



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**LA EXPRESIÓN PLÁSTICA DE LA MASCARA POPULAR MEXICANA Y  
SU POSIBILIDAD CREATIVA EN EL SISTEMA CAPITALISTA DE  
PRODUCCIÓN**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

PRESENTA:

**MARIANA ESPINOSA OBARRIO**

ASESOR: ARMANDO TORRES MICHUA

México, D.F.

1986

0225

TESIS:

LA EXPRESION PLASTICA DE  
LA MASCARA POPULAR MEXICANA  
Y SU POSIBILIDAD CREATIVA  
EN EL SISTEMA CAPITALISTA  
DE PRODUCCION

Mariana Espinosa Obarrio  
Lic. en Artes Visuales

D. G. B.  
BIBLIOTECA CENTRAL  
U. N. A. M.



## **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 está 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.

TITULO: LA EXPRESION PLASTICA DE LA MASCARA POPULAR MEXICANA Y SU  
POSIBILIDAD CREATIVA EN EL SISTEMA CAPITALISTA DE PRODUCCION.

.- INTRODUCCION

CAP. I. LO ESTETICO Y LO SOCIAL

- 1.1. La relación estética del hombre con la realidad.
- 1.2. Cultura y poder.
- 1.3. La esfera de lo estético.
  - A.- Artesanía
  - B.- Arte culto
  - C.- Arte popular

CAP. II. LA INSERCIÓN DEL ARTE EN EL SISTEMA CAPITALISTA

- 2.1. La obra de arte como mercancía.
- 2.2. Trabajo artístico productivo e improductivo.
- 2.3. La hostilidad del capitalismo en la esfera de lo estético.

CAP. III. LA MASCARA POPULAR MEXICANA

- 3.1. Contexto histórico-social.
- 3.2. Magia, máscara y danza.

CAP. IV. LA MASCARA COMO FORMA DE EXPRESION ARTISTICA

- 4.1. La forma y el significado.
- 4.2. Simbolismos e iconografía.
- 4.3. Modificación de los diseños en el sistema capitalista.

.- CONCLUSIONES

.- NOTAS

.- BIBLIOGRAFIA

## .- INTRODUCCION

El presente trabajo está orientado a investigar el caracter de los elementos estéticos que se encuentran en la máscara mexicana. Existe una amplia variedad de culturas autóctonas en diversos puntos del país que producen máscaras como una parte importante del patrimonio cultural de estos pueblos. Cada región con su clima y su contexto propios, tienen diferentes necesidades que expresar en sus máscaras. Pero el valor simbólico y la importancia que la máscara tiene para ellos, le confieren cualidades similares, producto de una visión del mundo compartida por estas comunidades.

La forma en que la máscara mexicana tanto las de origen prehispánicas y las modernas, se vinculan estéticamente con la cultura urbana e industrial contemporáneas, plantea un problema de comprensión y acercamiento a estos objetos estético tan distantes de nuestra realidad cotidiana. Es por ello que para poder establecer dicho contacto es necesario entender el conjunto de las relaciones estéticas que les envuelven como formas artísticas que son producidas por otras sociedades y aprender de estas en diferente espacio y tiempo.

El entendimiento de los diversos conceptos necesarios para comprender el tipo de relaciones sociales que produjo a la máscara mexicana y las que ahora le consumen y le rodean, son instrumentos importantes para comprender el proceso histórico para su producción como objetos mágicos y religiosos al de su transformación en motivos ornamentales. Por ello es necesario establecer diversos enfoques de análisis, desde lo general hasta lo particular para poder abarcar la complejidad del fenómeno estudiado.

CAP. I.- LO ESTETICO Y LO SOCIAL

## I.1.- LA RELACION ESTETICA DEL HOMBRE CON LA REALIDAD.

El hombre es un ser natural humano que necesita afirmarse, tanto en el conocimiento de sí mismo, como en el saber de la realidad. Lo logra por medio de su actividad. Crea un mundo humano que transforma de acuerdo a sus necesidades y a los diferentes tipos de relaciones con la realidad: la relación práctica-utilitaria, la relación teórica, la relación estética, etc. La actitud del sujeto cambia con cada relación al ser ésta y el objeto que la satisface de diferente naturaleza (1).

En la relación estética el hombre satisface su necesidad de expresión y afirmación que no puede satisfacer plenamente en otras relaciones con el mundo. La obra de arte es un objeto en que el sujeto se expresa y se reconoce a sí mismo, pero a la vez sobrevive a su creador al rebasar los límites del tiempo y poder ser comparada por otros sujetos (2). Justamente por su capacidad de tender un puente entre los hombres a través del tiempo y las sociedades de clase, el arte muestra una vocación de universalidad (3).

Tanto el sujeto como los objetos están imbuidos en un sistema de convenciones que les adjudica la cultura a la que pertenecen. Por lo tanto, provoca que algunos objetos reúnan cualidades que lo lleven al plano de lo meramente estético y otras al plano de lo práctico. Sus transformaciones o el traslado de un sistema de producción a otro, convierten por ejemplo a las máscaras o las vasijas precolombinas, de objetos religiosos o domésticos a obras de arte. Por ello "lo estético es un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales" (4).

Para observar a una obra de arte en su relación con la realidad hay que "limitarse al conocimiento racional de lo sensitivo que el pasado vió en la obra, ajustándose a lo concreto de su tiempo y lugar ..." (5) y así comprender en parte las relaciones que un tipo de sociedad determinada objetivó en la obra.

Pero ¿Qué es el arte?. Muchas son las definiciones que se han dado acerca de este problema. Algunas de ellas, impartidas por filósofos contemporáneos son: el arte como ilusión, como proyección sentimental, como satisfacción indirecta de un deseo reprimido, como lenguaje, como representación verídica de la realidad, como modo de

manifestación de la autoconciencia de la humanidad y tantas otras más.

También definiciones de filósofos anteriores como Kant, actividad libre y desinteresada; Hegel, forma de autoconciencia del espíritu y de autoconciencia y objetivación del hombre; o Marx, el arte como trabajo o creación conforme a las leyes de la belleza (6).

Todas éstas definiciones, aunque aplicables al juicio estético del arte en su utilización parcial o temporal, no así en términos generales a la concepción del arte. Estas teorías no toman en cuenta el carácter abierto del arte, como actividad innovadora y creadora. La realidad artística es óptima a un proceso constante de creación, de aparición de nuevos movimientos, corrientes y productos artísticos.

Para Sanchez Vazquez "el arte es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cuál se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada, expresa y comunica el contenido espiritual objetivo y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad" (7).

Este planteamiento no pretende encasillar al arte en una fase histórica determinada y no entra en contradicción con ninguno de los sectores o ramas del arte, ni tampoco con ninguna de las formas concretas que éste adopta históricamente. Los rasgos antes señalados responden a la experiencia artística en general, desde el punto de vista de la obra abierta.

Pero ¿Cuál es la relación del arte con la realidad?, ¿Qué es lo que conocemos por medio del arte y cómo se da ese conocimiento? El arte puede mostrarnos un trozo de lo real pero en relación con el hombre. El hombre es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de su representación. Los objetos no humanos, muestran lo que significan, su carga sensible: su humanización.

El arte solo puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana en la medida de su creatividad (8). La vivencia estética o percepción estética no se da al margen de la sensibilidad humana. El hombre necesita poseer una rica experiencia

espiritual en cuanto a la observación, comprensión y valorización de los objetos singulares de la realidad que capta a través de los sentidos.

Por medio del arte el hombre desarrolla su parte sensible. Se sabe capaz de transformar a la materia en el proceso mismo de producción y aprende a conocer sus posibilidades de modificar a su en torno y a sus relaciones con la realidad.

El carácter creador de ésta relación indica que por medio del trabajo el hombre siente el placer estético al provocar que un fenómeno o un objeto supla a otro. La relación estética es una actitud humana y por ello se adapta íntegramente en la autoconciencia del hombre. El arte es un poderoso estímulo del desarrollo de la relación estética con la realidad (9).

## 1.2.- CULTURA Y PODER

Definir el término cultura es limitarse en su análisis, tan complejo y tan manipulado por la historia. Se pueden mencionar ciertas ideas que ayudarían a adentrarnos en el tema de la tesis.

Al hablar de arte como "un arte de clase" inmediatamente lo relacionamos con el término cultura que lo engloba.

Nestor García Canclini denomina cultura "a la representación de fenómenos que contribuyen mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido" (1).

Tomemos como ejemplo a las máscaras mexicanas. Mitos, leyendas, diversas maneras de comprender la vida y el pensar se encuentran allí: en la representación simbólica de la imagen. En su iconografía. Las máscaras son los objetos idóneos que satisfacen las necesidades humanas de expresión de la comunidad. Aunque diseñadas por un individuo, el artista capta la cotidianidad y realiza una imagen visible. El significado y simbología es su propia ideología, y no un objeto aislado de su contexto.

Al hablar de cultura popular, terminológicamente la oponemos a la cultura hegemónica (2).

Las culturas populares, con sus rasgos intrínsecos y connotaciones que le son propias, surgen como dijimos previamente, de lo cotidiano. De las prácticas y formas de pensamiento de ciertos sectores y de la manera en que manifiestan su realidad. Las prácticas son hábitos sociales que se reproducen por medio de la familia, de sus tradiciones, y expresan una visión del mundo.

La cultura popular se enfrenta al poder devastador de la cultura hegemónica, también con sus peculiares características provenientes de los modos capitalistas de producción.

La penetración ideológica-política de la cultura hegemónica por los medios masivos de comunicación deteriora o transforma a otro tipo de manifestaciones culturales que no corresponden a ésta. Las apropiamos como suyas o las domina de manera tal que provoca variantes inevitables en las formas expresivas. Así un campesino baila una danza indígena y al mismo tiempo su ropa se occidentaliza.

Las semejanzas y diferencias culturales se fusionan con el tiempo incoherentemente. Los rasgos de las sociedades precapitalistas todavía persisten, pero se extinguirán a medida que la civilización se tecnifique cada día más o quedarán como elementos del recuerdo, utilizados en beneficio de la cultura en el poder., co - está pasando ahora.

Se los verá como objetos producidos por "las raíces de un pueblo" o "elementos de la tradición", fungiendo no por ser la expresión de una manera de vivir sino por ser supuestos cohesionadores de diversas manifestaciones culturales, fortalecedoras del nacionalismo,... O sea objetos de museo, elevados a la categoría de lo estético, aislados de su contexto y significado originales.

El futuro de la cultura popular dependerá del carácter de las relaciones de poder entre ambas formas culturales: la hegemónica y la popular.

No se puede juzgar a los objetos culturales producidos en la cultura popular con ojos de los valores del arte académico y viceversa. Son dos manifestaciones diferentes, con un contexto social determinado y con formas expresivas peculiares. Es importante tener en cuenta este concepto para la valoración estética de los objetos. Por ello, el juicio estético, especialmente del arte popular requiere de un estudio profundo y complejo. Hay que tratar de vincular el concepto de cultura a los de producción, superestructura, ideología, hegemonía, clases sociales. Hacer un paréntesis entre ellos y confrontarlos, para acercarse a un conocimiento científico de la realidad.

Comprender que el arte culto de la Academia cuyo fin primordial es la estética de su resultado y que en el arte popular, entendido como una expresión directa de las necesidades de un pueblo, cuyo fin no es su resultado, sino el proceso por el cual se produjo.

Dos variantes artísticas, de igual validez en su juicio estético, producto de diferentes culturas y maneras de producción: lo que produce diferencias inevitables en sus diseños.

### 1.3.- LA ESFERA DE LO ESTETICO

Armando Torres Michúa, historiador y crítico de arte, comenta (1) que dentro de la esfera de lo estético se incluyen dos categorías de objetos o actividades. Los que se encuentran dados en la naturaleza, aquellos con los que el hombre nada tuvo que ver en su creación como serían los objetos estéticos naturales, por ejemplo una puesta de sol o las flores. La segunda clasificación serían los productos la propia acción transformadora del hombre por medio del trabajo. Aquí se encuentran algunos objetos de nuestro estudio como los artísticos, artesanales, industriales y humanos.

La dimensión estética o forma peculiar de relación del hombre con los objetos, es un fenómeno muy amplio. De aquí se puede deducir que "todo lo artístico es estético, pero no todo lo estético es artístico" al existir otras manifestaciones independientes de lo artístico, como la contemplación de la naturaleza o los objetos artesanales.

#### A.- ARTESANIAS

En América Latina se pueden distinguir tres clases de artesanías (2). La tribal que aún subsiste en la zona del Amazonas y que en fechas recientes ha comenzado a ser comercializada aunque conserva casi todos los elementos simbólicos de antaño.

Las regionales, materia de nuestro estudio y las más polémicas por ser objeto de mitificación por parte del Estado, valoradas como fetiches en favor del nacionalismo burgués que las utiliza en su provecho. Mientras, las artesanías consideradas artísticas generalmente ligadas a la magia o la religión en sus orígenes, son envidiosas al ser transmisoras de un pasado culturalmente rico que otorga prestigio y abolengo a la nación, las utilitarias sufren una paulatina destrucción en sus diseños originales.

El tercer tipo de artesanías son las metropolitanas provenientes de los cinturones de miseria de nuestras ciudades principales.

Las artesanías actuales coexisten con múltiples modos de producción lo cual produce variantes en sus diseños y un deterioro material y técnico al ser objetos del consumo capitalista y no ya productos utilitarios para sus mismos hacedores (3). La invasión tecnológica en las formas de producción artesanales, a menor tiempo,

mayor ganancia y la intervención del Estado en su compra, con un pago mínimo a los artesanos da como resultado objetos para el consumo turístico con poca inventiva en sus diseños al estar aislado de su significado original.

Para identificar a un objeto artesanal (4) no basta que se fabrique a mano o con instrumentos sin la intervención de las máquinas porque en el sistema capitalista ya existen muchos objetos de artesanías fabricados en series, como el precocido de las tazas. No se pueden encaillar a las técnicas o los materiales que se emplean para su fabricación, pues una misma técnica o los materiales idénticos pueden ser de carácter artístico, artesanal o industrial. Su función utilitaria o pragmática no acentúa una característica peculiar pues los objetos artísticos también la tienen.

Lo decisivo para separar lo artístico de lo artesanal y lo industrial estético "reside tanto en la procedencia y manejo de códigos (concepto, creatividad) como en los criterios y sanciones histórico-sociales con las que se juzga cada actividad" (5).

Las diversas maneras de organización económica determinan las formas de producción y la división social del trabajo. Así, las complejas divisiones entre arte, arte popular y artesanía no existían antes del Renacimiento. "Fueron producto de la evolución económica europea a partir del surgimiento del capitalismo. Esta división fué un rasgo predominante en la transformación de la economía capitalista en Europa y de la imposición de sus valores y conceptos a otras culturas" (6). El arte se convierte en mercancía y una sola clase se apodera de esta esfera, lo produce, lo patrocina y lo compra. El resultado de este acto político-económico es consecuencia de la escisión entre arte y sociedad y su consecuencia inmediata la división entre arte burgués o culto y el arte de las mayorías o popular.

Otra característica de las artesanías es su repetitividad, la creatividad "se congela en el tiempo" (7) pues lo que se repite en la artesanía son los códigos del arte que se mantienen casi sin variar durante largos períodos de tiempo. En su mano de obra no existe un responsable directo sino es el sentir de la comunidad la que produce estos objetos. Los modelos artesanales generalmente se en

cuentran en el arte popular y a éstos les dan nacimiento los códigos artísticos, por ejemplo el arte precolombino.

El Estado en México controla la distribución de las artesanías y la encauza hacia el turista, la ciudad y la exportación. Los productos artesanales se tornan en difusores de ideas que favorecen al sistema político establecido, creando así las necesidades de ornamentación populista y de prestigio nacionalista (8).

Ya casi han desaparecido de las artesanías las motivaciones de tipo mágico y cosmológico y en nuestros días son consumidas como símbolos de nuestra colectividad, como ornamentos y son también materia de especulación. Su valor de uso varía y sus formas ahora artificiales, incrementan el valor de cambio.

## B.- ARTE CULTO

En el libro El arte y su distribución, Juan Acha realiza un breve esquema histórico acerca del panorama del arte en México durante casi dos siglos que sintetizaremos a continuación.

- 1780-1810. Transición de las artesanías gremiales a las "artes y oficios". Formación del capitalismo.
- 1910-1850. Transición de "artes y oficios" a las artes cultas o académicas. Formación de la República, el capitalismo y las artes cultas. Proletarización de los artesanos.
- 1850-1920. Desarrollo de las artes académicas con predominio del neoclasicismo. Se generalizan las escuelas de Bellas Artes y despuntan los costumbrismos y pasadismos locales. Difusión del nacionalismo.
- 1920-1950. Despertar de la conciencia latinoamericana. Se descubre el pasado prehispánico y colonial. Surgen los anti-academismos: los indigenismos (el muralismo mexicano), los epígonos de la escuela de París y la superación dialéctica de lo internacional. Desarrollo de la pequeña industria competitiva.
- 1950-1970. Importación de las vanguardias neoyorquinas. Profusión de bienales y concursos. Incrementos de museos, galerías comerciales y educación artística. Se impone el desa-

rollismo o las actualizaciones artísticas. Aparición intensa de los diseños. Explosión demográfica e industrialización monopólica y transnacional.

1970-1980. Por falta de modelos artísticos que importar viene el repliegue hacia lo nuestro. El arte comienza al fin a responder a necesidades locales. Aparecen los simposios latinoamericanos con sus preocupaciones teóricas. Se instituye el pluralismo artístico y surgen las prácticas no objetualistas. Proletarización de los arquitectos y diseñadores quienes principian a desplazar a los artistas libres.

En el cuadro sinóptico se observa como el arte culto sufre modificaciones intimamente ligados a la política estatal y sus intereses.

Con la escisión entre arte y sociedad en el Renacimiento aparece gran parte de la terminología que divide a los productos estéticos en sus diversas maneras, como ya nos hemos referido anteriormente. Al convertirse la obra en mercancía adquiere un nuevo status, el valor económico que incluye su atesoramiento y especulación. El arte deberá ser original, la obra deberá concebirse en única e irrepetible (10).

La constante modificación de los códigos artísticos o estéticos convierte al arte en un lenguaje elitista ya que este constante cambio lleva al analfabetismo y/o hermeticidad artística patente en el público y el arte de hoy. Y si la imagen tiene tendencias abstractas se dificulta aún más su comprensión.

Al tener el arte un responsable directo, la exaltación de la creatividad individual se convierte en el "factor determinante de la calidad, la importancia del valor ...", que impone los criterios de esteticidad de acuerdo al proceso renovador o conservador de los diferentes tipos de lenguaje.

A lo largo de la historia la creación artística ha seguido dos direcciones fundamentales (11): la creación culta, profesional y la creación colectiva anónima.

En la mayoría de los países capitalistas altamente industria-

lizados no existe una verdadera creación popular. La hostilidad del sistema al florecimiento de un arte del pueblo, al agotar por un lado, la capacidad creadora del hombre en el trabajo como medio de subsistencia y por otro al difundir el gran arte de masas cuyos productos pseudoartísticos mantienen separado al pueblo no sólo del arte profesional sino también de la creación popular. Con la proliferación del arte masivo enajenante el público acaba por no reconocerse en sus propios productos en las creaciones que lo expresan.

La expropiación capitalista se convierte en "verdadera expropiación de la capacidad creadora de un pueblo" (12). Significa un cambio de sus condiciones de vida, de sus rasgos individuales y de su trabajo y con ésto la desaparición o transformación del arte popular.

La creación profesional (13), individual puede convertirse (en el sistema capitalista de producción) en un arte popular que imprime las esperanzas de un pueblo. La creación individual salva así las posibilidades creadoras de la creación colectiva popular, que en las condiciones de la sociedad capitalista no puede alcanzar su máxima expresión. El arte profesional se puede convertir, siempre que represente los intereses de una comunidad, en alternativa de lucha, en una de las vías por las que se puedan expresar sentimientos, ideas, que ayuden a un beneficio social para el derrocamiento de sistemas totalitarios (como el área de Centroamérica, o Chile ...) para lograr la libertad, no tan sólo artística sino también humana, quizás la más importante, que encierra diferentes maneras de manifestarse.

### C.- ARTE POPULAR

No se puede hablar de arte popular si no existen otras manifestaciones culturales en oposición a ésta. El arte del pueblo "es un arte de clase y de situación social" (14). Es un arte de clase pues la manera de relacionarse y de comprender al mundo se manifiesta en el objeto creado. Implica significados y símbolos propios de un sector, por su herencia cultural y tradición histórica. Es un arte de las clases populares (15) mayoritarias o de las minorías marginales (grupos indígenas de México).

El arte del pueblo interesa por lo que Cirese llama "su representatividad sociocultural" (16). Indica que a través de las formas y contenidos se manifiesta la manera en que ciertas clases viven su entorno cultural en relación con diversos estratos sociales. Mediante un análisis del arte popular a nivel sociológico se puede comprender parte de la historia de los pueblos. Sentimientos, luchas y transformaciones quedan impresas en la propia expresión estética. Evidentemente el pueblo crea objetos espontáneamente, produce lo que sus formas de vida y costumbres le hablan; modos de pensar y de sentir. Producto de su actividad nacen los objetos artísticos (17). Trabajos impresos de una carga cultural que se encuentra en las manos del artista; no como creador individual, sino como representante de las necesidades de su comunidad.

Nestor García Canclini explica que "para que un hecho o un objeto sean populares no importa tanto su lugar de nacimiento (una comunidad indígena o una escuela de música), ni la presencia o ausencia de signos folklóricos (la rusticidad o la imagen de un dios precolombino) sino la utilización que los sectores populares hacen de ellos" (18). La utilidad que el producto signifique para la comunidad, lo que reafirme su punto de vista, que lo represente y enriquezca la forma de expresarse con sus propios valores estéticos encontrados en la tradición. La imaginación creativa se sensibiliza al producir un objeto. Iconografías creadas de su historia misma.

El artista es anónimo, vocero de las creencias colectivas y en él no se dan o permiten los individualismos -tan celebrados en el arte de la alta cultura- y por eso no se exalta tanto su personalidad como el acierto de su expresión (19).

Existe una relación intrínseca entre el sujeto y el objeto, una relación sensible, social e ideológica. Las preocupaciones del sujeto acerca de la creatividad, generalmente son extra-artísticas, al ser el objeto parte del sentir de la comunidad, y es por ello que no se encuentra el concepto de innovación, tan mencionado en las formas cultas de producción. El arte popular permanece en el tiempo.

No se puede analizar el arte popular con el concepto surgido

de las estéticas occidentales del predominio de la forma sobre la función y en la autonomía de los objetos (20). Muchos de éstos irían irremediabilmente al reino del Kitsh (noción que se originó en Munich en 1860, simultáneamente del bienestar burgués con las técnicas de reproducción masiva y que sirve como preservación, como aduana del "buen gusto").

El arte popular como hemos dicho anteriormente es denominado por su utilidad y sus relaciones prácticas. El significado del objeto representa a la comunidad, la comunidad está representada en el objeto.

De alguna manera, el arte popular subvierte los valores de la clase dominante con su mera existencia o conservación. Podría pensarse en él como una "traslación de la voz cósmica de los mitos literarios a una realidad plástica colectiva y comunitaria, mantenedora de las añejas tradiciones en la que se fundan los nexos de la vida social de un grupo humano dado (21). Casi siempre el arte popular se relaciona con un sentimiento mágico o religioso. Leyendas y creencias materializan a los objetos, y es por ello que son necesarios a sus tradiciones.

Cuando el objeto se emplea con "el fin original para el que fué creado, sea ceremonial o ritual, cuando sirve para preservar la cohesión y la supervivencia de las tradiciones o la cosmovisión de un grupo cultural, estamos en presencia de manifestaciones de arte popular" (22).

Lo que hace entrañable al arte -sea popular o culto- es la posibilidad de captar en el mundo de las formas artísticas la variedad de propuestas y soluciones humanas que puede contener en una obra (23).

CAP. II.- LA INSERCIÓN DEL ARTE EN EL SISTEMA CAPITALISTA

## 2.1.- LA OBRA DE ARTE COMO MERCANCIA

En la sociedad capitalista todos los objetos se convierten en mercancías. Marx señala que: "la mercancía es, en primer término, un objeto externo, una cosa apta para satisfacer necesidades humanas de cualquier clase que ellas sean, por ejemplo las necesidades del estómago y de la fantasía" (1). También aclara que el producto ofrecido no es útil por sí mismo sino que es el consumidor quién determina su utilidad,

La mercancía, por su valor de uso es el producto de un trabajo humano real. Satisface necesidades humanas concretas, en un sentido cualitativo.

Diferente es si se le distingue por su valor de cambio en que los productos del trabajo, los objetos, pueden compararse y aparecer como equivalentes. Para ello "hay que borrar su utilidad, sus valores de uso, y considerarlo en el relación cuantitativa que es justamente el valor de cambio" (2). Se pierde la significación humana individual tanto del producto como del trabajo. Se vuelve un trabajo abstracto que es la sustancia del valor de cambio.

La obra de arte es producto de un trabajo peculiar humano. Es un objeto útil que satisface una necesidad humana como podría ser la expresión, la necesidad de afirmarse o comunicarse del artista, "el producto artístico tiene por principio una utilidad, un valor de uso. No hay en rigor arte por el arte, sino arte en relación con las necesidades humanas, arte para el hombre" (3). El hombre deposita determinadas cualidades en un objeto mediante su proceso de creación y condiciona la utilidad de la obra de arte. El objeto artístico tiene por peculiaridad ser concreto-sensible cuya forma y contenido determinan lo que se quiere objetivar y expresar.

Por su carácter individual, concreto, el trabajo artístico es irreductible a un trabajo general abstracto. La obra de arte, a su vez, es un producto que vale por sus cualidades estéticas, por su utilidad, por el valor de uso vinculado a esas cualidades creadas y en este sentido no puede ser equiparado con otros objetos. Sin embargo la obra de arte es cuantificada, se desvanecen sus cualidades concretas, sus valores de uso al entrar en el mundo de las mercancías. "Convertida la obra de arte en mercancía, pierde su significación humana, su cualidad, su relación con el hombre" (4).

Sus cualidades estéticas ya no son importantes, lo que ahora vale es su capacidad para producir ganancia. " El valor de cambio es indiferente al aspecto concreto sensible. En cambio, el valor estético aunque no se reduzca a sus propiedades concreto sensibles se halla en una relación directa e inmediata con éstas" (5).

Desde el punto de vista del valor de cambio, según A. Sanchez Vazquez (6) la obra de arte adquiere características particulares:

- la obra se encuentra en el vaivén de la oferta y la demanda.
- expresa unas relaciones sociales particulares, la posición del artista dentro del juego artístico del mercado, la relación de una obra con otra, ...
- es inseparable del destino de determinadas relaciones sociales, por lo tanto el valor de cambio de la obra fluctúa en diferentes etapas de la vida del artista y de la misma obra.
- cuanto más se subordina la producción artística a las leyes de la producción material capitalista, tanto más se tiende a valorar sus productos por su valor de cambio, haciendo abstracción de las cualidades estéticas de la obra.
- lo que caracteriza a la obra de arte convertida en mercancía es por consiguiente la abstracción de sus verdaderas cualidades.

Desde el punto de vista del valor estético la obra de arte:

- encarna unas relaciones humanas, sociales, como expresión de la vitalidad de las diferentes culturas.
- lo estético es buscado por el hombre a través de los tiempos. Las obras artísticas perduran a través de la sucesión de relaciones sociales diversas e incluso opuestas; crean puentes a través de la historia.
- Evidentemente lo estético es el valor específico de la obra de arte.

"Ni el trabajo artístico ni sus productos pueden admitir sin negarse a sí mismos, la reducción de lo concreto a lo abstracto, ni de lo cualitativo a lo cuantitativo"(7).

Estas observaciones se pudieron verificar en la subasta "pro-reconstrucción de la ciudad de México realizada en el museo Carrillo Gil, en la que una obra de Rufino Tamayo tasada en catorce millones de pesos mediante las diferentes ofertas de los compradores se elevó

a veinte millones de pesos. ¿Porque adquiere una obra , en este caso la de Tamayo, intitulada Resnudo semejantes precios?. Los puntos citados como características de los valores de cambio brindan la explicación del fenómeno y el valor de uso se diluye hasta desaparecer.

## 2.2.- TRABAJO ARTISTICO PRODUCTIVO E IMPRODUCTIVO

El trabajo artístico, como indicamos en el punto anterior, produce objetos que en el sistema capitalista de producción se convierten en mercancías.

Para que el trabajo sea productivo, que produzca plusvalía, es decir que cree un valor sobrante, es preciso que adopte la única forma que permite crear ese valor sobrante y así incrementar el capital. Esta es la forma de trabajo asalariado. "El trabajo asalariado es el único que produce capital, el único que reproduce, incrementándola, la suma desembolsada y suministra más trabajo del que contiene en forma de salario. Es la fuerza de trabajo cuyo producto excede su propio valor" (1). De la relación que tenga la actividad artística con esta forma económica dependerá su productividad, en tanto se acerque a ella.

La ley fundamental de la producción capitalista desde el punto de vista económico es la plusvalía. El arte pone en juego su destino como actividad libre y creadora si se somete a las demandas del valor de cambio. "Pierde lo que tiene de específico, de trabajo concreto y cualitativo para ser pura y simplemente mercancía"(2). Sirve al capital como medio para producir ganancia.

Pero si la obra artística no pasa por el mercado no es en consecuencia una mercancía. El producto no crea un valor de cambio superior al precio de compra. Aquí existe una relación directa entre el productor y el poseedor y sólo interesa su valor de uso, "la utilidad específica y concreta que el artista ha sido capaz de materializar en su trabajo". Este valor artístico que no produce un valor sobrante para otros es un trabajo improductivo (3), porque no enriquece materialmente a otros hombres engendrando un valor nuevo.

### 2.3.- LA HOSTILIDAD DEL CAPITALISMO EN LA ESFERA DE LO ESTÉTICO

Marx señala que el modo de producción capitalista es desfavorable y hostil al arte por que limita su forma de expresión con las relaciones institucionales en que lo sumerge y tiende a encauzar ideológicamente su comunicación. Coarta al hombre como ser productor o creador al condicionarlo a las relaciones del mercado y al transformar a la obra artística en mercancía.

La creación artística "supone la transformación de una materia dada para que emerge así un nuevo objeto, humanizado, en el que se objetiva el sujeto y, en el que éste, a su vez, se reconoce a sí mismo y puede ser reconocido por los demás. El sujeto crea, para satisfacer una necesidad de objetivación y comunicación" (1). El artista se ve obligado a vender su talento, su obra, producir para el mercado. Ve reducirse sus posibilidades creadoras.

La producción y el consumo de las obras artísticas se traduce en un divorcio cada vez más profundo entre el arte y amplios sectores sociales. Millones de hombres quedan al margen de ésta relación estética. El arte reduce su capacidad de comunicación por razones histórico-sociales. "La concentración exclusiva de talento artístico en algunos individuos y su anulación en las grandes masas, es un efecto de la división del trabajo" (2). Al ser el arte actual una actividad elitista, de una minoría profesional-intelectual, sus códigos se alejan de grandes sectores humanos e imposibilitan su goce estético.

La tendencia capitalista a integrar la creación artística en la producción mercantil, desemboca necesariamente en la aparición de un arte banal o de masas hecho a la medida del hombre cosificado o enajenado propio de la sociedad capitalista. Este arte de masas responde a necesidades económicas al ser transformado en industria y a necesidades ideológicas en tanto contribuye a mistificar la realidad y a mantener la pobreza espiritual.

El arte de masas aleja al público del goce tanto del arte académico como del arte popular, cerrándolo al enriquecimiento de captar lo sensible.

El artista se halla en una encrucijada en su intento de establecer un diálogo masivo. O se adapta a una sensibilidad estética ya existente limitando el enriquecimiento de los medios de expresión

y su valor estético o se sujeta en su pequeño mundo profesional cuyos códigos sólo son captados por pequeños sectores de la sociedad.

El problema de reestablecer relaciones propiamente estéticas entre el artista y el público, no puede plantearse al margen de cambios profundos, radicales que exigen las contradicciones de la sociedad capitalista (3).

Aunque el grado de sujeción de la producción artística a las leyes de la producción material depende del grado de desarrollo capitalista, existen mediaciones entre la economía y el arte existen de una cierta autonomía relativa del último con respecto al primero. No todas las ramas artísticas se hallan sujetas en la misma medida a la producción económica. Dependerá de la relación entre la hostilidad del capitalismo y del desenvolvimiento del arte o de una rama específica, que variará también de acuerdo al período histórico y lugar.

Para analizar un proceso artístico hay que realizar un paréntesis sociológico (4) que opera en dos niveles. Por una parte examinar al arte en tanto representación ideológica, conflictos sociales, clases representadas: la relación entre la realidad social y la representación ideal. Por otro lado vincular la estructura social con la estructura del campo artístico entendiendo por éste último las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, marchands, críticos, censura,...)

La sociología puede ayudar a la estética sobre la manera de tratar con lo posible. Los juegos de lo fantasía no son ahistóricos. Lo posible, la creatividad varía en diferentes clases sociales. El arte tiene que "diferenciar entre las evasiones sometedoras y las utopías practicables para que la experimentación sea inventiva y no la repetición de lo mismo" (5).

Conocer las estructuras socioeconómicas y culturales que generan los estereotipos estéticos de una clase no permite proveer, por cierto, las conductas artísticas de cada miembro; pero sí la orientación general del comportamiento de la clase o fracción de clase.

a que el individuo pertenece, el marco dentro del cuál se moverán sus variaciones. Estos conocimientos clausuran pseudoexplicaciones de las diferencias a nivel estético, la naturalización de las desigualdades sociales (por nacimiento, fortuna o talento) y sitúan su origen en la organización global del sistema social. También aportan uno de los argumentos más contundentes contra las pretensiones de escindir la estructura de la superestructura o someter mecánicamente la segunda a la primera. Las estrategias económicas y simbólicas, de producción y de distribución, se necesitan recíprocamente y actúan con total complicidad (6).

Los imponentes aparatos culturales (galerías, instituciones, ..) dirigen el trabajo intelectual y determinan su valor. El aparato no es un medio que el productor puede utilizar "sino que se vuelve contra él y contra su producción en la medida en que ésta sigue tendencias propias, nuevas, en desacuerdo o en oposición con las del aparato" (7). Solo pasan las innovaciones que conducen a la renovación de la sociedad existente, no los que llevan a su transformación.

Los aparatos culturales, para que no influyan en la obra artística deberán ser de la comunidad y pertenecer a los productores. En el sistema capitalista hostil al arte, ésta sería la única posibilidad de recomenzar a estructurar la difusión del arte de manera más amplia.

Las difíciles victorias del arte en medio del cerco hostil de un modo de producción que es la antítesis del trabajo creador, no excluyen la validez de la tesis de Marx acerca de su hostilidad (8).

Con respecto a las artesanías y otras manifestaciones populares, subsisten porque cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo. ¿Pero que funciones cumplen las artesanías en el sistema capitalista?

Para llegar a un análisis objetivo al respecto hay que investigar la relación de los aspectos materiales y simbólicos, la subordinación de las comunidades tradicionales al sistema hegemónico y la interrelación de ambos; las modificaciones o alteraciones formales en los objetos y los cambios en la producción, circulación

y consumo de los mismos (9).

Evidentemente el sistema capitalista necesita de las artesanías no ya en su función tradicional que era proporcionar objetos para el autoconsumo de las comunidades indígenas. Hoy día, en México, la producción para el uso interno de éstos objetos va empequeñeciéndose. La función tradicional de las artesanías ha variado principalmente por las siguientes causas (10):

- las deficiencias de la estructura agraria.
- la necesidad del consumo.
- el estímulo turístico.
- la promoción estatal.

Al variar la función de las artesanías y la de otras manifestaciones populares, también varía la calidad y el diseño. Se sumergen en este mundo industrializado provocando una simbiosis cada vez mayor entre las artesanías, las artes y los diseños. El arte - rioro en cuanto al objeto como producto artístico provoca un híbrido cada día más notorio.

CAP. III.- LA MASCARA POPULAR MEXICANA

### 3.1.- CONTEXTO HISTORICO SOCIAL

En la mente del hombre primitivo, la línea de división entre lo concreto y lo simbólico era muy borroso. No podía separar lo natural de lo sobrenatural. Para él, pasado o futuro tenían la forma de una fuerza viviente con la cuál necesitaba identificarse. Al no comprender a la naturaleza querían obtener su control para dominarla y así recurre a la magia.

El hombre trata de convertirse en una parte de los elementos en los cuáles convive. Es el constructor y el construido, el asesino y la víctima.

Sus mismas necesidades y visión del mundo provocan el nacimiento de la máscara (#) que se debe a cinco factores principales (1):

- a una necesidad práctica: surge como parte del disfraz de los grupos cazadores-recolectores para no ser reconocidos por su presa. Como un rito mágico para lograr el éxito.
- a la creencia del totemismo: suponía que el hombre descendía de un animal, planta u otro ser al que llamaban totem. El hombre con la máscara personifica a su totem y la convierte en un objeto ritual para invocar a los poderes sobrenaturales y se torna en protector de un grupo o un individuo. El destino común del hombre se funde con la bestia.
- a la creencia del animismo: las sociedades primitivas atribuían sus éxitos y fracasos a los poderes misteriosos, omnipresentes, capaces de modificar el curso de la vida. Todos los seres u objetos de la naturaleza están animados con espíritus dotados de un poder, de una fuerza vital que puede ser benéfica o maléfica. Tal concepción lleva el deseo de conciliar o apaciguar a esas fuerzas mediante las prácticas mágico religiosas.
- a la pintura facial ritual: quizás la máscara deriva de esta tradición, distintiva de un estrato social o simplemente decorativa y festiva.
- al nahualismo: cada hombre tiene su doble animal -su nahual- con quien comparte destinos semejantes y a través de las máscaras con diseños antropomorfos aflora ese sentimiento. Por ejemplo, los nahuales cósmicos, como el conejo para la luna o el jaguar y sus manchas que representan al ciclo.

El uso de las máscaras es característico de las creencias religiosas primitivas tales como el totemismo, el shamanismo y el animismo que corresponden a un estado del espíritu en el cual deseos y temores se proyectan hacia el exterior confiriendo un poder oculto a los seres y a las cosas del medio ambiente materializado en las máscaras.

Algunas fuentes de información relacionados con el uso de la máscara nos la brindaron los cronistas españoles que presenciaron varios ritos y ceremonias en algunas danzas (2).

La destrucción de manuscritos indígenas en la conquista, como lienzos, rollos, mapas, códices, acabó con la posibilidad de un conocimiento más amplio de éstas culturas. Algunos, salvados de la catástrofe como el Códice Borgia, aparece Quetzalcoátl con la máscara de Ehecátl, Dios del viento. También, el Códice Mendocino, testimonio de la vida social y económica de México, destaca la importancia de las máscaras.

Algunas danzas con máscaras de origen prehispánico son las de Paxtle, Acatlaxquis, que representan fenómenos naturales o ritos calendáricos. Otras son la danza de las Cintas, de los Tecuani o Tigre, la del Venado, Pascolas y la de los Viejitos.

También en la escultura se encuentran ejemplos de máscaras usadas en ritos y ceremonias por sacerdotes oficiantes para sentir o adquirir virtudes y los atributos de los dioses a los que representaban.

En las estelas, murales o frescos como Mitla, Teotihuacan, Cacaxtla son otros lugares en las que aparecen figuras con máscaras. La etapa prehispánica de México dió gran importancia a las máscaras que simbolizaron a sus dioses y creencias milenarias. La conquista trajo consigo nuevos elementos que se fusionaron con el indígena: lo mítico y lo moderno, supervivencias de creencias mágicas y conceptos de otras culturas.

Así surgen danzas como las de Moros y Cristianos, Santiagueros, Paragüeros, de la Conquista, ... en la que predominan las máscaras de rasgos europeos.

Como dato curioso e histórico conviene recordar que el uso de las máscaras llegó a preocupar a las autoridades. En 1731 se prohibió

bieron en México, no sólo en fiestas de españoles en la carneste -  
lendas y bailes de máscaras, sino también en las danzas indígenas (3).

### 3.2.- MAGIA, MÁSCARA Y DANZA

Las máscaras nos hacen vivir un universo extraño. Surgen frente a nosotros como criaturas que no son de este mundo, con toda la apariencia de seres vivos: demonios terribles y amenazadores, dioses increíbles y seres inimaginables.

El misterio de las máscaras es la supervivencia de mitos milenarios. Se convierten en vehículos de leyendas populares, de tradiciones que expresan sentimientos humanos. La máscara es un puente tendido entre el mundo espiritual del más allá y el mundo natural de la vida cotidiana. El hombre que porta una máscara se pone en contacto con el otro mundo. Al saber de su insignificancia, de su desamparo, se transforma en otro ser, poderoso. Realiza al mismo tiempo una invocación y una identificación.

En todas las creencias la máscara al materializar las fuerzas naturales y transmitir las al portador o al usuario, se constituye en un elemento esencial para el desarrollo de los rituales y adquiere valor dentro del contexto cultural (1).

No es solo un legado histórico, es una forma artística viviente como podemos constatar con el gran número y variedad de máscaras ceremoniales diseñadas y usadas actualmente por los diferentes núcleos que componen el mosaico socio-cultural de México.

Como instrumento social, las máscaras reflejan los valores o antivalores de una comunidad. Evidentemente la idea del destino es una creencia mágica. Su identificación con la naturaleza y al mismo tiempo su impotencia provocan el deseo de dominarla, para resguardar o asegurar la supervivencia humana.

Veit Valentin en su Historia Universal comenta: "danza y canto son formas habituales y cotidianas del rito, de la ceremonia y de la magia. Toda emoción, ira, esperanza, adoración de los dioses, se desahogan en un desenlace estético, cobran forma rítmica intensificadas frecuentemente hasta el éxtasis. La humana criatura entregada a la danza se convierte ella misma en un trozo palpitante de lo que anhela, realiza lo soñado, cobra la pieza que persigue en la caza, vence y mata al enemigo. Del cráneo procede la máscara cuyo grotesco horror a de atemorizar, conjurando así el propio miedo a la vida y transformándolo en divina virtud" (2).

En México, grupos indígenas observan la cara como la represen -

tación y centro de la personalidad de un individuo. Así, la máscara es el equivalente de eliminar temporalmente la personalidad del usuario y reemplazarla por la que ha adquirido con la forma de la máscara proveniente del ultramundo y que significa una profunda y mágica transformación (3).

Las máscaras vuelven realidad el deseo del hombre de las culturas nacidas de la magia que pretende representar o vivir por un tiempo una figura, un personaje o un sueño que le proporcione seguridad y confianza en sí mismo.

Desde el punto de vista psicológico se detectan tres funciones principales en el uso individual de las máscaras (4):

- cuando su uso no es voluntario sino impuesto: el portador cree absorber los poderes de lo representado por la máscara a través de la suplantación o identificación.
- cuando su utilización es voluntaria y selectiva: pretende aunque sea de manera temporal lograr la esencia de su ser representado por la máscara y refleja su deseo de apropiarse de los valores ajenos.
- como encubrimiento: el usuario desarrolla una serie de actos reprimidos por patrones sociales.

Las máscaras se usan en ceremonias y ritos del ciclo de la vida, de iniciación de los jóvenes, en ritos funerarios, curaciones, brujerías. Asombra el número de danzas sobrevivientes del pasado muchas de las cuales son la mezcla de mitos y leyendas autóctonas con las de origen cristiano.

La danza, considerada como una de las primeras manifestaciones culturales del hombre, da respuesta a su necesidad de expresión y comunicación mediante el movimiento rítmico del cuerpo humano. Los desplazamientos, música, lugar y época en que se realiza, intención, condición social de los participantes, intervención del público, constituyen propiedades esenciales de un acto significativo. Los gestos representativos se fijan en la máscara que simbolizan personajes fantásticos e imaginarios y la visualización interior del hombre se concretiza en una forma estética y la vida de las máscaras se anima cuando el cuerpo se mueve. El danzante confiere realidad espacial al dar salida a sus sentimientos y liberar la energía

del cuerpo mediante su creatividad rítmica y su dinamismo interno. "El portador de la máscara es él mismo y sin embargo es otro" dice un acertado escrito anónimo (5).

La metamorfosis que sufre el personaje al transformar su identidad es aceptado por el grupo permitiendo a los participantes y a los espectadores integrarse en una actividad comunitaria.

La danza con máscaras encierra un sentido sagrado, revela la búsqueda intrínseca de la existencia humana por trascender más allá de sus propios atributos que le concede virtualmente la máscara, pues al momento de ponérsela adquiere la fuerza del tigre, la maldad del diablo. Esta es la función básica de la máscara: la transformación del tratamiento del mundo de lo maléfico a lo benéfico (6). Por medio de la magia, la danza y la máscara la realidad antagonica, opresiva, se convierte en fuerzas positivas a favor de la bondad de la naturaleza. Así el hombre cree asegurar su existencia.

CAP. IV.- LA MASCARA COMO FORMA DE EXPRESION ARTISTICA

#### 4.1.- LA FORMA Y EL SIGNIFICADO

Crear símbolos es una de las funciones esenciales de las máscaras. Para formar una máscara el artista primitivo tuvo que partir de una expresión, de un rasgo simbólico que sintetizará el carácter de un ser hasta entonces invisible, perteneciente al más allá. La creación de una serie de expresiones características fué indudablemente uno de los resultados más importantes de las máscaras. Los mitos tienen un doble aspecto: el conceptual y el perceptual.

La necesidad de sentirse como parte integral del universo provoca que el hombre se ponga en contacto con esas fuerzas misteriosas que lo manejan y pretende modificar a la realidad en su propio beneficio. Al colocarse una máscara se pone en comunicación con sus ancestros, con su mundo espiritual, se identifica él mismo con su legendaria grandeza y consigue una nueva y vital energía.

El pensamiento místico crea los diseños de las máscaras; su cotidianeidad y su arte van de la mano. No se aísla uno del otro y ambos se encaminan en una dirección.

El Shamanismo fué o es una forma de encontrarse y de comunicarse con el mundo espiritual utilizado por todos los miembros de la tribu.

Se piensa que un individuo, el Shaman, un técnico de lo sagrado y catalizador de las fuerzas espirituales externas, era capaz de convertirse en el intermediario entre la colectividad y los espíritus de la naturaleza (1). Viajaba a través del inframundo y se convertía en el espíritu para regresar a la tierra y con ello evitar los efectos del alma. Existía la creencia de que cada indígena tenía un espíritu particular o una fuerza espiritual que estaba hecha para él y que por medio de ella le proporcionaba visiones y con ello aumentaba su reserva en torno a lo sagrado. El uso Shamanístico en las máscaras facilita este viaje al mundo espiritual.

El investigador Eliade comenta: "Hay siempre algún instrumento que manifieste un camino u otro para hallar el mundo de los espíritus. Los usuarios de las máscaras eran los antecesores míticos, como podrían ser los dioses, los espíritus y los animales retratados en sus máscaras" (2),

Un elemento importante de la supervivencia del Shamanismo es que en ciertas danzas sus integrantes están ciegos debido a la bo-

rracher y la sangre se derrama como algo natural. La violencia es producto del significado prehispánico de que la sangre humana fué el objeto más sagrado utilizado como ofrenda. Alfonso Caso comenta que "el hombre debía alimentar a los dioses con su mágica sustancia de vida en sí misma encontrada en la sangre humana y su corazón" (3).

En el pueblo de Zitlala, Guerrero, en la fiesta de Mayo, hay una danza orientada a la petición de lluvia. Dos tipos de máscaras de Tigres, los verdes y amarillos, referidos a esas mismas variedades que existen del maíz, entran en una feroz batalla que a veces provoca una competencia y resentimiento entre los diferentes sectores del pueblo que lleva al asesinato si no interviene la policía. Los tigres traen largas cuerdas que tienen enormes nueces con las que se golpean unos a otros. Sus cabezas están protegida con las máscaras de tigres, extremadamente pesadas y pintadas como su piel.

Anteriormente los danzantes eran asesinados durante la fiesta y su sangre aún continúa derramandose, aunque sea de manera simbólica.

En la fiesta de Chicontepec, Veracruz, los danzantes llegan hasta la auto-mutilación con el consentimiento popular (4).

Otro significado Shamanístico de la máscara puede estar en relación a una actitud real del motivo empleado. Como por ejemplo en la danza del Caimán del río Balsas en Guerrero. El Caimán representa a un dios Shamán en el cual se conjuga la construcción y la destrucción de la vida. El rol mágico deriva de su actitud real pues el Caimán se come a los peces que son el alimento principal del que depende la población. El caimán por medio de la danza, es transformado en un símbolo de abundancia, es capturado por los pescadores y así asegura el dios la pesca para el año siguiente (5).

Otras máscaras Shamanísticas actuales no tienen aberturas en los ojos o son inadecuadas, de tal manera que se puede pensar que algunos danzantes no pueden ver nada en ciertos momentos y en especial si consideramos que la embriaguez es parte de la ceremonia ritual. Solo miran sus propias alucinaciones, no necesitan más. La máscara de la región de Ototitlán son las que tienen las más angostas aberturas.

Muchos de los elementos del shamanismo se han destruido, perdi-

do o abandonado durante 450 años de dominación por los españoles y la Iglesia Católica. El Shamán, como institución solo queda en los grupos aislados como huicholes o los indios Yaquis para la cura de las enfermedades.

La comprensión de la realidad por medio del sentimiento mágico crean formas de innegables valores artísticos. Es indiscutible la creatividad desarrollada por los hacedores de máscaras de ayer y hoy, que se manifiesta en la congujación de sus elementos constitutivos: forma, proporción, color, ritmo, movimiento, técnica, además del empleo de diversos materiales en su confección.

Estas máscaras proveen una visión de lo humano, que permiten reconocerlos como nuestros.

El investigador Boas apunta: "las emociones pueden ser estimuladas no sólo por la forma, sino también por las asociaciones cercanas que existen entre las formas y las ideas sustentadas por la gente. En otras palabras cuando las formas convergen en un significado, porque ellas remarcan experiencias pasadas o porque ellas actúan como símbolos. La forma y su significado se combinan para elevar la mente sobre el estado emocional cotidiano" (6).

Otro concepto importante en relación con el diseño de las máscaras es el de la dualidad. La condición o el estado de la existencia de dos partes o aspectos que representan el todo. Son combinados para construir una identidad individual; un concepto singular o una misma deidad. Todas las culturas están llenas de ejemplos: masculino-femenino (en lo humano); mente-materia (en la realidad); dios-demonio (moralidad); día-noche (tiempo); vida-muerte (existencia); etcétera.

Sin esta unidad una máscara no es dualística, incluso si tiene dos caras o dos representaciones separadas, ya sea de fuerzas, animales o dioses.

Casi todos los dioses y las fuerzas sobrenaturales de las religiones indígenas mexicanas fueron y son dualísticas. Generalmente esta dualidad se manifiesta en dos formas básicas: Dualidad sexual y el bien y el mal, representados ambos en la destrucción y la fertilidad.

Complementando el concepto básico de la dualidad divina indígena,

existe incluso una dualidad implícita en el uso de las máscaras. En este caso los usuarios se convierten en dos cosas al mismo tiempo: en hombre y en dios. Esta unificación crea a una entidad dualística individual la cuál permite al hombre tener algún control de los espíritus del mundo. Esta dualidad se encuentra incluso en las máscaras no shamanísticas; simplemente porque el usuario asume otro rol, tomando una diferente personalidad de la que el mismo representa. En realidad, por supuesto, esta persona diferente es solamente otro aspecto de su propia personalidad, un aspecto creado a través del uso de la máscara (7).

Algunos tipos de máscaras duales son:

- a) Las máscaras de nariz partida: De acuerdo al código Vaticano Ríos los aztecas asociaban la nariz partida con el perro (Xolotl, en nahuatl). Xolotl fué incluso el dios azteca que como el hermano gemelo de Quetzalcoatl fué asociado de manera directa con el concepto de dualidad. El compartir estas características es el reconocimiento del trato característico de los gemelos como una invocación de dualidad.
- b) Máscaras de dos caras: esta configuración puede manifestarse de muchas maneras.
  - la participación de dos caras separadas como parte importante de una cara más grande y predominante.
  - el uso de dos mitades de cara para formar una fusión de la cara que como una incorporación de símbolos negativos y positivos en los lados opuestos de una máscara singular.

No todas las máscaras de dos caras son dualísticas; necesitan tener impreso su concepto.

- c) Máscaras de tres caras: las máscaras contemporáneas de Atenxoxoloxiloxuchican de Guerrero muestra máscaras pequeñas que han sido grabadas en el lugar de los cachetes de una máscara mucho mayor. La máscara representa a Xolotl, dios de la dualidad y los monstruos. Las dos caritas de los cachetes son los gemelos nacidos de su concubina. Estos significan la dualidad.
- d) Máscaras de caras hendidas: También del área de Guerrero, cada parte de la figura y la pintura enfatizan los contrastes de sus elementos tales como dolor y placer; masculino femenino; día noche.

Usada en la danza del Quilinique.

- e) Una figura dentro de otra: esta máscara a menudo ofrece la cara de un ser humano transformándose en la de un animal. Pueden representar a un hombre y su animal nahual. Algunos ejemplos son los de la danza del pescado y la del caimán en Guerrero. Varían desde la tradicional sirena a un caimán parado con la cabeza de un viejo y una vieja cavadas en su cuerpo. La forma, mitad humana, mitad animal sugiere una fuerza dualística o un ser que interviene para ayudar a la gente a controlar los elementos ambientales de los cuales depende su vida.
- f) Máscaras de boca torcida: un lado de la boca está jalada hacia arriba en lo que se puede clasificar como una sonrisa y el otro jalado hacia abajo como característica de un gemido o llanto. La boca torcida a veces representa a la parálisis facial, una enfermedad común de tiempos remotos. Se creía que su origen era sagrado y consistía en beber secretamente el vino sagrado a hurtadillas. Como castigo sería la torcedura de su boca en el lado que la provocó y del cuál no podría volver a beber.

#### 4.2.- SIMBOLOGIA E ICONOGRAFIA

Aunque el hombre ha salido de la naturaleza, el mundo natural sigue siendo su patria; sus raíces todavía están allí. Intenta hallar seguridad recorriendo el mundo de las plantas y los animales e identificándose con él. Este intento de asirse a la naturaleza se ve claramente en muchos mitos y ritos religiosos primitivos. Cuando el hombre adora como ídolos árboles y animales, adora particularizaciones de la naturaleza: ellos son las poderosas fuerzas protectoras cuyo culto es el culto de la naturaleza misma. Al ponerse en relación con ellos, el individuo encuentra su sentido de identidad y de vinculación como parte de la naturaleza.

El hombre todavía se siente a sí mismo como parte del mundo natural, el de los animales y las plantas. Surgen las máscaras de animales, el símbolo más importante de las culturas totémicas. Estas eran las primeras y más lógicas imágenes para los disfraces del hombre que habían nacido de las inmediatas experiencias con el mundo natural (1).

Simboliza el carácter de la relación de los animales y el hombre. Una creencia de las culturas shamanísticas indígenas de México es la creencia de espíritus que cuidan a los animales y ven por su fertilidad y sustento.

El señor de los animales protege a los animales y con ello a la fortuna del hombre. Esta deidad se divide a su vez en varios señores protectores para diferentes grupos (señor de los venados, señor de los rescados, ...)

La figura del señor de los animales se manifiesta en diversas formas. En el centro y sur de México es asociado al Jaguar o al Tigre, pero también es representado como un Murciélago, Cairán o Humano,

A la llegada de los europeos los indígenas hacían máscaras de monstruos. Ester Panostoxy aclara: "Las máscaras de monstruos representan al nahual del hombre o del Dios. Un nahual es el guardián del espíritu de un hombre y es adquirido por la búsqueda o el encuentro con un animal o una cosa, y también por la consulta del Tonahualli o calendario ritual" (2).

Por la cercana relación entre hombres y animales se piensa que un humano puede asumir la forma de un animal. Para demostrar a las deidades indígenas que utilizaban a los monstruos nahuales en sus

ceremonias los frailes cristianos le arrojaron cucuchos. Esto se adoptó bien a la iglesia cristiana en la cual el diablo tiene una naturaleza dual (parte humano - parte animal).

Las máscaras mexicanas modernas que representan al diablo se dividen en dos grupos: diablos europeos con cuernos y diablos de representación indígena asemejando monstruos. Fuchas deidades pre-hispánicas como duales; dios-diablo, vida-muerte ...

Ambos tipos de máscaras aparecen en las danzas asociadas generalmente con el Carnaval y también en la danza de las Tres Potencias.

Donald Jordry realiza una investigación de las máscaras y las clasifica por su forma en varias categorías. Describiremos el cuadro a continuación.

## SIMBOLISMOS DE ANIMALES

Algunos simbolismos de animales usados en la iconografía de la máscara mexicana son importantes para comprender su significación y uso. Veremos algunos de ellos.

1.- JAGUAR O TIGRE: El jaguar llamado también tigre, es el símbolo más importante para la máscara del centro y sur de México. Fué el símbolo de la guerra, como el águila para las antiguas culturas de ésta área. Las guerras, más que conquistas fueron sagradas, utilizadas para obtener cautivos y sacrificarlos a los dioses. El jaguar aparte de ser el símbolo del coraje y la violencia, representa a un dios y modelo para la vida indígena. Asociado con el dios Tezcatlipoca y con cuevas, agua y fertilidad. Por su ferocidad también se lo relacionaba con la hostilidad y las fuerzas destructivas de la naturaleza. Esta asociación dual (creación-destrucción) tiene relación con la función básica de la máscara: la transformación del tratamiento del mundo de lo maléfico a lo benéfico.

El jaguar por medio de la máscara y el rito se convierte en un símbolo de la fertilidad al ser amaestrado por los rituales propicios. También fué una creencia del nahual en el Valle de Oaxaca.

En el Códice Telleriano-Romensis se dice que el jaguar simboliza a la noche, sus manchas de la piel a las estrellas. Existen infinidad de interpretaciones y varían de un pueblo a otro. Aparecen en Oliná, Zitlala, Acatlán en el Edo. de Guerrero. La danza en que se usan estas máscaras es la del Tecuani (bestia salvaje), la del Tigre y la danza Tlacololero. El propósito es proteger a las cosechas, animales domésticos y campesinos amenazados por el Tigre. Así se asegura la fertilidad y la abundancia. (3)

2.- EL PERRO (ITZQUINTLI): El uso de la máscara de perro está limitada para la Danza del Tigre. Al perro se le otorga el rol de guiar a los humanos hasta el tigre y así lo transforma de destructor a promotor de la fertilidad.

El perro tiene un significado simbólico en el que sobreviven elementos prehispánicos religiosos. En Códices aztecas y Mayas se verifica la creencia popular del perro como guía de los muertos al inframundo. Se creía que después de 4 años de muerto, cuando el al-

ma había pasado muchos caminos en su viaje al inframundo, el último cruce era un gran río, el Chicuanauhepan, que limitaba perimetralmente al propietario del inframundo. El alma sólo podía atravesar el río cuando estuviese esperándolo su pequeño perrito que reconocía a su amo en el lado nuesto y que entraba al agua para acercarlo a la orilla.

Los aztecas asociaban al perro con Xólotl, el dios de los gemelos, de las deformidades, de los monstruos y de la dualidad. I. Séjourne dice: "Xólotl aparece como un perro que está a cargo de guiar a las almas de los muertos a través de los senderos del inframundo y que sólo él conoce porque nadie ha regresado, exento él" (4).

El nivel simbólico del perro es claramente dualista en la religión prehispánica. Por eso el dios de los aztecas, cuyo dios de la dualidad es Xólotl fué en general representado con el disfraz de un perro. Pero la dualidad involucrada no fué en relación Dios-Diablo como la mayoría de los dioses antiguos. El perro se vió como un puente entre los aspectos negativos y positivos. A un espíritu para alojar la protección del hombre cambiando las fuerzas perjudiciales en benéficas. El rol simbólico del perro como agente benéfico y transformador de valores negativos a positivos todavía sobrevive(5).

3.- ARMADILLO (AYO-TOXTELI): En nahuatl quiere decir conejo/tortuga-galápago. El conejo fué asociado con la luna y por extensión con los dioses de la vegetación y las cosechas y la tortuga-galápago fué símbolo del agua. El armadillo representa a la tierra o a una deidad de la tierra y su presencia en la danza está diseñada para garantizar la fertilidad del raíz recién plantado. Otras máscaras se usan en la danza del conejo. En Cocuch, Michoacán la gente venera a un demonio que se representa en las máscaras con un armadillo adornado con cuernos y garras. Este tipo de diablo, no es en realidad un "diablo", sino una deidad animal con cuernos para satisfacer a la iglesia. Algunas máscaras tienen forma de casco y otras están realizadas incluso con la piel del armadillo.(6).

4.- SAROS Y RANAS: Son animales de agua. Usados comúnmente como máscaras de petición de lluvia. Los saros y ranas son comunes como elementos victóricos de los códices. A menudo se los muestra nadando o escupiendo agua. Hay un ejemplo de máscara de saro diablo que

consiste en un cuerpo de rana que rodea a una cabeza humana. Quizás referente a una deidad olvidada. Hay otra máscara en que se ve la figura de una cabeza de la diosa Tlaltecuhтли, mirando hacia afuera de las fauces de un lagarto (Cinactli). Las máscaras del diablo sapo tienen un sentido similar. Una deidad del agua o de la tierra miran hacia afuera desde la espalda del sapo. Por extensión de simbolismos de agua, los sapos tienen connotaciones de fertilidad para las cosechas.

Otra máscara extremadamente larga de sapo es usada en la danza de la cosecha en el área de Campo Morado, Guerrero. En otras, las ranas aparecen en la boca de una figura humana. Este puede ser el relato de las ceremonias aztecas en las cuales sapos vivos y servientes eran tragados vivos, durante los festejos de Atamalqualiztli, según las crónicas de Schagún. Incluso las bocas fueron asociadas con las cuevas y el agua, lugar natural de habitat para éstos animales.

A los sapos también se los asocia con los vampiros. Ambos pueden brincar y son los únicos capaces de hacerlo. Como los indígenas mexicanos fueron verdaderos observadores de la naturaleza conocían seguramente éste fenómeno y de allí su asociación. En algunas máscaras aparecen estos dos animales (7).

5.- CAIMANES, TESCADOS Y SIRENAS: El caimán engloba terminológicamente a cocodrilos y lagartos. La danza del caimán aparece en los pueblos nahuatl a lo largo del río Balsas y otros ríos del Edo. de Guerrero. Representa a una fuerza destructora de la naturaleza que es transformada en abundancia a través de la danza. Se involucra a la red, elemento simbólico de la figura del pescador. Así, la amenaza es neutralizada y cambiada a un poder que asegura la pesca. Existen creencias indígenas que la tierra fué sacada de la espalda de un cocodrilo y se representa como a un gran tronco flotando en un lago. Las representaciones de estos saurios como mongtruos son común en el Códice Borja. En su espalda crecen plantas de maíz con orejas de maíz y a veces cráneos humanos representan sus fauces. Las fosas nasales tienen grandes orificios.

La creencia de un inmenso monstruo tierra-cocodrilo llamado Cinactli (el espinoso en nahuatl) se diferencia del caimán común.

y corriente , Acutzpálin (la gartija de agua). En una máscara disfraz de Guerrero observamos las espinas de un árbol de Pochote en su espalda, similares a las espinas verdaderas de Cipactli. Otras veces aparece una máscara casco de Caimán de gran tamaño. Algunas se usan alrededor de la cintura. Xolotl a menudo fué representado como un perro con símbolos de pelos que parecen ser espinas espinas de Pochote como las de la máscara del Caimán. Xolotl fué asociado con la pequeña salamandra, Axolotl, y por asociación con el caimán. La máscara contemporánea de perro poblamacon orejas de caimán, muestra también la asociación con Xolotl, al tener la nariz mochada, otro símbolo para el gran monstruo de la tierra.

**MOTIVOS DE PECES:** Significa agua y se usan en las danzas del Diablo Macho. Las máscaras son usadas como oraciones para el día de la Pesca.

**MOTIVOS DE SIRENAS:** También utilizadas como oraciones y símbolos de agua. Se suponía que las sirenas son de origen colonial, sin embargo en los códices se encuentran sirenas con cabezas de pájaros y animales. Algunas de éstas máscaras se utilizan en la cintura(8).

6.- LAGARTO (CHINTETE, CUETZPALIN): En el centro y sur de México el lagarto representa sexualidad, libidínez. Quizás la asociación provenga de su tamaño y forma. Los indígenas comparan al lagarto con el pene.

El significado del lagarto y la actitud de los indígenas está ejemplificado en un juguete que consiste en un palo con tres lagartos subiéndose por él. En una punta está la figura de una mujer desnuda sentada con sus piernas abiertas, obviamente preparada para hacer el amor. Justo debajo de la mujer está una cama hecha con piezas de bambú a manera de un arreglo. Cuando las cuerdas son pulsadas, los lagartos resbalan sus cuerpos hacia la mujer y al mismo tiempo la cama de bambú se mueve, y el observador que veía por su interior a manera de binocular, recibe un golpe en su ojo.

El lagarto se utiliza en las máscaras de la Malinche, a menudo pintadas de rojo, que significa pasión sexual y lujuria. A veces tiene pequeños lagartos en sus cachetes. El investigador Sellar aclara que el símbolo Cuetzpálin corresponde al pene. El significado original de ser un símbolo de lujuria es el instinto sexual tam-

bién es fuerza de fecundidad.

La pequeña lagartija Chintote, tiene el mismo significado erótico. A veces se le da el significado de adivinador. Dicen que susurran secretos a la comunidad nahuatl (9).

7.- SERPIENTE (COATL, en nahuatl; KAN, en maya): Los motivos de la serpiente penetran en la antigua y moderna arquitectura, estatuaria, leyendas, religión y máscaras, como también en el símbolo nacional de México.

La serpiente es un símbolo arrícola, de la tierra, y relacionada también con concepciones fálicas. El advenimiento de la serpiente como expresión de una sociedad agrícola con sus sistemas de valores, pone en escena la lucha por la supremacía entre dos conceptos religiosos manifestados entre el antagonismo de Quetzalcoatl (serpiente emplumada) y Tezcatlipoca, cuyo disfraz más común es el jaguar. Quetzalcoatl representa la fertilidad, el arte, la tecnología, ciencia, religión y brujería durante el período tolteca. Tezcatlipoca fué considerado un dios antiguo de la noche y las sombras, estaba asociado a la guerra y el sacrificio.

Esta lucha, puede ser vista como el resultado del esclarecimiento del dualismo el cuál debe estar conjuntado de una sola vez como un culto de la serpiente, enfatizando a la fertilidad, sabiduría y los motivos pacíficos de las artes y por otra parte el culto al jaguar, marcado por el militarismo y el morbo.

El símbolo de los aztecas luego se convierte en símbolo nacional de México. Un águila conquistando una serpiente. El águila es aliada al jaguar. Este símbolo es un documento gráfico del sistema de valores azteca: es decir la ascendencia del mayor valor asignado a la guerra sobre los valores pacíficos agrarios.

Hay tres significados básicos para la serpiente: sexualidad, agua y brujería.

Se debe recordar que la sexualidad es equivalente de la fertilidad en la mente indígena. También tiene connotaciones negativas como en la máscara de la malinche.

Un ejemplo de connotaciones de fertilidad-sexual de la serpiente la podemos encontrar en la danza de los neperitos que se realiza normalmente en Veracruz y Puebla. La danza involucra a muchos per-

sonajes: una mujer blanca llamada Marinquilla que tiene una culebra o bastón en la mano con claras connotaciones sexuales, a jornaleros, payasos, ... La danza termina cuando la serpiente escapa temporalmente y luego los danzantes la capturan y la matan. La muerte simbólica de la serpiente protege a los campesinos y les provee la abundancia.

Una leyenda de la conexión de la serpiente con la sexualidad: la mujer perversa, un demonio de los bosques aparece en ciertos momentos joven y bella, con su pelo largo y suelto, seduciendo al hombre a entrar a los matorrales. Si él no se niega antes de que aparezca su verdadera imagen, ella lo conduce a la muerte. Se puede convertir en una víbora amarilla con marcas en su espalda. Nadie trata de dispararle porque los tiros no le hacen daño y perjudica a quién le dispará.

Las máscaras del diablo macho y del diablo sapo consisten en caras humanas adornadas con víboras y otros símbolos del agua como murciélagos y sapos. A veces se representa el pelo con una víbora - Pelo, víbora y agua son equivalentes como por ejemplo en la máscara de la Parota. Los yaquis y los mayos de Sonora también la consideran símbolo de agua. creen que las serpientes cornudas dejan huellas desde las montañas rocosas hasta donde se encuentra el agua(10).

8.- EL MURCIÉLAGO. Es una imagen poderosa en la psiquis indígena, tan popular como el jaguar. Incluso máscaras cuyo tema principal es otro animal o personaje, aparecen trazos con formas de murciélagos. Es una criatura de la noche y de las cavernas. Para los indígenas la noche es al mismo tiempo el inframundo. Las cavernas significan la entrada al inframundo y las fuerzas sobrenaturales viven allí y las usan para sus propios propósitos.

Los murciélagos son asociados con el agua, no sólo porque están húmedas y pantanosas sino porque existe la creencia de que las cuevas fueron el origen del agua. Y por lo tanto los dioses de la lluvia viven en las cuevas y las utilizan como salida de sus hogares al inframundo. Así también, éste animal se asocia con el agua, la lluvia y la fertilidad de las cosechas.

Ya que el murciélagos-vampiro vive de lamer la sangre de animales vertebrados, incluso humanos. La sangre tiene un gran signifi-

cado religioso en las sociedades shamanísticas. Equivalente con la vida o fuerza de la vida. Los sacrificios de sangre tuvieron gran importancia. Por ello el murciélago significa la muerte y fertilidad. A través de sus códices el murciélago es descrito como una deidad conectada con la muerte y el sacrificio. El murciélago de la muerte del Popol Vuh corta la cabeza a las personas.

La naturaleza dualística del vampiro se observa en las máscaras. A menudo el vampiro es tallado de tal manera que la cola pequeña entre sus piernas puede ser tomada como un fene el cuál es un método de indicar el símbolo de la fertilidad.

La danza del vampiro se inspira en los movimientos de su vuelo. Aparece en las danzas del Edo: de Guerrero de San Miguel Capan, Totzintlan, San Francisco, Cuetzalan,..(11).

9.- PAJAROS E INVERTEBRADOS (insectos): Los motivos de pájaros formaron un elemento importante del arte y la ritología prehispánica. El pájaro más común en la representación es el águila, símbolo de la guerra. para los aztecas. Otras aves son el Búho, relacionado como mensajero de la mala suerte, el zopilote y el cuervo. Otras figuras son las de escorpiones, cangrejos, saltamontes, abejas, tarántulas, mariposas (12).

### SIMBOLISMOS DE PLANTAS

Otros tipos de imágenes representadas en las máscaras son los simbolismos de plantas. Hay máscaras que describen el espíritu del maíz; mirando lo que pareciese ser unos cuernos se puede observar que uno de éstos representa el tallo del maíz con las características de sus hojas en la base de cada planta. En la medida que los tallos crecen se transforman en serpientes que son símbolos de agua y fertilidad. El espíritu del maíz es una pequeña figura en la parte superior de la máscara. Su pecho está coronado por la cartilago formando otra doble imagen, símbolo de la fertilidad. En la parte inferior hay un par de serpientes que introducen una transformación plástica o imaginativa en la cuál las serpientes representan la raíz. Otras máscaras tienen bajorrelievos de frutas y de maíz en la mejilla de los personajes.

La planta más común asociada con la máscara es el Pochote y

la Ceiba que aparecen en la máscara del Camaleón .

El árbol del Pochote es considerado el árbol de la vida. Una leyenda dice que Quetzalcoatl al ser vencido por Tezcatlipoca, huye hacia el oeste donde pasó a través de la Ceiba o Pochote el cuál se convirtió en un portal a la región de la muerte . Esto se asocia con Xolotl como el doble de Quetzalcoatl y podríamos decir que las espinas del Pochote se incorporan a la máscara para transmitir las propiedades mágicas del árbol a ésta.

La respuesta de la aparente negligencia del uso de los motivos de plantas en las máscaras descansa en una de las funciones de la máscara. Las máscaras transforman al usuario para que obtenga el control de las fuerzas de la naturaleza que lo amenazan . Plantas cosechas y agricultura no son amenazas pero otras fuerzas sí lo son, como la carencia de lluvias, bestias salvajes y espíritus de la noche.

La máscara es una parte integral de la tradición shamanística que proviene de las necesidades de la sociedad cazadora y que fué adaptada para arreglar las nuevas necesidades de la sociedad agraria. Incluso a través de tales máscaras se asegura la fertilidad, tanto de plantas como de animales. La mayoría de los diseños son de animales pero las plantas fueron importantes en el proceso de creación de la máscara. La madera en que se confeccionan tiene un significado especial. Dada la creencia común de que los animales espíritus poderosos residen o protegen varios tipos de árboles. Consecuentemente los rituales están supervisados para que no se ofenda o se hiera la sensibilidad de los espíritus con las máscaras mismas.

Existen también muchas fibras de plantas para formar el pelo y las barbas.

#### SIMBOLISMO DE LA CARA HUMANA

Personajes como Cortés, Santiago, indígenas prehispánicos, viejitos, moros, santos cristianos son motivo de representación en las máscaras mexicanas.

Esta descripción se realiza de manera estilizada. En muchos casos las distorsiones faciales constituyen simbolismos con signifi -

ficados intrínsecos que no se manejan de manera aparente en la superficie de la máscara.

Una máscara de humano que evidencia su simbolismo es la máscara de la Malinche. Combinados con otros mitos mexicanos como la bruja X-Tabai y la Ilorona, la máscara de Malinche es usada en muchas danzas que no son representaciones históricas y que significan más bien la amenaza de la sexualidad femenina. Aunque en cierto grado tiene implicaciones cómicas e irónicas.

La mayoría de los grupos indígenas de México equiparan a la cara humana con la personalidad e identidad de un individuo. Algunos creen que la cara y la cabeza, no la localización física de cada uno de las dos almas de la persona. El uso de la máscara esconde o cambia de manera temporal la personalidad individual y el alma de la realidad y la reemplaza con los atributos deseados.

Desde que uno se convierte en lo que representa la máscara éste ofrece al usuario la oportunidad de seleccionar y controlar la nueva cara, su nueva personalidad y alma.

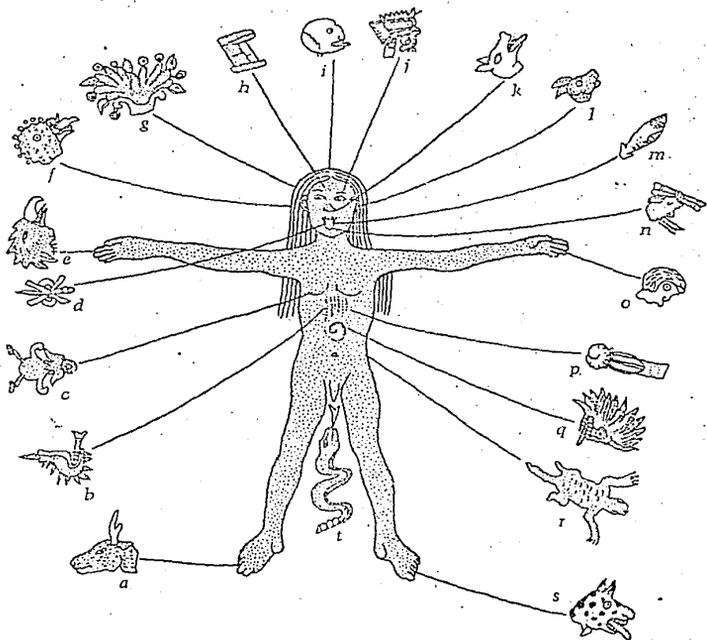
Por lo tanto, es lógico que los mascareros hayan desarrollado simbolismos de las diferentes partes de la cara humana y que simbolizan tanto a un lenguaje como a un método de control.

En el códice prehispánico Vaticano Ríos se proporciona información sobre la iconografía del cuerpo en relación con los significados que tenían en los tiempos prehispánicos. Estos símbolos sólo existían en áreas remotas y grupos aislados de México pero todavía continúan algunos de ellos.

Pelo: Tiene propiedades mágicas conectadas con la fuerza de la vida. Agua, cosecha y fertilidad. Los Huicholes ven serpientes en su propia cabellera. El pelo y el agua están asociados por su forma. Ambos son fluidos. También se los asocia con la lluvia.

En las grandes máscaras de los enanos de la Parota, en Guerrero, tienen grandes barbas azules y café para reforzar su identificación con el agua lodosa de los ríos de la región. Algunos tienen larvas serpientes (sismo de agua) salidas a lo largo de la máscara.

Ya sea que el uso de las barbas en las máscaras modernas sea la continuación de esta tradición o una influencia europea es lo de menos, ~~debe~~ <sup>debe</sup> que las máscaras contemporáneas ya tienen el uso de la barba y el pelo como símbolo del agua.



262. Body symbolism. After the Codex Vaticano-Ríos. Each of the twenty "characters" governed one part of the body, as follows: (a) deer (*venado* or *ciervo*), left foot; (b) lizard [*bufo*, identified by Kingsborough as *cipactli*], liver; (c) rose [*rosa*], nipples; (d) tremor [*temblor*, identified by Kingsborough as *ollin*, earthquake], tongue; (e) eagle [*águila*], right arm; (f) buzzard or vulture [*guila*], right ear; (g) water [*agua*], hair; (h) house [*casa*], brain; (i) death [*muerite*], head; (j) rain [*lluvia*], eyes; (k) dog [*perro*], nose; (l) rabbit [*conejo*], left ear; (m) flint knife [*pedernal*], teeth; (n) wind [*aire*], breath; (o) little doll-like figure [*muñeco*], left arm; (p) cane [*caña*], heart; (q) herb or grass [*malinali*], intestine; (r) lizard [*lagartija*], womb; (s) figure, left foot; (t) snake [*cuchumatl*], penis. (See Kingsborough 1964, 3: 167, 168.)

También se relaciona el pelo con la fuerza de la vida (14)

OJOS: La asociación de los ojos con la lluvia puede provenir del hecho que las lágrimas asemejan lluvia, como que también los ojos están en presencia constante de líquido.

Sahagún comenta acerca de la leyenda del sacrificio de los niños: "Si van llorando ansu fatal destino esto era entendido como una plegaria para la lluvia por lo tanto los hombres estaban felices y decían que muy pronto iba a llover". También en las máscaras de sirena aparecen los ojos azules con el mismo significado.

Otro tipo de ejemplo es la máscara moderna de Tigra con ojos de espejo. Desde que el jaguar o tigre esta asociado con el agua y los ríos subterráneos, se puede interpretar que el espejo representa los destellos de luz sobre un río. Los espejos están insertados en un esfuerzo por incorporar un sentimiento de vida a la máscara misma y por lo tanto se convierte en un dios viviente y no sólo una imitación.

Una tercera clase de símbolo se encuentra en el uso del color azul en muchas máscaras de caracter religioso.

NARIZ: Significa perro. Un aspecto simbólico es la dualidad y el perro, conexión probable de la deformación de la nariz con Xolotl, el dios asociado con la dualidad, deformidad y los monstruos. Todos ellos se caracterizaban por la deformidad de la nariz y por tener disfraz de perro, el cuál asume la muerte al atravesar el río con destino al inframundo.

Otras máscaras tiene el diseño de una nariz formada por dos víboras enrolladas las cuáles se parecen notablemente a la nariz torcida del tipo de Tlaloc. Bar forma característica del Dios azteca Yacacutli (Señor de la nariz) que está representado en el Códice Borgia, es el tipo de nariz larga y curvada hacia arriba.

Otro aspecto es el uso de la nariz en la máscara moderna como símbolo fálico. Una máscara proveniente de Culapán, Oaxaca, muestra una larga nariz que tiene ranuras en su superficie para hacer ruidos cuando se le talla con una pequeña varita a la manera de un güiro.

No existe un significado permanente del color en todas las máscaras sino que varía de acuerdo al contexto y tipo de máscara, pero se pueden mencionar algunas características generales.

**ROJO:** Color básico para las caras en algunas máscaras de la Malinche. La cara roja puede significar mujer nerversa. También se usa para remarcar las puntas de las astas de máscaras de venado que representa la sangre. Este color tiene varios significados; violencia, sexualidad, lascividad, derramamiento de sangre, y el diablo.

**AZUL:** Usados en máscaras de petición de la lluvia, como la de la Parota, Guerrero que sus barbas y ojos tienen este color. También las máscaras de la sirena tienen el mismo sentido.

Los ojos azules EN figuras cristianas religiosas se manejan características físicas de los europeos y están en constante contraste con las características de los moros. Aquí aparecen prejuicios raciales en que lo claro indica las bondades de Dios y lo oscuro representa a lo negativo, los moros, los villanos y los paganos.

**BLANCO:** Simboliza muerte, cráneos, y al mundo espiritual. Sin embargo también el color negro se ha utilizado con este sentido y tiene más tradición en su significado.

**VERDE:** Representa las cosechas y el símbolo de la fertilidad. Usado también como símbolo de agua y fertilidad y en los ojos de algunos personajes de petición de la lluvia. Máscaras de sapos y del espíritu del maíz.

#### IV.3.- MODIFICACION DE LOS DISEÑOS EN EL SISTEMA CAPITALISTA

Actualmente se hacen máscaras que no corresponden en todos sus detalles a los tipos o a los personajes tradicionalmente conocidos dentro de los ritos, ceremonias o danzas.

En gran parte se debe a que los mascareros están saliendo de su aislamiento ancestral, a causa de los nuevos medios de comunicación como la radio, televisión, diarios, ... que los pone en contacto con ideas y visiones plásticas diferentes.

Esta influencia ha ocasionado en algunos casos, que la máscara de la antigüedad, con toda su fuerza ritual, histórica y mágica se vaya transformando. Además la demanda de objetos artesanales y de arte popular obliga a los mascareros con mayores necesidades y ambiciones, a producir más en detrimento de la calidad, de la originalidad y el gusto estético. También el uso de herramientas, materiales y colorantes no tradicionales aunado a la demanda de mayor producción, no les permite el sostenimiento de las normas ancestrales (1).

Aunque se sacrifica parte del ceremonial tradicional, las nuevas danzas derivan hacia expresiones de vigo y de gran lujo de vestuario. En la ciudad de Guadalajara, con motivo de las danzas por la Virgen de Zapopan, que se han conjugado hasta más de 150 grupos siguen vivos los "Bartolos" o "Batos", personajes que guardan el orden a los espectadores y que ahora se han transformado al incluir máscaras de plástico en monstruos tipo Frankenstein. Sin embargo la motivación sigue siendo la misma; rendir homenaje o cumplir mandas hechas por milagros realizados o acciones petitorias a la Virgen de Zapopan (2).

También la demanda comercial a producido que a veces se disfrazen máscaras modernas de antiguas, usando pátinas especiales. Y por éste camino se han creado extraordinarias tallas en madera que no corresponden a ninguna danza sino que son fruto de la inventiva del tallador que quiere vender su producto, de "pieza única", porque el mismo público consumidor lo impulsó. Este tipo de motivos ha llevado a imaginar danzas fantásticas y personajes inexistentes en la realidad.

Evidentemente, la relación entre el público y la danza en tiempos remotos era una sólo cosa, con un objetivo en común; invocar

por medio de la danza y la máscara a los dioses para transformar a la realidad.

Con el paso del tiempo, al cambiar las formas y los hábitos de consumo de una cultura se trastocan inevitablemente una infinidad de elementos socio-económicos. La relación público danzante ya no es más lo integrado de antaño, sino que ahora es más bien un espectáculo. Incluso se le fijan precios a máscaras difíciles de conseguir con un valor jamás pensado por los mascareros. Algunos de ellos creen todavía en el objeto y en el ritual mágico que encierra la danza y se niegan a vender las máscaras como si fueran parte de su vida misma. Otros, ya le han quitado el significado mágico y la convierten en simples mercancías aptas para la oferta y la demanda.

Todas estas modificaciones e interrelaciones culturales y sociales hacen posible las modificaciones o incluso la desaparición de éste tipo de objetos, tan relacionados con la vida cotidiana y con el carácter de una comunidad. Al cambiar las normas culturales evidentemente el uso de la máscara y sus diseños tienen que modificarse o incluso podría hasta llegar a desaparecer. Ya las máscaras diseñadas exclusivamente para las danzas comienzan a escasear. Aquí se siente la hegemonía de una cultura sobre otra y no su coexistencia pacífica.

A la mayoría de los jóvenes de comunidades indígenas, con diferente mentalidad que la de sus ancestros, ya no les interesa el aprendizaje, la práctica y ejecución de las danzas, así como los gastos que ellos mismos deben hacer para los traslados, compra o hechura de las máscaras y vestuarios. El mundo tecnificado los atrae y ya no tanto los ritos mágicos. El éxodo hacia las promisorias ciudades ayudado con las facilidades de la comunicación y transporte, provoca otra visión de la realidad.

El sentimiento religioso gradualmente va quedando atrás y esto se nota en el deterioro de la calidad de las máscaras, la falta de ellas en muchas danzas y ceremonias y el uso de sustitutos de hule y materiales industrializados que no corresponden a la trama y la tradición de la danza (3). El simbolismo va decayendo y ya no es tan necesario que cada parte o porción de la máscara tenga un significado especial en relación a la propuesta.

El sistema capitalista homogeniza cada día más a las diferentes culturas y sociedades e impone una manera de pensar, de vivir y de sentir. Por ello es tan importante al menos, tratar de rescatar estos simbolismos, no olvidarlos en el recuerdo de culturas pasadas, sino sacarlos de la oscuridad y otorgarles la importancia que se merecen.

La creatividad y libertad artística se reflejan en la máscara con su intrínseca relación entre el sentir y vivir de un mascarero, creador del objeto, no como objeto aislado y subjetivo, sino como un objeto que representa al pensar de la comunidad. Hoy día, es difícil encontrar ésta relación individual-social en los diseños cargados de profundos simbolismos.

Ojalá pueda subsistir este tipo de manifestaciones artísticas como la máscara, en un sistema de producción, hostil al arte, y enajenador de la relación hombre creación.

## .- CONCLUSIONES

La relación estética en torno a la producción de la máscara mexicana responde a las características necesarias para establecer un vínculo con la realidad a través de un artista. Al desarrollar la parte sensible de la sociedad manejando los símbolos mágicos y religiosos identificados por todos se asiste a un acto de transformación de la realidad.

Fuerzas sobrenaturales, dualidades, espíritus y deseos se encarnan con diferentes símbolos en los cuáles algunas veces el hombre mismo es representado como tal, pero cuyo fin último es establecer un vínculo de comunicación entre la idea abstracta e intelectual de lo sobrenatural con el sentido estético-religioso de las comunidades.

La máscara como producto cultural se encuentra en medio de las limitaciones históricas que rodean a éste término. Es una representación simbólica de los fenómenos que se producen en el entorno social indígena y que interpela a los elementos de la cotidianidad social.

La existencia de culturas populares presupone automáticamente el enfrentamiento contra una cultura hegemónica que en este caso particular, ha sido históricamente representada por la Iglesia Católica, que ha fungido como sincretizadora y censora de innumerables significados que giraban en torno al diseño estético ceremonial de la máscara mexicana, trastornando con ello la visión del mundo indígena.

La máscara mexicana es producto de un proceso histórico alterado por los diversos cambios ocurridos a la estructura de la producción social. Bajo el capitalismo el arte popular y la producción de máscaras mexicanas como parte integral de ello, se ha convertido en elementos significativos tales como: "raíces de un pueblo" o "elementos de la tradición", muy ajenos a ser la representación de una forma de vida con características antropológicas sumamente complejas y que se convierten en supuestos "cohesionadores" de diversas manifestaciones culturales fortalecedoras del nacionalismo.

El estudio de este fenómeno en lo que corresponde a la esfera del carácter estético de la máscara mexicana es complejo ya que no se puede comprender desde la perspectiva de la cultura hegemónica,

que aprecia más a un objeto por sí mismo que al proceso por el cual se produce dicho objeto.

Dentro del proceso de clasificación de la máscara mexicana como a un arte menor, no se ha tomado en cuenta para ello la precedencia y el manejo de los códigos artísticos de ésta, y los criterios y sanciones a la creatividad desde una perspectiva histórica. El veredicto es producto de la hegemonía de un modo particular de producción de los objetos, y significa una escisión de la explicación entre arte y sociedad; que se manifiesta en el cambio de valor de uso para éstos objetos: de mágico religiosos a mercancías para el ornato.

La característica de unicidad y originalidad del objeto artístico, que es necesario para circular en el mercado, se contrapone al simbolismo mágico estético compartido como patrimonio cultural de las comunidades y que expresa los valores de una comunidad que los reconoce como propios. La estética comunitaria contrasta con el elitismo intelectual e individualista del arte culto, que no representa al sentido estético de amplios sectores sociales tal como se verifica en el arte popular, y donde la individualidad del artista radica no tanto en su personalidad sino como en el acierto de su interpretación del sentir popular, preocupado más en el manejo de los símbolos comunitarios que los meramente artísticos.

La imposibilidad de análisis del arte popular desde los valores del arte culto radica en la diferencia del predominio de la forma sobre la función y en la autonomía de los objetos que plantea el arte culto. Los valores del arte popular subvierten a los del arte culto al plantearse como un arte utilitario y con relaciones prácticas, además de contener diversos significados extra-artísticos (religiosos, mágicos, culturales, etc.).

La conceptualización de la obra de arte gira en torno a la necesidad de comprender la existencia humana, por ello tiene un valor de uso al confirmar la trascendencia de este conocimiento depositado en formas concreto sensibles, cuya forma y contenido determinan lo que se quiere objetivar y expresar. Las máscaras mexicanas cumplen con las condiciones necesarias y suficientes para ser determinadas como obras de arte. Abarcan un conjunto de pro -

puestas y soluciones estéticas específicas a problemáticas humanas tan válidas como las del arte culto, desapareciendo a este nivel cualquier rasgo de jerarquía entre ambos.

La introducción de la máscara mexicana dentro de un sistema de relaciones sociales donde se le masifica y se le abstrae de sus verdaderas cualidades y solo se relaciona con el consumidor por su valor de cambio. El incremento de valor de cambio en los objetos es - téticos produce como consecuencia una pérdida de significaciones y cualidades humanas del objeto al quedar abandonado a merced de las leyes del mercado.

El valor estético de la máscara mexicana se encarna en las re - laciones sociales que expresa como producto de diferentes culturas y que han perdurado aún ante sociedades antagónicas. Lo estético es el valor específico de la obra de arte y ni el trabajo artísti - co ni sus productos pueden reducirse a simples mercancías. En el caso del valor de cambio de las máscaras mexicanas éste se estable - ce a través de ciertos estereotipos, o dependiendo del mayor o me - nor número de ejemplares existentes, ... encasillándosele como a un arte menor en relación a otras formas artísticas.

Los creadores de las máscaras, algunos anónimos y otros no, vi - ven dentro de un proceso de cambio de su relación con su producto artístico, obligados cada día más a comercializar su talento.

El objetivo de este tipo de investigaciones está orientado a incidir en la posibilidad que existe dentro del marco del arte profes - ional de poder convertirse en vocero de un arte popular. La crea - ción individual puede así salvar las posibilidades de la creación colectiva y popular.

El arte popular tiene en el arte de masas un gran enemigo, pues aleja al público tanto del goce del arte académico como del popular, y con mayores repercusiones a éste último dado que las masas socia - les son su principal consumidor, no sucediendo así con el arte culto.

El problema crucial para los artistas profesionales interesados en difundir y profundizar en las raíces del arte popular, es la de - finición de los códigos artísticos propicios para una comunicación masiva sin caer en un populismo enajenante o dentro del mundo de los códigos que solo son comprensibles a un determinado sector social.

La posibilidad de la comunicación entre arte y sociedad no estriba tan solo en el deseo personal de un artista o un grupo de éstos. Se encuentra en medio de las contradicciones políticas, económicas y sociales que determinan el carácter y el desarrollo de este tipo específico de comunicación.

No todas las ramas artísticas se encuentran bajo el mismo tipo de sujeción por parte de la estructura social, debido a la cierta autonomía relativa para su desenvolvimiento. El conocimiento teórico de estas circunstancias por parte del artista profesional es imprescindible para poder situar de mejor manera el carácter y el destino de su producción plástica. El establecimiento de aparatos culturales autónomos para la producción artística, que promuevan una amplia difusión a las comunidades que lo sostengan de sus productos, se convierte en una importante estrategia para incidir en una mejor comunicación entre creadores y consumidores.

NOTAS

Te aconsejo esta tesis crítica que me sirva de apoyo por favor para que la use en la biblioteca

1.- LA RELACION ESTETICA DEL HOMBRE CON LA REALIDAD

- 1.- Sanchez Vazquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, ed. Era, 1965, 2da ed. 1979, Mex, p. 51.
- 2.- Sanchez Vazquez, Adolfo. Ibid, p. 52.
- 3.- Sanchez Vazquez, Adolfo. Ibid, p. 28.
- 4.- García Canclini, Néstor. Arte popular y sociedad en América Latina, ed. Grijalbo, 1977, Méx, p. 23.
- 5.- Acha, Juan. El arte y su distribución. UNAM, 1964, Mex, p. 63.
- 6.- Sanchez Vazquez, Adolfo. Estética y Marxismo, T.1. Ed. Era, 1970, 4ta. ed 1980, Mex, p. 152.
- 7.- Sanchez Vazquez, Adolfo. ibid, p. 167.
- 8.- Sanchez Vazquez, Adolfo. Las ideas....., op.cit. p. 36
- 9.- Sanchez Vazquez, Adolfo. Estética y Marxismo, op cit, art. 3.1. Medoshirin. La relación estética del hombre con la realidad. p. 130-148.

2.- CULTURA Y PODER

- 1.- García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo, ed. Nva Imagen, Mex, 1983, p. 64.
- 2.- García Canclini, ibid, cita a Gramsci, p. 64.

3.- LA ESFERA DE LO ESTETICO

- 1.- Torres Michía, Armando. Revista de la UNAM No 3, art. Artes, Artesanía y arte popular, UNAM, 1965. Mex, p. 19.
- 2.- Acha, Juan. El arte y...., op cit, p. 70
- 3.- Ibid. p. 62
- 4.- Torres Michía, Armando, op cit, p. 23
- 5.- Ibid p. 23
- 6.- Ibid p. 19
- 7.- Ibid p. 23
- 8.- Acha, Juan. El arte y...., op cit, p. 72
- 9.- Acha, Juan. Ibid, p. 81.
- 10.- Torres Michía, Armando, op cit, p. 20-21

- 11.- Sanchez Vazquez, Adolfo. Las ideas..., p.272.
- 12.- Ibid p.273
- 13.- Ibid p.276
- 14.- Hauser, Arnold. Teorías del arte, ed. Guadarrama, Labor,1975,  
Madrid, p.291
- 15.- Torres Michúa, Armando. op cit, p.21.
- 16.- García Canclini, Néstor. Las culturas populares..., op cit,  
p.201.
- 17.- Hauser, Arnold. Teorías ..., op.cit, p.303
- 18.- García Canclini, Néstor. Las culturas populares..., op cit,  
p.202.
- 19.- Torres Michúa, Armando. op cit, p.21.
- 20.- García Canclini, Néstor. Las culturas populares..., op cit,  
p.199.
- 21.- Torres Michua, Armando. op cit, p.21.
- 22.- Ibid, p.23
- 23.- Ibid, p.24

NOTAS

CAP. II: LA INSERCIÓN DEL ARTE EN EL SISTEMA CAPITALISTA

61  
Mis máx.  
sugerencias  
que en  
el cap.  
anterior

2.1.- LA OBRA DE ARTE COMO MERCANCIA

- 1.- Marx, Carlos. El Capital. T.I, FCE, Mex, 1976, p.3
- 2.- Sanchez Vazquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, ed. era, 1965, 8va ed.1979, Mex, p.189.
- 3.- Ibid p.190
- 4.- Ibid p.193
- 5.- Ibid p.193
- 6.- Ibid p.193-195
- 7.- Ibid p.195

2.2.- TRABAJO ARTISTICO PRODUCTIVO E IMPRODUCTIVO

- 1.- Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, ed.era, 1965, 8va ed.1979, Mex, p.199. Referencia a Carlos Marx en Historia crítica de la teoría de la plusvalía, ed.cit, p.285
- 2.- Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas ..., op.cit, p.199
- 3.- Ibid p.197

2.3.- LA HOSTILIDAD DEL CAPITALISMO EN LA ESPERA DE LO ESTETICO

- 1.- Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, ed.era, 1965, 8va ed.1979, Mex, p.209.
- 2.- Bosh, Rafael. El trabajo material y el arte, col.70. ed. Grialbo, 1972, Mex, p.9-10.
- 3.- Sánchez Vázquez, Adolfo. Estética y Marxismo. T.II. Art. El arte de masas de Sánchez Vázquez. A, ed. era, 1970, 4ta ed 1980, Mex. p.158.
- 4.- García Canclini, Néstor. La producción simbólica. ed. S.XXI, 1979, Mex, p.69-70.
- 5.- Ibid p.150
- 6.- Ibid p.146
- 7.- Sánchez Vázquez, Adolfo. Estéticas y marxismo. T.II, op.cit. art. Bertolt Brecht. Novedades formales y refuncionalización artística. p.101.
- 8.- Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas... op cit, p.209.

- 9.- García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. ed. Nva Imagen, Mex, 1982,p.90.
- 10.- Ibid, p.91.

CAP.III: LA MASCARA POPULAR MEXICANA

III.1.- CONTEXTO HISTORICO SOCIAL

- 1.- Sepúlveda Herrera, Ma. Teresa. Máscaras del Edo de Guerrero. INAH, Mex, 1982,p.19-20.
- 2.- Moya Rubio, Victor José. Máscaras, la otra cara de Mexico UNAM, 1978, p.20 a 26.
- 3.- Ibid, p.37.

3.2.- MAGIA, MASCARA Y DANZA

- 1.- Máscaras, Museo Univ. de Ciencias y Artes, catálogo, UNAM, Méx, 1981, p.10.
- 2.- Moya Rubio, Victor José, op. cit, p.57.
- 3.- Cordry, Donald. Mexican Masks, Univ. de Austin, Texas, EU, 1980, p.147.
- 4.- Máscaras, op.cit, p.9
- 5.- Cordry, Donald, op.cit, p.148.
- 6.- Ibid, p.180.

CAP. IV: LA MASCARA COMO FORMA DE EXPRESION ARTISTICA

4.1.- LA FORMA Y EL SIGNIFICADO

- 1.- Máscaras, Museo de Ciencias y Artes, catálogo, UNAM, Mex, 1981, p.9.
- 2.- Cordry, Donald. Mexican Masks, Univ. Austin, Texas, EU, 1980, p.144.
- 3.- Ibid, p.154.
- 4.- Ibid, p.157.
- 5.- Ibid, p.153.
- 6.- Ibid, p.12.
- 7.- Ibid, p.161.

#### 4.2.- SIMBOLISMOS E ICONOGRAFIA

- 1.- Cordry, Donald. Mexican Masks. Univ.Austin, Texas, EU, 1980, p.147. Cita de Walter Sorell.
- 2.- Ibid, p.174.
- 3.- Ibid, p.178 a 181.
4. Ibid, p.191. Cita d Sejourne.
- 5.- Ibid, p. 192.
- 6.- Ibid, p. 189.
- 7.- Ibid, p.203.
- 8.- Ibid, p. 198-199-203.
- 9.- Ibid, p.192-193-195.
- 10.- Ibid, P.195-196.
- 11.- Ibid, p.185.
- 12.- Ibid,p.208.
- 13.- Ibid, p.208-209.
- 14.- Ibid,p.213.

#### 4.3.- MODIFICACION DE LOS DISEÑOS EN EL SISTEMA CAPITALISMO

- 1.- Moya Rubio, Víctor José, Máscaras, la otra cara de Mexico. UNAM, 1978, Mex,p.221.
- 2.- Pomar. Ma. Teresa. Danza, máscara y rito ceremonia, FONART, 1982, Méx, p. 18.
- 3.- Moya Rubio, Victor José, op.cit, p.221.

.- BIBLIOGRAFIA

- .- Moya Rubio, Victor José. Mascaras, la otra cara de México, México, UNAM, 1978
- ✓ Cordry, Donald. Mexican Masks, Univ. Austin, Texas, EU, 1980.
- .- Máscaras. Museo univ. de ciencias y artes, UNAM, Méx, 1981
- .- Montenegro, Roberto. Máscaras mexicanas, SEP, Méx, 1926.
- .- Pomar Ma.Teresa. Danza- máscara y rito-ceremonia. FONART, FONAPAS, Méx, 1982.
- .- Luna Parza de García Senz, Georgina y Romandía de Cantú, Graciela. El paisaje de México en el mundo de la máscara, BANAMEX, Méx, 1979.
- .- Villaurrutia, Xavier, Máscaras mexicanas, SEP, Méx, 1926.
- .- Covarrubias, Miguel. Máscaras mexicanas, soc. de arte moderno, Méx, 1945.
- .- Sepúlveda Herrera Ma.Teresa. Máscaras, catálogo del Edo de Guerrero de las colec. con el Museo Nac. de Antropología, Mex,1982
- .- Museo Nacional de la máscara, catálogo, FONAPAS, San Luis Potosí, SAHOP.
- .- Canclini, Néstor García. Arte popular y sociedad en América Latina. Grijalbo, col Teoría y praxis N.38, Méx, 1977.
- .- Canclini, Néstor García. Las culturas populares en el capitalismo. ed. Nva. Imagen, Méx, 1982.
- .- Canclini, Nestor García. La producción simbólica, Teoría y método en soc. del arte, S.XXI, Méx, 1979.
- .- Hauser Arnold. Teorías del arte, tendencias y métodos de la crítica moderna. Ed. Guadarrama, col. punto y Omega, Madrid, 1975
- ✓ Hauser ,Arnold. Fundamentos de la sociología del arte, ed. Guadarrama, col. punto y omega, Madrid, 1975.
- .- Sanchez Vazquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, ed ERA, 8va ed. Méx, 1979.

- .- Sanchez Vazquez, Adolfo. Estetica y Marxismo. T.I y II. era, 1970, 4ta ed. 1980.
- .- FONART. Antología de textos sobre arte popular. Méx, 1982.
- .- Gramsci, Antonio. Literatura y vida nacional, N.4, ed. Juan Pablos, Mex, 1976.