruido, con frecuencia valiéndose del fuego. En el México antiguo la relación con las cosas no implicaba posesión, por lo que bien pudieron convertirse en efímeras las esculturas de sus dioses.

Esta instalación duró escasos tres días, pues tanto los visitantes del parque como los vecinos de las colonias de la periferia aprovecharon la ocasión para llevarse un poco del material a sus casas o, simplemente, para divertirse observando caer las piezas de caña de maíz y madera.

4.2.1.3 Materia

Además de las estructuras de caña de maíz y madera, el espacio cuenta con una gran cantidad de información visual y orgánica: grandes árboles de los que penden muchas plantas silvestres; piedras de formas peculiares; agua que brota a escasos metros; insectos moradores de esos lugares; pequeños reptiles y roedores; gran cantidad de hojas secas alfombrando la tierra; pequeños charcos de agua estancada que, en la fertilidad de este contexto orgánico, albergan minúsculas formas de vida.

Con toda esta materialidad implicada en el espacio, elegí como motivo básico una figura en espiral pintada de blanco. Estas espirales colgaron de las ramas de los árboles formando un gran *móvil*. Algunas de ellas fueron exclusivamente de caña de maíz, otras sólo de madera y algunas más tenían una parte de madera y otra de caña de maíz por lo que el *móvil* tenía un juego de equilibrio físico pero no visual, logrado merced a la variación en el peso relativo de cada uno de los materiales. (imagen 4.3)

Estos móviles pendían exactamente arriba de tres charcos de agua que ahí se estanca. En estos estanques coloqué 4 piezas pequeñas de la misma forma, que flotaban. Para evidenciar dicho contacto, limpié el área de acción de hojas y de tierra, dejando únicamente las piedras con agua limpia. (imágenes 4.4 y 4.5)

4.2.1.4 Concepto

La dualidad fue el concepto básico. La carga discursiva del material al unirse con la carga discursiva del lugar, propuso una mirada hacia el concepto nuclear de la cosmogonía prehispánica: la dualidad, que se resuelve en este caso considerando al mismo tiempo la existencia de un espacio y un *antiespacio*, que no es simplemente vacío, sino contraparte y ámbito de posibilidad matérica: la dualidad ámbito-materia, en este caso.

Las piezas escultóricas tienen, por lo antes dicho, la forma más simple de un caracol, que en la cultura indígena se empleaba con frecuencia para representar la

vida. En la forma espiral se integra y se manifiesta claramente esta dualidad de objeto y espacio que posibilita el despliegue del objeto, además de que el mismo trazo de los rizos configura el espacio que queda comprendido en su perímetro.

Estos caracoles, así concebidos, incluyen dos partes muy importantes: la que esta hecha de madera o caña de maíz y la que se configura como espacio inmaterial que también los conforma. Existe entonces una ambigüedad entre el material y el aire que lo rodea, de esta manera se puede leer una dualidad que también rige la vida: el principio femenino y el principio masculino, la mujer y el hombre. La mujer es representada como la tierra fértil, en donde el aire, que a su vez representa al hombre, deposita las semillas que lleva consigo y que, al encuentro son la fuerza generatriz de la tierra, concebirán la vida. El espacio, comprendido de este modo, representa la matriz de la *Madre Tierra*, lugar donde se gesta el agua que, por su parte, es un elemento de vida. (imagen 4.6)

En ese lugar se respira así mismo la muerte, por el peculiar olor a podredumbre que deriva el proceso natural de degradación de las hojas y otros elementos orgánicos, favorecido especialmente por el agua y la notable humedad del sitio. Dialécticamente la acelerada descomposición de la materia orgánica muerta fertiliza extraordinariamente el suelo y promueve una gran exuberancia vital. La integración indivisible entre vida y muerte es, por lo tanto, otro aspecto de la dualidad, que es el concepto más profundo que subyace a esta instalación.

Matéricamente la obra se pudriría inevitablemente con el paso del tiempo. (Las piezas más pequeñas que se encontraban en el agua fueron las primeras en descomponerse: su resistencia se mantuvo por escasas cuatro horas). De esta manera el carácter efímero de la instalación cobraría un sentido dialéctico por su asimilación a los procesos vitales del entorno, eludiendo de esta manera el simple paso a la destrucción para transformarse en sustancia nutricia de nuevos procesos en el ciclo vital. (imágenes 4.7 a 4.9)

El 21 de marzo del 2000 se presentó, asociado con el trabajo escultórico, un *performance* titulado *Los abuelos*, por alusión al capítulo del *Popol Vuh* que lleva el mismo nombre. *Abuelo, abuela*, en las lenguas prehispánicas, son denominaciones de los ancestros más remotos. Cabe mencionar aquí que la leyenda fundacional del señorío purhépecha incluye la referencia migratoria del grupo de origen, cuya memoria se ha perdido y al que se alude legendariamente como *nuestros abuelos del camino*.

La puesta en escena estuvo a cargo de un grupo teatral de Uruapan. Al concluir la representación formal, se leyeron pasajes del *Libro sagrado del Quiché, Libro del Consejo o Popol Vuh*, ya mencionado. La concurrencia se sumó al acontecimiento y la inauguración se convirtió así en un evento multidisciplinario realizado en su totalidad por vecinos uruapenses. (imágenes 4.10 a 4.13)

4.2.1.5 Reacción del público

El conocimiento de esta comunidad respecto a las nuevas disciplinas plásticas es prácticamente nulo. La idea de lo que es el arte se limita básicamente a la pintura como oficio y al costumbrismo provinciano como estilo. Los productores plásticos realizan la mayor parte de su obra aviniéndose a estos principios lo que, además de corresponder a la norma estética generalizada, es lo que con mayor facilidad encuentra mercado y permite obtener algún ingreso del oficio, no muy cuantioso sino realmente mínimo.

En este contexto, la escultura tiene escasa aceptación y sus modalidades más recientes son muy poco conocidas y apreciadas. Con anterioridad a la instalación que nos ocupa, se habían realizado dos o tres más, en espacios cerrados y con muy poco éxito. Un par de *performances*, que es posible citar como antecedentes locales, causaron confusión y produjeron el franco rechazo de los asistentes.

El evento *Cuarehuepari*, contó con un público más favorable que las instalaciones previas, ya que estaba constituido mayoritariamente por personas relacionadas con la producción, la distribución o el consumo de la cultura. Esto generó una actitud comprensiva y de aceptación ante lo expuesto, evidenciado en el gusto por que habían presenciado, con una objeción básica: el carácter efímero de la obra plástica.

La reacción más transgresora fue la de la gente que no pertenecía a esta clase de público: visitantes del parque y vecinos, espectadores ocasionales en suma, quienes se dieron a la tarea de destruir sin el menor respeto y en unos cuantos días lo que la naturaleza tardaría en degradar aproximadamente un mes. Un acto de vandalismo que ilustra perfectamente la ausencia de aprecio y conocimiento de este tipo de manifestaciones culturales en la ciudad.

4.2.2 El retablo de la Colonia

La segunda parte del proyecto se relaciona con el mundo de la colonia: segunda época de esplendor del material. Dicha etapa surgió de un choque cultural impactante en extremo, del que la nación no ha logrado reponerse a casi 300 años de la *Guerra de Independencia*. Este hecho me hizo reflexionar acerca de lo que significó y significa este choque de culturas para vecinos y conciudadanos y en lo que en la época actual puede significar la palabra *colonia*.

4.2.2.1 Espacio

La época colonial dejó a su paso edificios religiosos de arquitectura europea impuesta y perenne, contraria a la arquitectura prehispánica que casi siempre utilizaban materiales endémicos y efímeros. Uruapan fue un lugar donde se instalaron los evangelizadores franciscanos, construyendo un centro y ocho barrios circundantes, cada uno con su capilla. De dichos monumentos históricos, Uruapan

resguarda pocos, ya que los nuevos estilos de arquitectura religiosa causaron el reemplazo de algunos y el crecimiento urbano, la desaparición de otros.

En el centro de la pequeña ciudad queda uno muy antiguo, al que se llama *La Huatapera**, de estilo *tequitqui**, fue el espacio seleccionado en primera instancia para realizar la segunda instalación, pero resultó imposible concretar este propósito ya que el Municipio, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional Indigenista (INI) emprendieron la restauración del edificio en fechas coincidentes.

Adjunta a *La Huatapera*, de construcción franciscana igualmente la *Capilla de san Francisco* de estilo gótico, que fue destruida y reemplazada por una construcción más moderna a principios del s. XX. Como un recuerdo, se conservó la puerta principal a la entrada del atrio; este se redujo para construir la casa parroquial apegándose someramente al estilo del edificio que destruyeron. En la actualidad esta construcción funciona como la *Casa de la Cultura de Uruapan*.

Una de las paredes laterales de este edificio colinda con el atrio del templo de San Francisco. Este muro funcionó como soporte de la segunda instalación que se presentó a manera de relieve. Como obra temática basada en la colonia, la instalación se sirvió de la composición espacial de los retablos.

*"Los historiadores están de acuerdo con que los llamados retablos son las obras de arte de mayor calidad estética producidas por los mexicanos de la Nueva España. Retablos son los altares que se encuentran atrás de la mesa en la que el sacerdote oficia la misa. El retablo se halla construido por una unidad de muchos cuerpos que se suceden, se contraponen y contienen unos nichos en los que se colocan las esculturas de santos o pinturas con temas personajes religiosos."*⁵⁷

La división del espacio es geométrica y obedece a una relación de *calles*, (las hileras de forma vertical) y *niveles* (las hileras de formas horizontales). El retablo es entonces un gran espacio, que por su tamaño y su disposición en el altar adquiere un aspecto bidimensional, dividido por las columnas de las *calles* y la ornamentación de los *niveles*. (imagen 4.14)

La instalación "*El retablo de la colonia*" aprovechó dos ventanas del edificio, convirtiéndolas en la *calle* principal del retablo, y utilizó esta división marcada y necesaria como una fragmentación: una sola imagen, fragmentada por *calles* y los *niveles*.

4.2.2.2 Materia.

El soporte de la instalación fue de hojas de *triploy* de *macocel*, que se cortó y se fraccionó en piezas que podrían ser independientes.

Con el espacio realicé un relieve de pasta de caña en forma de ser humano. Por la estrecha vinculación que el material guarda con el tema religioso, y al elegir la composición de un retablo católico, la imagen hizo referencia a Cristo, al presentar

sus manos y sus pies perforados y un sandal en la parte pública. La pasta de caña se conservó sin pintura ni encarnación alguna, para objetivar la referencia prehispánica que considera que el ser humano fue creado del maíz.

En donde estuviera una columna o un nivel, utilicé la unidad ornamental que aparece con mayor frecuencia en las ventanas de *La Huatapera*. (imagen 4.15) En este caso destacué pintando con color oro la división que debía hacerse evidente. La idea primaria fue la de emplear hoja de cobre, pero el trabajo hubiera resultado mucho más lento y el resultado casi el mismo, debido a que estaría expuesta en un espacio público. (imagen 4.16)

Por el simple medio citado en el párrafo anterior, el discurso se clarifica y muy fácilmente se leía que el material dorado fragmentaba y dividía al material café - amarillo. El oro fue comprendido tanto en su significación más convencional y simple: la riqueza, el dinero, el poder, la enfermedad de la avaricia de los colonizadores; como en el marco de la iconografía judeocristiana, donde representa la unidad de los feligreses, lo que, por otra parte, no se entendió igual en la Nueva España, ya que la destrucción y las muertes ocasionadas por la *fiebre del oro*, sólo podía significar una clara violencia y división.

La figura humana como objeto estético, aparece fragmentado por la ornamentación que simula oro. En su fragmentación, encontramos cada brazo en un espacio, al igual que las manos, la cadera, el busto y los pies. Esta idea situada en el contexto que actualmente tiene la palabra colonización, se encuentra intacta en concepto: la colonización actual esta regida por el consumismo y las empresas transnacionales, las cuales se representaron por medio de la basura de empaques de comida, que constituyen el núcleo de empresas en mayor y más directo contacto con la mayoría de los consumidores.

La basura que generan de los empaques invade y satura el espacio que media entre la parte de la figura humana fragmentada y su delimitación espacial de color dorado. Este material de empaque es fruto de recolección por las calles de la ciudad de Uruapan, la clasifiqué por colores para hacer un policromado que fue del azul, casi violeta, al rojo. De esta manera se refuerza el discurso principal que es el trágico final del ser humano, sacrificado, destajado e inundado por el dinero y el poder.

Dos espacios del retablo, los ubicados en las orillas del primer nivel, contuvieron fragmentos de poemas de Pablo Neruda, extraídos de su libro *Canto General*, en los cuales se explica el discurso que desaba exponer en el retablo. Del llamado: *La United Fruit Co.* Se desprendió lo siguiente:

*"Cuando sonó la trompeta, estuvo
todo preparado en la tierra
y Jehová repartió el mundo
a Coca Cola Inc., Anaconda,
Ford Motors, y otras entidades..."*

Continuo con el verso de la *Standard Oil*:

*"...antes llevo la Standard Oil
con sus letrados y sus botas,
con sus cheques y sus fusiles,
con sus gobiernos y sus presos.
Sus obesos emperadores
Viven en New York, son suaves
Y sonrientes asesinos,
que compran seda, nylon, puros,
tiranuelos y dictadores.*

*Compran países, pueblos, mares,
policías, diputaciones,
lejanas comarcas en donde
los pobres guardan su maíz
como los avaros el oro..."*

Otro espacio contenía el poema *Los Nuevos Propietarios*:

*"Así se estancó el tiempo en la cisterna.
El hombre dominado en las vacías
encrucijadas, piedras del castillo,
tinta del tribunal, pobló de bocas
la cerrada ciudad americana.*

*Cuando ya todo fue paz y concordia,
hospital y virrey, cuando Arellano,
Rojas, Tapia, Castillo, Núñez, Pérez,
Rosales, López, Jorquera, Bermúdez,
los últimos soldados de Castilla,
envejecieron detrás de la Audiencia,
cayeron muertos bajo el mamotreto,
se fueron con sus piojos a la tumba
donde hilaron el sueño
de las bodegas imperiales, cuando
era la rata el único peligro
de las tierras encarnizadas,
se asomó el vizcaíno con un saco,
el Errázuriz con sus alpargatas
el Fernández Larraín a vender velas,
el Aldunate de la bayeta,
el Eyzaguirre, rey del calcetín.*

*Entraron todos como pueblo hambriento
huyendo de los golpes, del gendarme.
Pronto, de camiseta en camiseta,
expulsaron al conquistador
y establecieron la conquista
del almacén de ultramarinos.
Entonces adquirieron orgullo
comprado en el mercado negro.
Se adjudicaron
haciendas, látigos, esclavos,
catecismos, comisarías,
cepos, conventillos, burdeles,
y a todo esto denominaron
santa cultura occidental."*

Y de esta manera incluir explicaciones dentro de la instalación. El hecho de que estuviera expuesta a todo el mundo en el centro de la ciudad, exigía que se explicara y consideré que no había mejor manera que incluir poesía de un famoso escritor, al cual la mayoría de mis vecinos uruapenses no podrían juzgar mal. (imágenes 4.17 a 4.20)

4.2.2.3 Tiempo

La temporalidad plástica de esta obra se fue dando por las divisiones de calles y niveles y por la composición espacial en la cual las horizontales y verticales tenían la mayor fuerza que era cortada por el espacio principal el cual correspondía al torso y era el más grande.

En el espacio real el concepto de lo efímero sigue siendo el prioritario en la obra. En este caso, la basura reciclada y organizada por colores fue también un factor importante de *efimeridad*: la mayoría de los envases son de plástico metálico que difícilmente se descompone, pero al funcionar como simples empaques de comida, que es la mercancía principal, estos vistosos y caros materiales tienen como doble vocación atraer y seducir, así como ser desperdicio y desecho sin utilidad posterior. Se desperdician, entonces, y se convierten en basura en un paso inconsciente y común entre los consumidores.

La fecha en la que se programó esta instalación obedecía a la temporalidad climática de la zona, pues la lluvia es un factor importante en relación con un material que absorbe y guarda la humedad como una esponja. En las comunidades colonizadas y evangelizadas del país, la mayoría de las fiestas patronales de sus barrios y sus pueblos se festejan en la temporada de verano, como una continuidad a las celebraciones que antes existían para la temporada de lluvias.

En Uruapan, las fiestas de los barrios tienen lugar en los meses de mayo, junio y julio, la instalación se programó para las mismas fechas, teniendo en cuenta que pasarían pocos días antes de que el relieve se deshiciera por completo.

Atendiendo a una sugerencia de mi tutor de la beca del FONCA del estado de Michoacán, aplacé la fecha de inauguración hasta que concluyera la época de lluvias, con el fin de que permaneciera expuesta por mayor tiempo y más gente pudiera apreciarla.

La fecha de inauguración fue el 27 de septiembre del 2000, misma en la que también se inauguró el tercer y último evento plástico correspondiente a esta investigación. La exposición sólo duraría tres días, pero por causas fortuitas no me fue posible desinstalarla en la fecha prevista, por lo que permaneció intacta 3 semanas, contraviniendo en sentido positivo las expectativas de destructibilidad.

4.2.2.4 Reacción de los espectadores

Para la instalación del retablo no se dispuso de ninguna ceremonia inaugural, principalmente por el hecho de su ubicación extramuros en el centro de la ciudad. Realicé la instalación por la noche, así, a la mañana siguiente apareció en plena calle, a la vista de los transeúntes.

Las reacciones fueron variadas, hubo quien a pesar de pasar diario no se percató de su existencia y muchos otros que se detenían a apreciar lo que veían. Las mamás aprovechaban la ocasión para enseñar a sus vástagos que si seguían comiendo la comida de los empaques quedarían así de flacos y deshechos. La reacción más significativa fue la de los estudiantes que cada 2 de octubre pintan y decoran los edificios públicos del centro con consignas políticas en torno a la masacre de 1968 en Tlatelolco.

Uno de los edificios afectados por esas *pintas* o *graffitis* es, precisamente, *La Casa de la Cultura*, y llegada la fecha, el *chapopote** y las consignas de dichas protestas, evitaron el *Retablo de la colonia* y lo respetaron, a pesar de que estaba al alcance de su mano.

4.2.3 El nuevo dios o la caverna neoplatónica

La tercera y última parte del proyecto se refiere a la época actual y plantea un cuestionamiento acerca del principal dictador de la conciencia. Lejos de las teorías plásticas que puedan suscitarse, considero que el televisor es un elemento socialmente dañino —no por sí mismo, si no por su manejo— y el más penetrante dentro de las sociedades entre los llamados *mass media*.

Considero que el influjo que produce sobre la población es totalmente dirigido a la destrucción del ser humano, convirtiéndolo en un autómatas, sedentario, solitario en un ente que carece de sentido común y de pensamiento. Su influencia es poderosa y

crea falsas ilusiones en la mente de las personas, contribuye a crear una globalización de costumbres y gustos; a homogenizar a las culturas.

La influencia de este *medio* en la comunidad de Uruapan, es particularmente intensa ya que, por carecer de una oferta cultural suficiente, la mayoría de sus pobladores, prefieren pasar el tiempo viendo la televisión. La mayoría de los vecinos tienen servicio de *telecable*, pues la situación geográfica de Uruapan es tal que sólo de esta manera se puede recibir la señal del televisor. Se pueden apreciar muchos canales extranjeros que muestran sus usos y costumbres, los ponderan y sobrevaloran, sembrando esta misma idea en las conciencias de los televidentes, quienes viven así un choque cultural al situarse debido al poderío virtual del discurso en un espacio geográfica, social, cultural y económicamente distinto al que les corresponde.

El tercer proyecto tiene, entonces, como *dios* temático al televisor. Como una metáfora, comparo este fenómeno que observo en torno al televisor con el mito que aparece en el libro VII de la República de Platón, quien –según la síntesis de Gutiérrez Saenz- narra lo siguiente:

*"En una caverna oscura están varios prisioneros atados, desde la infancia; no pueden ver la luz del día, ni los objetos y personas del exterior. Solo captan unas sombras que se proyectan en el fondo de la caverna; afuera hay un camino, y, más lejos, un fuego, que origina esas sombras. Uno de los prisioneros escapa y, al principio, queda deslumbrado por la luz del día. Poco a poco se acostumbra a ver y a mirar, maravillado, los objetos y personas que antes ni sospechaba. Vuelve con sus compañeros, pero estos no creen lo que les narra; están convencidos de que la única realidad es lo que ven en el fondo de la caverna."*⁵⁸

Este ejemplo es ahora más tangible, ya que el mundo real en verdad se ha quedado a la zaga, cediendo prioridad al mundo de las imágenes proyectadas en el monitor de la televisión. Las ideas cada vez son mucho más manipuladas por los *medios masivos*: en base a esta realidad y apoyada en esta metáfora realicé la tercera y última instalación - ambientación.

4.2.3.1 Espacio

El espacio real fue una casa antigua del centro que ahora funciona como biblioteca pública, de una asociación civil que cuenta con dos salas intercomunicadas que se emplean como galería de arte. Elegí éste por ser uno de los escasos espacios que ofertan la cultura en Uruapan. Las salas son aproximadamente de iguales dimensiones, con la diferencia de que en una existe una pequeña división que formaría una tercera sala en medio de un espacio cuadrado.(V. figura).

La caverna neoplatónica se situó de la siguiente manera: el acceso se abrió por la sala que se ubica a la derecha, mostrando en esta la entrada a la cueva. En la sala cuadrada estaba la escultura de un televisor, así como un sillón de una sola plaza delante de la pantalla. En el ambiente se escuchaba una grabación tomada del

sonido propio del televisor, en particular el de los programas que presentan la exposición de un *panel* y son violentos, los llamados *talk shows*.

La tercera sala fue convertida en un laberinto de velos negros entre los cuales se debía caminar a oscuras para encontrar la salida.

4.2.3.2 Materia

El nuevo dios, o sea el televisor, fue construido con caña de maíz, recubierto con pasta de madera y pintado de color dorado que simulaba, en los costados del aparato, el estofado característico de las ropas en las figuras novohispanas, y entre los ornamentos, con la técnica propia del esgrafiado, se explicó la obra en el objeto mismo con pequeñas frases que, a manera de dogmas, describen la actitud del televidente.

La entrada a la cueva fue muy sencilla: un corredor con telones para hacerlo angosto y preciso. El laberinto se construyó de la misma forma. La tela que se utilizó fue negra y translúcida, de tal manera que el espectador no se sintiera agraviado, pero sí confuso.

4.2.3.3 tiempo

El tiempo real de visita al evento osciló en promedio entre 5 y 10 minutos. Al introducirse a la ambientación, los espectadores se situaban en un tiempo regido por el sonido, este último era caótico y en ocasiones permitía imaginar o deducir lo que aparecía en pantalla, pues la mente actual está íntimamente ligada y familiarizada con todos esos sonidos.

El tiempo de estancia, individualmente considerado, dependió de la curiosidad de cada espectador: quienes alcanzaron a descubrir las frases esgrafiadas tardaron mucho más en ver el objeto, los que se sentían molestos y no llegaron a comprender la obra, se retiraron en pocos segundos. El sentido del paso por la última sala era tanto el de sentir el material como el de sentir desconfianza respecto del espacio y, por tanto, el de buscar una mínima luz que guiara hacia la puerta de salida.

Esta obra la concluían los espectadores quienes decidían si el título, la instalación y lo experimentado en la vida real, tienen mucho en común. (imágenes 4.21 a 4.23)

4.2.3.4 Reacción del público

Las reacciones fueron muy variadas. Para comprender a fondo era necesario haber leído sobre el mito de la caverna y, así, quedar en condiciones de hacer una comparación. Debido a esto, el público no fue muy numeroso y, entre quienes asistieron, los que lograron sentir y entender la ambientación fueron muchos menos.

CONCLUSION

La idea de presentar una serie de eventos plásticos alejados de los conceptos tradicionales y del costumbrismo tan celebrado en Uruapan, se resolvió en la manifestación de dos fuertes tendencias: por un lado se recreó la plástica local y por otro se ignoró, pues no se acepta lo nuevo tan fácilmente.

La evolución de los espacios, tiempos y discursos se vio regida por el concepto del lenguaje del material. En los tres casos se ponderaba al material como único ordenado, lo que cambió fue la temporalidad temática. La forma de planear la secuencia de los eventos obedeció a la voluntad de conferir al proyecto un sentido didáctico.

El material de la caña de maíz resulta escasamente conocido por los michoacanos: desconocen su historia y su trascendencia hasta nuestros días. Al tomarlo del discurso artesanal y situarlo como un componente clave en una obra plástica *actual*, tuve en mente situarme en el espacio real donde me desenvuelvo y en este tiempo, ambas instancias en el que se atacan y se bombardean las conciencias con patrones homogéneos, desestimando y anulando así cultura e historia.

La plástica se desarrolla con los materiales más convencionales y preciados para su venta o con los más inusuales para su exhibición. La caña de maíz se muestra, según quedó explicado en el capítulo correspondiente de esta tesis, como un material postmoderno, que habla de un espacio preciso y de una historia ligada con un horizonte cultural que ahora es posible rescatar y que habla de una plástica endémica.

Recurrir a la *instalación* y la *ambientación* como formas efímeras, lejos del espíritu de la comercialización, es también parte de la misma voluntad reactiva que desea encontrarse con lo marginado de lo que convencionalmente se puede aceptar como arte plástico.

Considero que el impacto relativo de este proyecto en su fase práctica, logró demostrar por sí mismo que existen vías alternas para el desarrollo de la creatividad y el despliegue de la cultura, que no necesariamente requieren de elementos transculturales, inaccesibles o costosos para cumplirse. Espero y deseo que la propuesta encuentre eco en la ciudad de Uruapan y en breve se manifieste el deseo de innovación.

CITAS Y REFERENCIAS

- 1 Abelardo Carrillo Y Gariel, ***El Cristo de Mexicaltzingo***, INAH, México, 1949, p.14
- 2 Jorge Vivó et al., ***Climatología de México***, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1964, pp.118 y sigs.
- 3 Gonzalo Aguirre Beltrán, ***Regiones de Refugio***, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1967, pp.10-16.
- 4 María Concepción Castro Gómez, ***Arte popular indígena colonial en Michoacán, tesis para obtener el título de licenciada en historia***, UNAM, México, 1984, p.27
- 5 Cfr. Paul Kirchhoff, "**La Relación de Michoacán como fuente para la historia de la sociedad y la cultura tarasca**", en: *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la Provincia de Michoacán (1541)*, Madrid, Aguilar, 1956.
- 6 *Los datos hasta aquí expuestos, corresponden a la Relación prologada por Kirchhoff en 1956.*
- 7 , J. Benedict Warren, ***Fray Jerónimo de Alcalá, author of the Relación de Michoacán, The Americans***, Washington, 1971.
- 8 Castro G., Op. Cit., apud, Alfredo López Austin, ***Tarascos y Mexicas***, s'ref.
- 9 *Los datos consignados en este capítulo están tomados íntegramente de la Relación de Michoacán y algunos prólogos de sus diversas ediciones, ya citadas en este trabajo.*
- 10 Paul Westheim, "**La creación artística en el México antiguo**", en *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, México, Ed. Herrero, 1969 p.14
- 11 *Como en la cultura mexicana, se realizaron imágenes de culto, a Huitzilopochtli, en amaranto.*
- 12 Julian Bonavit, "**Esculturas Tarascas de caña de maíz y orquídeas fabricadas bajo la dirección del ILMO Señor Don Vasco de Quiroga**", en *Anales del Museo Michoacano*, No.3, 2° época , Morelia, Mich., 1944.
- 13 Andrés Estrada Jasso, ***Imaginería en Caña***, México, Jus 1975, p.
- 14 María del Consuelo Maquívar, "**Nueva España**" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Grupo Azabache, 1994.

15 Manuel Carrera Stampa, **Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861**, México, Iberoamericana de publicaciones. 1954, p.248 y sigs.

16 *ibidem*

17 Enrique Luft, "Las imágenes de caña de maíz de Michoacán", en: *Artes de México*, revista, No.153, D.F., México, 1972, pp. 15-25

18 Manuel González Galván, **Arte virreinal en Michoacán**, México, F.A.H.,A.C., 1978, p.25

19 Alonso de La Rea, "Del ingenio del tarasco, de la eminencia de sus obras y de algunas cosas de que fueron ellos primeros inventores", en *Crónicas de Michoacán*, 4ª edición, UNAM, México, 1991, p.50

20 Francisco Salmerón, "México- Raíces de su vida ceremonial". En: *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, Tomo II, México, FEPM, 1971, p.p. 366-381

21 Roberto Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth Armeida, **Tecnología de la obra de arte en la época colonial**, 1ª. Reimpresión, S/f, México, UIA.AC.

22 Xavier Moysén, **México, angustia de sus Cristos**, D.F., México, INAH, 1967, pp. X

23 Estrada Jasso, Op. Cit., p.92

24 Xavier Moysén, "Escultura de pasta de caña y piedra", en: *Imaginería Virreinal*, UNAM-SEP, México, 1990, p. 21-24

25 Estrada Jasso, Op.Cit., apud. Mota Padilla, **Historia de la conquista de la nueva galicia (1742)**, S/ref., México 1970

26 Julian Bonavit, "Esculturas tarascas de caña de maíz y orquideas fabricadas bajo la dirección del Ilmo. Señor Don Vasco de Quiroga", en *Anales del Museo Michoacano*, No.3, 2ª. Época, 1944

27 Manuel González Galván, **Arte Virreinal en Michoacán**, México, F.A.H. A.C., 1978, p.56

28 Luft, Enrique, Id.

29 AAVV **El quehacer de un pueblo**, Instituto Michoacano de Cultura, México, 1986, p. 183

30 AAVV Memorias, **Una técnica prehispánica casi olvidada**, México, IMC, 1998, pp.2-12

- 31 Berger, Peter, *Introducción a la sociología*, Limusa, México, 1987
- 32 García Canclini, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1989
- 33 Zambrano, María, *Poesía y Filosofía*, FCE, México, 1969)
- 34 Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México Español, Siglos XVI – XVIII*, FCE, México, 1991.
- 35 "Indio" solía ser adjetivo peyorativo en sumo grado para la sociedad mexicana, contrario a "decente", que connotaba al mismo tiempo incultura y mal gusto irreductibles, baja estofa e inferioridad racial, esto fue constante tradicionalmente aceptada que empezó a perder vigencia hasta la segunda mitad del siglo XX.
- 36 Castro Gómez, Op. Cit., p.6
- 37 Id., apud. Ernest Fisher, La necesidad del arte, 5a ed, Barcelona, Península, 1978, pp. 73-74.
- 38 Cfr. Fisher, Op.Cit. pp. 75 y sigs.
- 39 Andrés Medina, "Concepto sobre arte popular, artesanía e industrias artesanales", en: *Boletín del Departamento de Investigaciones de las tradiciones populares*, Secretaría de Educación Pública, No.1, México, mayo de 1975, p.67
- 40 Manrique, Jorge, "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular", en: *Coloquio de Zacatecas, Dicotomía entre arte culto y arte popular*, inédito, 1975.
- 41 Roberto Fernández Retamar, "Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones", Cuadernos Casa No. 16, Casa de las Américas, 1975, p.115
- 42 Adolfo Sánchez Vázquez, *Vanguardia y posmodernismo*, s.ref.
- 43 Felipe Hincapié Alvarado, "Ponencia en la primera reunión nacional de amigos, artesanos y escultores de la pasta de caña de maíz", *Memorias*, Morelia Mich, IMC, 1998
- 44 Fernando Martínez Cortez, "Creación artística y pegamentos prehispánicos", en: *Memorias, una técnica prehispánica casi olvidada*, México, Instituto Michoacano de Cultura, 1998, p.27
- 45 Rolando Araujo, Alejandro Huerta y Sergio Guerrero, *Esculturas de Papel Amate y Caña de Maíz*, Cuadernos Técnicos, No. 1, México, 1989, Fideicomiso Cultural Franz Mayer. P.4

- 46 Martínez Cortes, Fernando, *Pegamentos, gomas y resinas en el México prehispánico*, México, SEPSENTA, 1974, p. 89
- 47 Manuel Urbina, "Notas acerca de los tzautili u orquídeas", en: *Anales del Museo Nacional*, 2ª. Época, tomo I, México, 1903, p.55
- 48 Araujo et. al., Op. Cit. , p.18
- 49 Antonio Hernández González, "La escultura en la caña de maíz", en: *Memorias, una técnica prehispánica casi olvidada*, México, IMC, 1998
- 50 *Aglutinante comercial, muy parecido a la cola de carpintero pero de mejor calidad, actualmente se puede conseguir en las tiendas especializadas en materiales de arte y restauración (casa Serra) .*
- 51 Roberto Cruz Floriano, "Formas de uso de las orquídeas" en: *Memorias, una técnica prehispánica casi olvidada*, México, Instituto Michoacano de Cultura, 1998 p.181
- 52 Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, 7ª Edición, España, Akal, 1997, p.211
- 53 Hans Joachim Albrecht, *Escultura en el siglo XX*, Blume, España,1981, p. 102
- 54 Marchan Fiz, Op. Cit. p.213
- 55 Miryam Audiffred, **El Cofundador del arte povera deja su impronta en San Agustín**, Entrevista con Jannis Konuellis, en "La Jornada", diciembre de 1999, tomada de: <http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991209/cul1.html>, 23 de julio del 2001
- 56 Benjamín Woolley, **Posmodernidad, ficción, virtualidad**, en *Disensos*, revista, No. 35, UAM Ixtapalapa, tomado de: http://www.iztapalapa.uam.mx/iztapala.www/topodrilo/35/td35_12.html, el 23 de julio del 2001.
- 57 Juan Acha, *Expresión y apreciación artísticas, artes plásticas*, 2ª Edición, México, Trillas, 1994 p.202
- 58 Raúl Gutiérrez Sáenz, *Historia de las Doctrinas Filosóficas*, 20ª edición, México, Esfinge, 1989, p.44

GLOSARIO

- * **Baba de nopal:** es el latex de nopal que se puede extraer de distintas maneras.
- * **Baño maría:** procedimiento indirecto de cocción al fuego que consiste en sumergir el recipiente que contiene la materia que debe cocerse en otro de mayor tamaño que contenga agua y poner este ensamble en el fogón. Se emplea principalmente para elaborar productos comestibles o artesanales cuya mezcla sea delicada y/o requiera de un punto de "templado" muy preciso. Previene de la ebullición y de el exceso de cocimiento.
- * **Cola de conejo:** aglutinante muy parecido a la grenetina, se obtiene del colágeno de las patas de los animales, su diferencia con las colas de carpintero, de pegadura, grenetina y otras es el grado de pureza relativo ya que la llamada "cola de conejo" es , entre todas ellas, la más pura y refinada, también es más cara, más ligera, tarda un poco más en cuajar y en hacer su labor de pegamento.
- * **Colorín:** esp. mex. bot: *Erythrina americana*
- * **Cuerahuepari:** Purhépecha: "La que hace nacer", diosa madre del panteón tarasco, esposa de Curicaheri, llamado también Curicaueri o Curicaveri; representa a la luna en su advocación de deidad terrestre, es a la vez la madre y el padre de todos los dioses terrestres, simboliza la dualidad de la vida y la muerte, se ubicaba en el oriente (Zinapécuaro), la auxiliaban cuatro deidades que eran sus hijas: Nube Blanca, Nube Roja, Nube Amarilla y Nube Negra, que enviaba a los cuatro rumbos de la tierra, para que no hicieran su aparición la sequía y el hambre, de las que era responsable. Sus atributos son cascabeles en las piernas y una corona de trébol y un ave en la cabeza. Se presentaba a los hombres en forma de mujer. Su principal ofrenda era la sangre humana de la que se alimentaba. Se consideraba a la plata como su excremento. La diosa madre tenía dos advocaciones principales: Tzaratanga y Pehuame.
- * **Chapopote o chapapote:** esp. mex. Náhuatl: Asfalto generalmente negro o de color café muy oscuro, viscoso y de espesor medio, que se encuentra en las Antillas y México. Derivado del petróleo, viscoso, oscuro y de distintos grados de espesor que se emplea como aglutinante en labores de asfaltado. Tiene otros usos industriales o semi-industriales.
- * **Flor de nochebuena: flor de navidad, flor de pascua, nochebuena:** lat. poinsettia.
- * **Guajolote:** esp. mex. Náhuatl: pavo.
- * **Huatapera:** esp. mex. Purhépecha: con el término "huatapera" se designaba en el Michoacán prehispánico a una casa de piedra para habitación de los caciques y reunión de los indios en sus fiestas religiosas. Modernamente se conoce con dicho nombre al que fue uno de los primeros "hospitales" del continente americano, fundado por fray Juan de San Miguel por mandato de don Vasco de Quiroga, y construido hacia 1534 que, como todos los edificios de su clase en aquella época, se destinó a la atención de enfermos pero igualmente a hospedar viajeros o gente necesitada de albergue. En la actualidad funciona como Museo de Artes Populares de Uruapan, Michoacán.
- * **Maguey:** esp.mex.Náhuatl: agave.

* **Metate:** *esp. mex. Náhuatl: mortero plano de piedra, de forma rectangular y proporciones variables, la más frecuente de unos 50 cm. de ancho por 70 cm. de largo, usualmente soportado por dos patas de unos 12 cm. de alto en uno de sus extremos angostos y por una tercera, algo más corta, en el opuesto. Se emplea para moler a ras del suelo, con la persona que realiza el trabajo de rodillas frente a la parte más alta e inclinada hacia el frente en el acto de la molienda. Su función implica el uso de una pieza complementaria, también de piedra y de forma ahusada, de unos 30 a 50 cm. de largo y unos 7 a 12 cm. de ancho en su parte central, denominada meclapil, metlapil o mano del metate.*

* **Mecate:** *esp. mex. Náhuatl: cuerda, jarcia, lazo, piola, sogá: cordón de "ixtle", fibra vegetal burda, parecida al esparto.*

* **Milpa:** *esp. mex. Náhuatl: sembradío de maíz.*

* **Nopal:** *esp. mex. Náhuatl, lat., Linnaeus: opuntia ficus, esp pen: chumbo chumbera, ing: prickly pear cactus, especie catácea cultivada extensamente en México. Se encuentra así mismo en Chile e Italia. Comestible, medicinal, forrajera y con diversas aplicaciones técnicas.*

* **Tlapalería:** *esp. mex. Náhuatl: tlapalli, casa de los colores: establecimiento comercial que se especializa en la venta de pinturas, barnices, esmaltes y otros materiales relacionados con trabajos semi-industriales de arquitectura, mampostería, carpintería y similares: brochas, pegamentos, cordelería, entre otros. En el centro de México se diferencia de las ferreterías, aunque suelen establecerse comercios mixtos.*

* **Tatzengueni:** *esp. mex. Purhépecha: mucllago, aglutinante extraído de las orquídeas.*

* **Tequitqui:** *esp. mex. neol. Náhuatl: José Moreno Villa acuñó este neologismo náhuatl en 1948 para definir y caracterizar el estilo artístico, básicamente arquitectónico, que surgió en la Nueva España durante el siglo XVI, en los albores de la colonia, que podría describirse como "arte indo cristiano". En la concepción de este teórico, "tequitqui" equivale a "mudéjar", y aunque se habla principalmente de un sentido de vasallaje cultural, es posible también entenderlo con el sentido de sincretismo, de producto resultante de la integración de dos modelos o paradigmas culturales que al fusionarse no predominan ni se resuelven en repetición directa de cualquiera de los originarios, sino en estilo propiamente dicho, nuevo, con características propias. Su razonamiento metodológico indica que si "mudéjar" se refiere al sincretismo árabe-español con predominio sustantivante sarraceno, muy bien cabría denominar "tequitqui" al sincretismo indígena-hispano, con predominio sustantivante del primero, lo que hace de ambos términos equivalentes por analogía.*

Cuadro Sinóptico del Capítulo 2

CLASES SOCIALES	alta alta	clase dominante (determinan el valor estético adjudicado)
	ALTA	
	alta baja	subclases (consumidores de artes menores-arterasnias)
	Media alta	
	MEDIA	
	Media baja	
baja alta	artesanos y productores de arte popular	
BAJA		
baja baja	lumpen	

Época del choque cultural

clase alta vencedores	Europeos	Católicos que imponen su religión y estética a los vencidos. Los primeros frailes se ayudan de los indígenas para la creación de la iconografía católica
	Frailes	
	Soldados encomenderos	

clase baja vencidos	Indígenas	cuentan con un bagaje cultural nutrido y tienen un trato Refinado Crean un sincretismo iconográfico
	Nobles y sacerdotes	
	Artesanos población indígena	

Época del virreinato

alta	Europeos peninsulares	(los frailes mandaron traer de España artistas que desplazaron a los indígenas)
	aristócratas	
	Frailes Encomenderos	
media	Criollos	(las constantes luchas entre estos y los peninsulares Ocasionaron la guerra de independencia)
baja	artistas europeos	
	mestizos	eran despreciados por los indios y por los españoles
	indígenas negros africanos	

BIBLIOGRAFIA

1. AAVV, *Viaje alrededor del maíz*, México, Minsa, 1993, 119pp.
2. AAVV, *El quehacer de un pueblo*, México, Casa de las artesanías, 1986, 183pp.
3. AAVV, *Memorias, una técnica prehispánica casi olvidada*, México, IMC, 1998, 212.pp.
4. Acha, Juan, *Expresión y apreciación artísticas, artes plásticas*, 2ª Edición, México, Trillas, 1994 p.202
5. Albrecht, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX*, España, Blume, 1981,
6. Alcalá, Jerónimo de, *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los Indios de la provincia de Michoacán*, México, Balsal, 1977, 277 pp
7. Alarcón Cedillo, Roberto y Lutteroth Armeida, Alonso, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial*, 1ª. Reimpresión, México, UIA.AC.
8. Alfaro, Alfonso y Maquívar, Ma. del Consuelo, *Corpus Aureum, escultura religiosa*, Artes de México - Franz Mayer, México ,1995, 72pp
9. Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Regiones de Refugio*, Instituto indigenista Interamericano, México, 1967.
10. Araujo, Rolando, Huerta, Alejandro y Guerrero, Sergio, *Esculturas de Papel Amate y Caña de Maíz*, Cuadernos Técnicos, No. 1, México, 1989, Fideicomiso Cultural Franz Mayer
11. Audiffred, Miryam, *El Cofundador del arte povera deja su impronta en San Agustín*, Entrevista con Jannis Konuellis, en "La Jornada", diciembre de 1999, tomada de: <http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991209/cul1.html>, 23 de julio del 2001
12. Beaumont, Pablo, *Crónica de Michoacán*, , Publicaciones del archivo general de la nación, Tomo I, México ,1932 , 566 pp
- 13 Berger, Peter, *Introducción a la sociología*, Limusa, México, 1987
14. Bonavit, Julian, "Esculturas tarascas de caña de maíz y orquídeas fabricadas bajo la dirección del Ilmo. Señor don Vasco de Quiroga", en: *Anales del Museo Michoacano*, No. 3, 2ª. Época, Morelia, 1944.

15. Brand, Donald, "**Bosquejo histórico de la geografía y la antropología en la región Tarasca**", en: *Anales del Museo Michoacano*, No. 5, 2ª. Época, Morelia, Mich., 1952, pp. 50-153.
16. Bravo Ugarte, José, ***Historia Sucinta de Michoacán***, México, Jus, 1963, 263 pp
17. Carrera Stampa, Manuel, ***Los gremios mexicanos, la organización gremial en Nueva España, 1521-1861***, México, Iberoamericana de publicaciones, 1953, 400.pp.
18. Carrillo Y Gariel, Abelardo, ***El Cristo de Mexicaltzingo***, México, INAH, 1949, p.14
19. Carrillo Y Gariel, Abelardo, ***Imaginería Popular Novoespañola***, México, Ediciones Mexicanas S.A., 1950, p.p.45
20. Castro Gómez, María Concepción, ***Arte popular indígena colonial en Michoacán***, tesis para obtener el título de licenciada en historia, UNAM, México, 1984, 281 pp., ils.
21. Corona Núñez, José, ***Mitología Tarasca***, México, F.C.E., 1957, 112pp
22. Cueva, Agustín, ***El desarrollo del capitalismo en América Latina***, Ed. S.XXI, México, 1977
23. De La Rea, Alonso, "Del ingenio del tarasco, de la eminencia de sus obras y de algunas cosas de que fueron ellos primeros inventores", en: *Crónicas de Michoacán*, 4ª edición, UNAM, México, 1991
24. Escobar, Matías de, ***Americana Thebaida***, México, Balsal, 1970, 475 pp.
25. Estrada Jasso, Andrés, ***Imaginería en Caña***, Méxio, Jus, 1975, 184 pp.
26. Estrada Cisneros, Joaquín, ***Origen e historia de los Purépecha, según el lienzo de Cucuhtacato***, México, UMSNH, 1980, 143 pp.
27. Fernández Retamar, Roberto, ***Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones***, Cuadernos Casa No. 16, Casa de las Américas, 1975, 141 pp.
28. García Canclini, Nestor, ***Culturas híbridas***, grijalbo, México, 1989
29. García Canclini, Nestor, ***Arte popular y sociedad en América Latina***, Grijalbo, México, 1977
30. Gómez de Orozco, Federico, ***Crónicas de Michoacán***, 3ª. Edición, México, UNAM, 1972, 213 pp.

31. González Galván, Manuel, **Arte virreinal en Michoacán**, México, F.A.H.,A.C., 1978, p.25
- 32 Gruzinski, Serge, **La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México Español, Siglos XVI – XVIII**, FCE, México, 1991.
33. Gutiérrez Sáenz, Raúl **Historia de las Doctrinas Filosóficas**, 20ª edición, México, Esfinge, 1989, p.44
- 34.Herrera Fernández, Francisco, **El icono escultórico católico como campo artístico contemporáneo**, tesis de maestría, D.F., México, UNAM, 1996.
35. Kirchoff, Paul, "La Relación de Michoacán como fuente para la historia de la sociedad y la cultura tarasca", en: *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la Provincia de Michoacán (1541)*, Madrid, Aguilar, 1956, 296 pp.
36. Luft, Enrique, "Las imágenes de Caña de maíz de Michoacán", en: *Artes de México*, revista, No. 153, año XIX, 1972, p. 15-25
37. Manrique, Jorge, "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular", en: *Coloquio de Zacatecas, dicotomía entre arte culto y arte popular*, inédito, 1975.
- 38.Maquívar, Ma. Del Consuelo, "Nueva España en México" en *el mundo de las colecciones de arte*, México, Grupo Azabache, 1994
39. .Marchán Fiz, Simón, **Del arte objetual al arte de concepto**, 7ª Edición, España, Akal, 1997
40. Martínez Cortez, Fernando, **Pegamentos y resinas en el México prehispánico**, México, SEP Setentas, 1974, 158 pp.
41. Martínez Del Campo Lanz, Sofía, **Los Cristos de caña de Michoacán, antecedentes históricos, método de conservación y restauración**, Tesis de licenciatura en Conservación y restauración de bienes muebles, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete.
42. Medina, Andrés, "Concepto sobre arte popular, artesanía e industrias artesanales", en: *Boletín del Departamento de Investigaciones de las tradiciones populares*, México, Secretaría de Educación Pública, No.1, mayo de 1975.
43. Moreno Villa, José, **La escultura Colonial Mexicana**, México, F.C.E., 1986, 248 pp.
44. Moyssén, Xavier, "Escultura de pasta de caña y piedra" en *Imaginería Virreinal*, México, UNAM - SEP, 1990, p. 21-24

45. Moyssén, Xavier, **México angustia de sus Cristos**, México, INAH, 1967
46. Navarrete, Nicolás, **Historia de la provincia agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán**, México, Porrúa, 1978, 732 pp.
47. Salmerón, Francisco, México, "**Raíces de su vida ceremonial**", en: *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, Tomo II, México, FEPM, 1971, p.p. 366-381
48. Sánchez Vázquez, Adolfo, **Modernidad, vanguardia y posmodernismo**, fotocopias, s/ref.
49. Urbina, Manuel, "**Notas acerca de los tzahtli u orquídeas**", en: *Anales del Museo Nacional*, 2ª. Época, tomo I, México, 1903, p.55
50. Vivó, Jorge et. al., **Climatología de México**, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1964
51. Warren, J. Benedict, **Fray Jerónimo de Alcalá, author of the Relación de Michoacán**, The Americans, Washington, USA, 1971.
52. Wesheim, Paul, "**La creación artística en el México antiguo**", en: *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, Ed. Herrero, México, 1969, 12-82 pp.
- 53 Woolley, Benjamín, **Posmoderinidad, ficción, virtualidad**, en *Disensos*, revista, No. 35, UAM Ixtapalapa, tomado de: http://www.iztapalapa.uam.mx/iztapala.www/topodrilo/35/td35_12.html, el 23 de julio del 2001.



Imagen 1.7 Cristo Dormido.
Tomada de "La Voz de Michoacan"
Acento, semanario de Cultura
No.12, 8 abril de 1993



Imagen 1.5 Cristo del Santo Entierro de
Tzintzuntzan, presuntamente esculpido por
Matias de la Cerda



Imagen 1.6 Detalle del Cristo de Cortez,
Tomada de: Elsa Dubois López, **Memorias,
una técnica prehispánica casi olvidada,**
México, IMC, 1998, p.138



Imagen 3.1 Recolección de la caña de maíz en la milpa.



Imagen 3.2 descortezamiento o pelado de caña.



Imagen 3.3 cañas peladas



Imagen 3.4 nopal picado, sábila, hoja de higuera y metate



Imagen 3.5 Bulbos de orquídea.
De izq. A der. Ararocuas o limoncillo
y de todos los santos



Imagen 3.6 picado y machacado de los bulbos de orquídea



Imagen 3.7 obtención del mucilago de las orquídeas o Tatzengueni



Imagen 3.8 mucilago Staford y polvo de caña

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



Imagen 3.9, materiales para el tizado



Imagen 3.11, herramientas



Imagen 3.10, materiales para el dorado



Imagen 3.12, cañuelas separadas por tamaño



Imagen 3.13, cañas bañadas en baba de nopal



Imagen 3.14, atado de cañas



Imagen 3.15 atado de cañas



Imagen 3.16, tensión del mecate

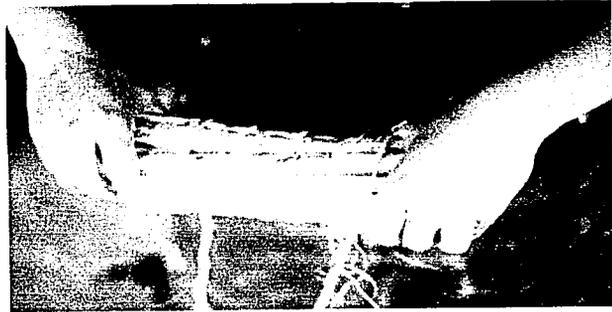


Imagen 3.17, enrollado de las cañas

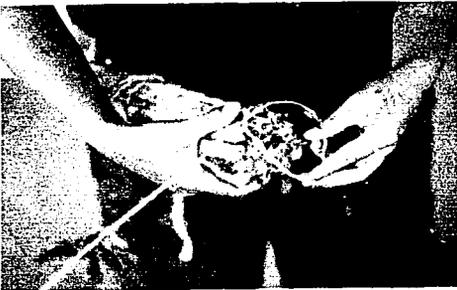


Imagen 3.18 nudo final



Imagen 3.19, tronquitos secándose al sol



Imagen 3.20, tallado con navaja



Imagen 3.21, tallado con escofinas



Imagen 3.22, polvo de caña, en un recolector creado con un motor electrico que gira a pocas revoluciones

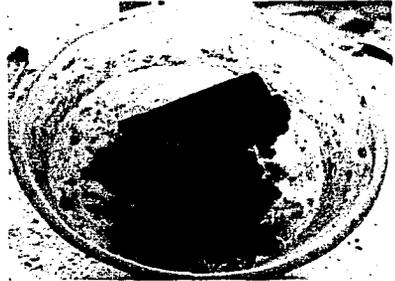


Imagen 3.23, pasta de caña

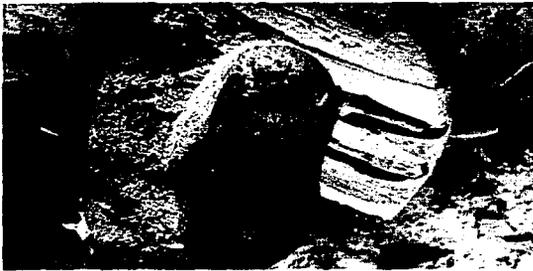


Imagen 3.24, empastado



Imagen 3.25, tizado o recubrimiento con pasta de madera



Imagen 4.1, Espacio seleccionado dentro del Parque Nacional Barranca del Cupatitzio



Imagen 4.2, Espacio seleccionado dentro del Parque Nacional Barranca del Cupatitzio



Imagen 4.3, unidades del móvil—instalación que eran formadas por caña y madera



Imagen 4.5, Espacio de acción limpio de basura natural



Imagen 4.4, Limpieza del espacio de acción



Imagen 4.6, unidades de la Instalación "la diosa madre Cuerahuepari"



Imagen 4.7, pruebas de la Instalación "la diosa madre Cuerahuepari"



Imagen 4.8, Instalación "la diosa madre Cuerahuepari"



Imagen 4.9, Instalación "la diosa madre Cuerahuepari"

Imagen 4.10, Instalación
"la diosa madre Cuerahuepari"
y performance "los abuelos"



Imagen 4.11, inauguración
de la Instalación "la diosa ma-
dre Cuerahuepari"



Imagen 4.12, inauguración de la Instala-
ción "la diosa madre Cuerahuepari"



Imagen 4.13, inauguración de la Instala-
ción "la diosa madre Cuerahuepari"

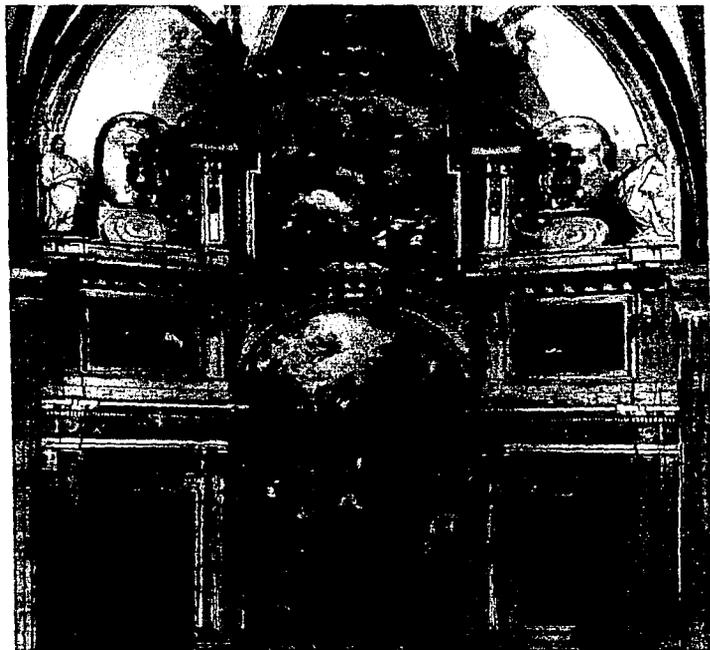


Imagen 4.14, Retablo barroco de la parroquia de San Pedro en Fuente el Saz de Jarama, Madrid, España

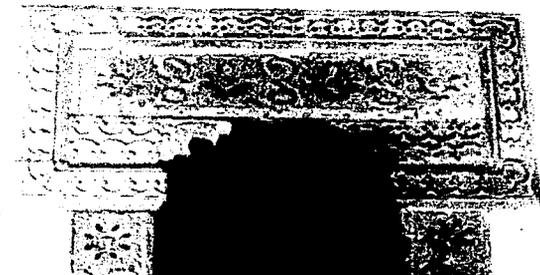


Imagen 4.15, Ventana de la Huatapera de Uruapan.



Imagen 4.16, Unidad ornamental de tipo Tequitqui.

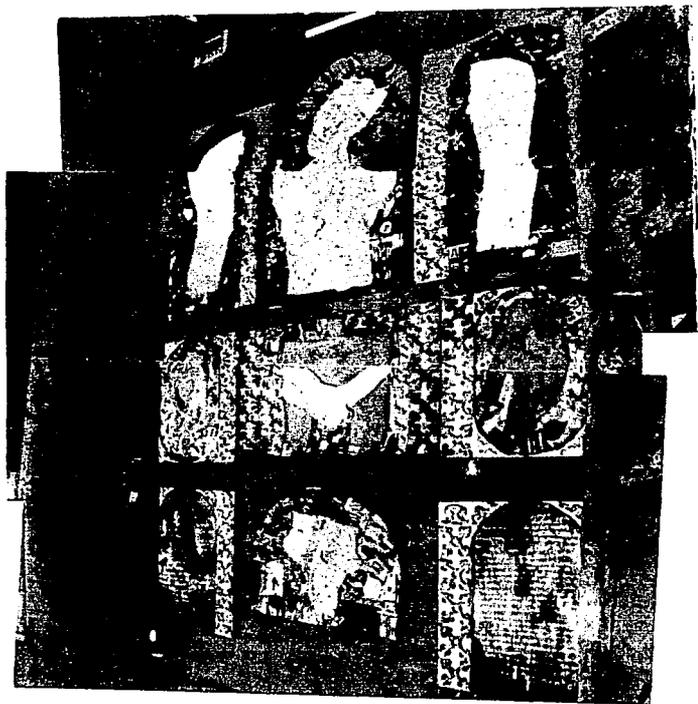


Imagen 4.17, Preparación de la instalación "El retablo de la Colonia"



Imagen 4.18, Instalación "El retablo de la Colonia"

Imagen 4.19, Instalación "El retablo de la Colonia"

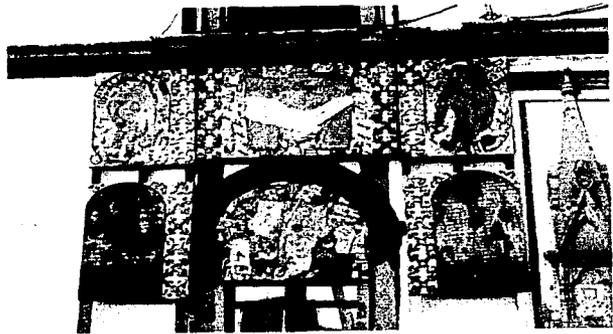


Imagen 4.20, Instalación "El retablo de la Colonia"

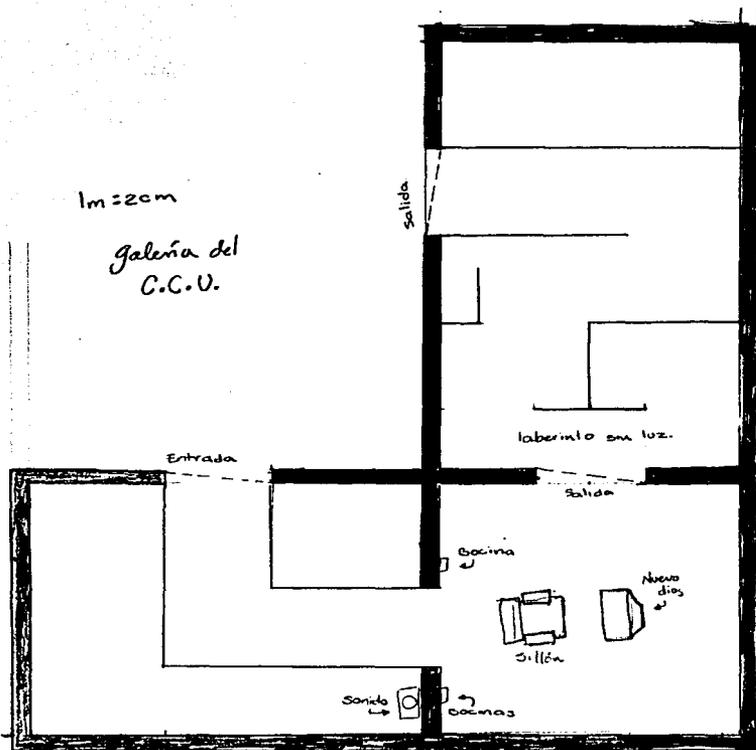


Imagen 4.21, Plano de la ambientación "El nuevo dios o la caverna Neoplatónica"

Imagen 4.22, Objeto de la ambientación "El nuevo dios o la caverna Neoplatónica"

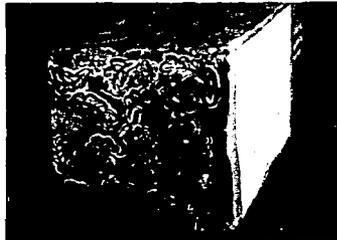
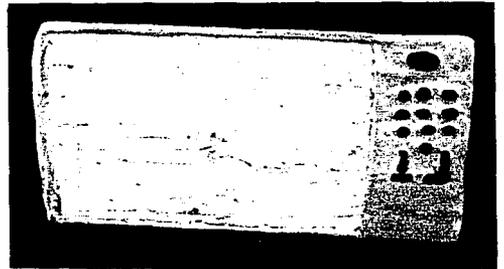


Imagen 4.23, Objeto de la ambientación "El nuevo dios o la caverna Neoplatónica"

INDICE

Introducción	1
CAPITULO 1 Antecedentes y marcos teóricos	5
1.1 Delimitación Geográfica, 5; 1.2 Marco histórico, 6; 1.3 Historia del material escultórico conocido como "caña de maíz", 9	
CAPITULO 2 Marco Sociocultural	17
2.1 Clases sociales y jerarquización de valores culturales, 17; 2.2 La cuestión ideológica del valor estético, 19; 2.3 La cuestión étnica, 21; 2.4 El arte popular en México en proyección histórica, 26;	
CAPITULO 3 Técnica actual de la escultura en caña de maíz	37
3.1 Materiales, 37; 3.2 Herramientas, 44; 3.3 Procesos, 44	
CAPITULO 4 El discurso plástico	47
4.1 Marco teórico conceptual, 47; 4.2 Practico plástico, 49;	
Conclusión	61
Citas y referencias	63
Glosario	67
Cuadro sinóptico del capítulo 2	69
Bibliografía	71
Imágenes	75