UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Posgrado en Estudios Latinoamericanos

Identidad y cultura: la máscara en América Latina. El caso de Bolivia

Máscara de Waphuri

Tesis presenta por

ANTONELLA SCARNECCHIA

para obtener el grado de Maestra en Estudios Latinoamericanos

Tutora: Dra. Maya Aguiluz Ibargüen

MÉXICO, D.F. 2008

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A los lustra-calzados de La Paz,
por haberme enseñado la dignidad y el valor

Agradezco:

Al Posgrado de Estudios Latinoamericanos y a la Universidad Nacional Autónoma de México, por haber aceptado y apoyado mi investigación y haberme ofrecido su mundo de conocimientos. A México, por haber dado algo que en mi país no habría encontrado.

A la Universidad Católica de Milán y a la DGEP por haber apoyado económicamente mis estudios.

A la Dra. Maya Aguiluz, por haber aceptado ser mi tutora y por su entusiasmo con mi trabajo, por el fructuoso intercambio de ideas y por haberme aconsejado sin imposiciones, pero con viva participación.

A los lectores de mi tesis: Dra. Márgara Millán, Dr. Mario Magallón, Dra. Gilda Walkman y Mtra. Cecilia Salazar, por haberme dedicado su tiempo y haber enriquecido mi trabajo con sus comentarios.

A los amigos (los verdaderos), mexicanos y no, que me acompañaron en estos no siempre fáciles tres años: por su compañía, sus abrazos, las comidas juntos, los llantos y las borracheras. Sin ustedes todo habría sido más difícil.

A Bolivia, a los bolivianos, al cielo paceño: a las alturas andinas y sus habitantes, que me llegaron como un regalo y me lo brindaron todo. A los lustra-calzados de La Paz, mi inspiración, sin los cuales esta tesis nunca habría sido escrita, ni siquiera pensada.

A Mauricio (otro regalo), por haber leído y releído estas páginas con mucha paciencia y unas cuantas quejas, y por todo lo demás: por su presencia y por el sentimiento que vivimos. Por lo que está por venir.

A mi familia, mi más grande recurso: a mi madre, mi padre y mi hermana, porque se lo debo todo. Por estar siempre ahí, por estar ahí por mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN I

CAPÍTULO 1: IDENTIDAD Y MÁSCARA 1

1.1. Identidad: un acercamiento 2

1.1.1. ¿Qué entendemos por identidad? 3

1.1.2. La variante cultural 8

1.1.3. El actor social: disfraces culturales y máscaras sociales 12

1.2. Símbolos y rituales 17

1.3. La máscara: Significados y aspectos simbólicos 25

CAPÍTULO 2: LA MÁSCARA EN LA CULTURA 35

2.1. La máscara en el tiempo y en el espacio 35

2.2. La máscara en América Latina 43

2.1.1. *La época prehispánica* 44

2.1.2. *Evolución histórica y sincretismos* 49

2.1.3. *Expresiones contemporáneas* 56

CAPÍTULO 3: CULTURA E IDENTIDAD: LA MÁSCARA EN BOLIVIA 62

3.1. Identidad boliviana y tradición de la máscara 63

3.2. La fiesta, el folklore y la fuerza de la Entrada 76

3.2.1. *El Carnaval de Oruro: folklore y mito* 80

3.2.2. *El Gran Poder: devoción y "aristocracia" aymara* 92

3.3. Formas contemporáneas de la máscara en Bolivia:
los Lustra-calzados de La Paz 98

CONCLUSIONES 118

BIBLIOGRAFÍA 121

INTRODUCCIÓN

"Yo soy todo lo que ves –dice la máscara-
y todo lo que temes detrás."

Elias Canetti, *Masa y poder*

En toda sociedad, en todas las culturas, las personas decoran o adornan su cuerpo. Los adornos pueden ser permanentes (cicatrices, tatuajes, deformaciones) o temporales (pinturas y objetos); estas decoraciones surgen de consideraciones que varían según la cultura, y la forma de decoración depende de la tradición cultural. Sin embargo, la finalidad de la decoración corporal no es meramente la de conseguir un embellecimiento del individuo, sino puede definir posición social, sexo, ocupación, identidad local y étnica, religión, etc.; y las formas mediante las cuales esto se logra pueden desempeñar diferentes funciones, pero todos tienen un valor de carácter social y ritual. Según Ember se pueden destacar cuatro formas principales de adorno corporal: la pintura; el tatuaje; la "corona", u otro adorno de cabeza, que llama la atención sobre quien la lleva y le identifica; y la máscara[1]. Sin duda, la máscara es en sí digna de admiración por su calidad artística, pero el poder más fuerte para quien la lleva depende de un fenómeno psicológico: con ella se puede cambiar apariencia y actitudes, el propio carácter se transforma para adquirir el de la máscara. Inconscientemente, el rostro imita el gesto de la careta, y se asume una nueva personalidad: la máscara así nos posee.

Es difícil determinar con precisión el espacio y el tiempo de origen de la máscara, que seguro ocurrió en tiempos remotos, a los albores de la historia del hombre, pero es cierto que la mascara se encuentra en la cultura de la mayoría de los pueblos y en todas las épocas: los egipcios las utilizaban para las momias de los faraones; los griegos para cubrir el cuerpo de sus héroes o en el teatro, cuya utilización remonta al culto dionisiaco, y que podían ser trágicas, cómicas o satíricas, en forma más o menos

[1] Carol R. Ember y Melvin Ember, *Antropología cultural*, Madrid, Prentice Hall, 8ª edición, 1997, 491 pp.

caricaturizada; los romanos las utilizaban para las atelanas (comedia representadas por aficionados, no por actores profesionales), pero no para otras obras; en oriente las máscaras se inspiraron en el budismo, y se emplean en dramas sagrados o históricos; China usa hoy máscaras de cartón, con colores simbólicos, de significados tradicionales; la Europa medieval las utilizó para escenificar los "misterios" y la pantomimas de la Comedia del Arte; aun se usan unas máscaras en Europa Oriental y en el Tirol austriaco, y las danzas con máscara que sobreviven en Europa se ejecutan en mayo en las comunidades campesinas; las tres principales máscaras africana (guerrera, de la danza y del chamán) se siguen utilizando en danzas y ceremonias religiosas. En América la vigencia de la máscara es un campo muy vasto y poco explorado: la costumbre de ponerse máscara en los diferentes grupos étnicos de América acusa procesos de crecimiento y desarrollo ausentes en otras culturas y apreciables, en cambio, en los esquimales, en los indios de Norteamérica y en América Latina[2].

Más difícil que acertar sus orígenes es atisbar las motivaciones religiosas, mágicas o sociales de los hombres primitivos que dieron lugar a la aparición de la máscara. ¿Por qué el hombre cubre su rostro? Entre otras posibilidades, para ocultar su identidad, para tomar el aspecto de otra persona, para participar en algún ritual o fiesta, para actuar en una representación teatral. El hombre se ha siempre afanado por descubrir su personalidad que manifiesta en una infinita gama de expresiones y como esto no le basta, para satisfacer su ambición de ser o sentir, aunque sea transitoriamente, lo que quisiera haber sido, ocurre al artificio de la mascara, la otra cara. La máscara es el símbolo de la habilidad del hombre para transformarse: que sea por camuflarse, esconderse, espantar o interpretar un papel, la máscara revela una intención y crea una identidad.

Aunque no existan estudios específicos sobre las correlaciones entre la máscara como icono identificatorio, la cultura, las tradiciones populares y la construcción de

[2] Georgina Luna Parra de García Sainz y Graciela Romandia de Cantú, *En el mundo de la máscara*, México D.F., Fomento Cultural Banamex, 1978, pp. 52-54.

nuevas identidades, por la complejidad que implica reunir tres diferentes campos (antropología, estudios culturales y sociología), hay varios textos a partir de los cuales se puede obtener inspiración para una reflexión sobre este tema. Más allá del sinnúmero de libros que han alimentado y siguen alimentando el debate sobre las cuestiones "cultura" e "identidad", conceptos imposibles de definir de una vez para siempre y lejos de agotarse, por ser su campo de implicación tan vasto, y los trabajos de carácter antropológico y etnográfico sobre la utilización de la máscara ceremonial en los varios pueblos (Levi-Strauss y Allard entre otros), o de corte folklórico sobre sus usos festivos y carnavalesco (McFarren), o histórico-cultural (Palavecino), existen tentativas de ligar los dos temas para llegar a nuevas conclusiones: un ejemplo de esto es el texto de Lisón Tolosana, que en su *Las máscaras de la identidad* utiliza el símbolo de máscara, aunque en este caso ficticia, no física, para explicar la complejidad de la cuestión identitaria[3]; o Michel de Certeau, que en el texto "La asimilación conceptual" habla de "figuras enmascaradas", describiendo algunos mecanismos que los centros de poder ponen en movimiento para excluir, discriminar y suprimir culturas e identidades diferentes de la dominante[4].

La necesidad de estudiar las correlaciones entre mitología y arte, y su utilización en el ámbito social, hacen de la máscara, real o social, un tema muy actual, que merece ser investigado y profundizado en América Latina, donde la tradición es retomada cada vez más para reivindicaciones identitarias, y también divulgada, sobre todo en regiones como Europa, que parecen alejarse progresivamente de sus tradiciones. El objetivo de este trabajo es justamente intentar un acercamiento diferente e interdisciplinario al concepto de máscara, que indague y muestre sus vínculos con la identidad y su desarrollo y uso como icono identificatorio. La identidad, y la máscara considerada como tal, son resultado de una construcción y de una perspectiva relativista; por lo tanto el que es expuesto en estas páginas, no quiere ser sólo un recorrido descriptivo y folklorista, sino una suerte de "antropología histórica", a través de la cual se observa como esta construcción ha ido cambiando a lo largo del tiempo.

---

[3] Carmelo Lisón Tolosana, *Las máscaras de la identidad. Claves antropológicas*, Barcelona, Ariel, 1997, 212 pp.
[4] Michel de Certeau, "La asimilación conceptual", en *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, Universidad Iberoamericana e Iteso, pp. 193-205.

En este intento, destacamos tres grandes usos de la máscara en la cultura universal: el uso ritual, el uso festivo y el uso político-social. El uso ritual es ligado a las sociedades primitivas y tribalizadas o, en el caso de América Latina, a las poblaciones precolombinas. El rito en el cual se usan las máscaras tiene, en este caso una connotación shamánica o totémica: de hecho, son vinculadas a menudo al sacrificio a una deidad y normalmente asociadas a un animal. Según Levi-Strauss, el totemismo comprende las relaciones idealmente postuladas entre dos series, una *natural* y otra *cultural*: el animal (por su afinidad con el hombre, por ser su fuente de alimento y por tener capacidades superiores al hombre, como volar) son venerados y temidos, y son considerados intermediarios entre hombre y naturaleza. "Los símbolos totémicos son, como todos los demás símbolos rituales, los puntos de referencia ideológicos que utiliza el individuo para guiarse"[5].

En el caso del uso festivo, que tiene su máxima expresión en el carnaval, la intención de la máscara es ocultar la identidad para poder exceder, para subvertir el orden, para romper las barreras entre actor y espectador, para crear una ruptura regeneradora del mundo. Como afirma Bakhtin, desde las saturnales romanos, pasando por la Edad Media hasta hoy, las fiestas de carácter carnavalesco, aun si construidas alrededor de recurrencias religiosas, sirven para liberar la conciencia del dominio de la concepción poder constituido, para oponer un rito burlesco a los ritos oficiales y sagrados, en línea con la percepción de la dualidad del mundo y de la vida, ya presente en las civilizaciones primitivas[6]. Y en esta dualidad, la máscara juega un papel fundamental: el tema de la máscara

> es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad

[5] Claude Levi-Strauss, *El totemismo en la actualidad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 30, 87 y 111.
[6] Mikhail Bakhtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 11-14 y 246-247.

> y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de la máscara es inagotable. […] La máscara nunca será una cosa más entre otras[7].

Por lo que se refiere al uso de la máscara con fines socio-políticos, se nota que se utilizan elementos sencillos, que crean fenómenos de identidad y mimetismo, y siguen la tendencia al anonimato contemporáneo, aun si cargado de un mensaje, de una demanda o de una denuncia: esto es evidente en el empleo de un pasamontañas por parte de guerrilleros, entre los cuales el ejemplo más famoso es el de los zapatistas. En estos casos la necesidad de llegar a constituir una identidad pasa a través de un proceso de "desidentidad", de la imposibilidad de distinguir los individuos por la estilización del rostro, y, por lo tanto, de poder intercambiarse y representar a todos los hombres.

Es necesario aclarar que los tres usos aquí mencionados, aunque asociados a determinadas época por la frecuencia de su manifestación, no son exclusivos de un tiempo y la presencia de uno no implica la desaparición de otro. Se puede decir entonces que los usos de la máscara no se excluyen, ni son cronológicamente consecuentes, sino que se sobreponen: en el caso de América Latina, por ejemplo, los rituales precolombinos se conservaron en la Colonia y se acoplaron a las expresiones del Carnaval, mientras hoy podeos apreciar éstos dos primeros usos junto con manifestaciones contemporáneas con una base socio-política.

La investigación que dio como resultado esta tesis nace de la unión entre un interés teórico y un encuentro: el interés por el concepto de identidad y la curiosidad hacia sus representaciones (visibles y no), y el encuentro con Bolivia en general y los lustra-calzados en particular. Partiendo del presupuesto que la identidad puede ser considerada como máscara y que la máscara crea una identidad, y asumiendo como puntos básicos en común entre estos dos conceptos el ser construido y el ser relacional, fui hilando este texto, en los cuales se entrelazan argumentos antropológicos y sociológicos, con la clara conciencia de no poder agotar todos los

[7] Mikhail Bakhtin, *ibidem*, pp. 42-43.

recursos y las posibilidades que se abren partiendo de dos temas tan complejos. Después de la consultación de fuentes escritas, y del acercamiento sobre todo a autores como Levi-Strauss y Goffman, crucial fue la estancia para mí en Bolivia, que me presentó un mundo de posibilidades para desarrollar la temática elegida y los cruces entre identidad y máscara, y que me enriqueció académica, cultural y humanamente.

La idea de esta tesis es dar una pequeña contribución al debate sobre la identidad y su construcción en la sociedad contemporánea a través de las máscaras. Pero sobre todo quería dar a conocer el caso de los lustra-calzados de La Paz, que fueron para mí un ejemplo de lucha y resistencia al estigma social.

En el presente trabajo, desarrollado a través de revisión documental, observación de algunos eventos y entrevistas, mostraremos las conexiones entre máscara e identidad en el ámbito cultural, y por esto los tres capítulos elaborados tienen un carácter, por así llamarlo, "circular": primero se elaborarán los conceptos de identidad y máscara, poniéndolos en relación entre ellos; luego se calará la máscara dentro del campo de la cultura; y por último, se unirá cultura e identidad para enseñar varios aspectos concretos del uso de la máscara.

El primero de estos capítulos es dedicado a la teoría: no pudiendo citar todas las posiciones relativas al tema, y sin intentar una definición unívoca del concepto, nos acercaremos al mundo de la "identidad", en primer lugar aclarando lo que nosotros entendemos con ella, y luego concentrándonos sobre dos aspectos de la identidad, es decir la variante cultural y el utilizo metafórico y social de la identidad, elementos que servirán para el análisis de la máscara llevado a cabo en esta tesis. Sucesivamente, trataremos la "máscara" como concepto, desde su origen etimológico hasta sus significados y sus conexiones con la identidad. Antes de esto, considerando que la máscara es, además de un icono identitario, un elemento simbólico, utilizado en el ámbito de ritos, antiguos y moderno, daremos un breve definición de los conceptos de símbolo y de ritual.

En el segundo capítulo veremos la importancia de la máscara en la cultura universal: después de un breve recorrido a través del tiempo en varias partes del planeta, enfocaremos nuestra atención en América Latina, mostrando algunos ejemplos del uso de la máscara, según la subdivisión aclarada más arriba en esta introducción: veremos, entonces, en primer lugar, la fase precolombina, caracterizada por rituales totémicos; luego mostraremos algunas representaciones de la máscara fruto del contacto con Europa durante la Colonia, y que llegaron hasta nuestros días en las festividades folklóricas; y, finalmente, nos acercaremos a las formas de enmascaramiento contemporáneas, haciendo particular atención a su aspecto socio-político.

El tercero y último capítulo es dedicado a Bolivia y a todos los usos de máscara que en ella se pueden encontrar: los elementos analizados fueron personalmente observados por la autora y para su análisis se utilizaran y se hará referencia a los elementos y argumentos expuestos en los dos capítulos precedentes. De tal forma, en un primer momento hablaremos de la identidad boliviana, y daremos algunos ejemplos de usos rituales de la máscara, que nos llegan de la época precolombina y que perduran hoy, aun si limitados a las áreas rurales del país. Sucesivamente nos concentraremos en las máscaras folklóricas de Bolivia, utilizadas en las fiestas y en las Entradas citadinas, y que, como veremos, representan una síntesis entre antiguos mitos, realidad contemporánea y influencias externas al país. Para hacer esto llevaremos como ejemplos el Carnaval de Oruro y la fiesta del Señor del Gran Poder en La Paz (ambos observados personalmente), de los cuales se subrayaran similitudes y diferencias en la representación y en el significado que conllevan. En la parte final del capítulo, analizaremos un caso contemporáneo de uso de la máscara, que crea al mismo tiempo fenómenos de identidad y "desidentidad": mostraremos la situación de los lustra-calzados de La Paz y de la ciudad de El Alto, que, para desempeñar su trabajo, visten un pasamontañas. Ésta última es la parte más original del presente trabajo, en cuanto no existen otras investigaciones sobre este fenómeno, ni estudios específicos de este uso del pasamontañas: el caso de los lustra-calzados de La Paz ocupa la parte final de la tesis porque concluye de manera ejemplar el recorrido en el

mundo de la máscara, considerada como icono identitario, y la teoría y la historia cultural precedentemente expuesta sirven a analizarlo y explicarlo. A través de los testimonios de las personas que trabajan en este oficio, ilustraremos su condición y formularemos hipótesis sobre el por qué de esta práctica, considerando el entorno en el cual se desarrolla.

CAPÍTULO 1
IDENTIDAD Y MÁSCARA

"La realidad es el rostro", así afirmaba Xavier Villaurrutia. Huir de la realidad y adoptar una personalidad ajena pueden ser, entonces, las fuerzas que mueven al hombre a utilizar una máscara. Sin embargo, también el rostro enmascarado es una realidad, y la máscara confiere distinta personalidad temporal, para mirar el mundo con otro rostro. El hombre será otro detrás de la careta, porque vive el espectáculo exterior con los ojos de la máscara: es el mismo mundo, pero se transforma momentáneamente, y es la máscara que lleva la personalidad que representa. El hombre se convierte en la máscara, aun sólo por un instante, porque esconde su pensamiento, borra su actitud cotidiana y oculta su verdadera personalidad.

En la expresión del rostro es donde se sintetizan y se muestran los rasgos de la personalidad del individuo. Y el rostro es también la parte más importante de un disfraz: si se esconde el rostro, queda oculta la personalidad; si se altera el rostro, aparece otra personalidad. Esto es el papel de la máscara: esconder la personalidad, hacer perder la identidad, crear otra identidad.

El hombre se oculta e intenta cambiar su aspecto por un deseo de mejoramiento, por el cual quiere borrar sus defectos y acercarse a lo ideal. En la competencia con el otro se intenta superarlo, y cuando no se puede nos disfrazamos para aparentar tener las características ganadoras, una actitud que es similar al mimetismo animal. En la vida cotidiana el disfraz es un acto inconsciente, es la adaptación al ambiente en el cual se vive. La lucha hacia el mejoramiento quiere alcanzar la superación interior y espiritual del individuo que se logra con el desarrollo que le dan las experiencias de la vida: esto provoca el deseo de realizar no sólo las propias experiencias, sino también las de los otros, de vivir otras vidas para tener más instrumentos, junto a otras personalidades, lo cual refleja una inquietud permanente que tiene el hombre por cambiar.

En los siguientes apartados mostraremos las correlaciones y la importancia del vínculo entre identidad y máscara. Para lograr este objetivo trataremos los dos conceptos separadamente, evidenciando los puntos de contacto entre ellos. En primer lugar, conscientes de la imposibilidad de una delineación precisa y definitiva del tema, daremos una definición de lo que nosotros entendemos por identidad en su sentido general, y relativamente al ámbito cultural y a la acción social. Luego, nos acercaremos a los conceptos de ritual y símbolo, necesarios para, finalmente, describir el simbolismo de la máscara y su significado identitario, su historia y tradición, y su importancia en América Latina.

1.1. Identidad: un acercamiento

Acorde con las investigaciones de los lingüistas y de algunos antropólogos, en la mayoría de las lenguas habladas en el mundo no hay palabras que correspondan a los conceptos de "identidad" y de "cultura". Sin embargo, en todos los campos de investigación son cada vez más frecuentes y encendidos los debates sobre el concepto de cultura y sus relaciones con los temas específicos tratados. En estos debates se inserta con fuerte resonancia la cuestión de la identidad.

Pero este concepto, aun si muy investigado, es tan huidizo que todavía queda indeterminado, y a veces genera errores y contradicciones. En realidad, la identidad no se puede definir claramente porque no es algo estático, fijado una vez para siempre, sino un aspecto que cambia continuamente en la vida de un individuo o de una colectividad, conforme a su evolución histórica, económica, social y cultural. Además las identidades no son esenciales, sino relacionales, y se constituyen en la interacción social; por eso su análisis refiere a relaciones históricamente determinadas entre individuo y colectividad.

1.1.1. ¿Qué entendemos por identidad?

El tópico de la identidad ha sido inicialmente impuesto a la atención de los estudiosos en ciencias sociales por la emergencia de los movimientos sociales, que han tomado por base la identidad de un grupo (étnico, regional, etc.) o de una categoría social (feministas) para cuestionar una relación de dominación o reivindicar una autonomía. En este marco de construcción identitaria, cada elemento de la vida y de la cultura de los miembros de los grupos que se van creando es importante para afirmar la base y la solidez de las demandas que se proponen y de los principios que sostienen. Nos enfrentamos por esto a un florecer de íconos identificatorios que funcionan como punto de referencia y reconocimiento. La identidad es el valor central en torno al cual cada individuo organiza su relación consigo mismo, con el mundo y con los demás sujetos. Los actores sociales tienden a valorar positivamente su identidad, lo que tiene por consecuencia estimular la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal, la voluntad de autonomía y la capacidad de resistencia contra las penetraciones exteriores.

Cada nación, cada grupo social, cada persona es un conjunto de caras diferentes, mezcla y simbiosis de hoy y ayer, de lo extraño, de lo familiar y de lo personal, de lo ideal y de lo práctico, de lo social y de lo cultural. Estos elementos forman parte de lo que llamamos identidad, individual o colectiva, que nos permite distinguir un "nosotros" de un "otros". En la opinión de Lisón Tolosana, no obstante las diferentes formulaciones y transformaciones loco-temporales, la matriz identitaria y el fundamento cultural persisten porque perduran las estructuras constituyentes de la identidad sobre las que cabalgan movimientos y momentos de significación cultural. En los siguientes párrafos reportamos cuáles son para este autor dichas estructuras.

La conciencia del yo es posible por el reconocimiento de un "otro". Para el antropólogo la identidad cultural se conceptualiza como pluralidad en la unidad, que implica también despersonalización, enajenación, desintegración y trascendencia; pero nada de esto puede estar fuera de la cultura: por ejemplo, escritores como Goethe, Whitman, Heidegger, Mallarmè, Paz, Yeats y Neruda entre otros, con sus intuiciones

líricas, cifraron y descifraron numerosos pliegues, formas y niveles de esta compleja y primaria identidad. El "todo soy yo" de Unamuno, el "je est un autre" de Rimbaud, los heterónimos de Pessoa, los versos panteístas de Baudelaire, el "yo no soy yo" de Juan Ramón, el yo anamórfico de Ricardo Sanmartín y el "yo quien soy " de Calderón: todos subrayan la fragilidad del yo, la naturaleza provisional de la personalidad, un nivel de existencia de la identidad; identidad que se percibe como collage de motivos, razones y fundamentos, que se hunden en la cultura ambiental[1].

El individuo es trascendente, de breve duración, pero entidades como pueblo, comunidad, grupo étnico, región, nación, con todo su bagaje de costumbres y tradiciones (y también de disfraces), son jurídica y culturalmente inmortales. La conceptualización, la idea, el mito, más el tótem y el símbolo, o sea todo lo que conforma la imaginativa configuración mental, forman una entidad real constituyente de esta agrupación, a la que dotan de contenido concreto, y, desde el momento que los elementos son creídos y aceptados, son tan reales como monumentos, hombres y ciudades, que componen materialmente un pueblo, una etnia o una nación. La identidad puede variar adaptándose al contexto y a los tiempos, pero su sentido, su fundamento sigue igual.

En cada época existen agentes de movimiento, y en los tiempos recientes la identidad cultural se tensa por presión de un ascenso radical del "nosotros" nacionalista y de la "comunión étnica". La identidad es un significante de la diferencia específica, de lo que subsiste y singulariza, el signo de lo particular pero permanente. Esta concepción es inseparable de cultura y política, acompañada por factores ideológico-morales y símbolos, rituales, ceremonias.

La identidad ancla el yo a la cultura porque es a la vez resultado del mito y de la vida en comunidad. El determinante geográfico-espacial es uno de los más importantes y permanentes indicadores y coeficientes de identidad, junto con el pasado: recordamos nuestros antepasados y los resucitamos, porque nos fusionamos con ellos, que llegan a convertirse en máscaras de nuestro yo, y los traducimos a

[1] Carmelo Lisón Tolosana, *Las máscaras de la identidad. Claves antropológicas*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 9-17.

nuestro lenguaje, los adaptamos a nuestro momento, en una compleja fusión de la geografía con la historia.

Imágenes y símbolos son permanentes y englobantes y elevan la categoría de identidad a un nivel de transcendencia, y por lo tanto a una esfera religiosa, así que, con una connotación sagrada, se convierte en la ideología más poderosa y radical de nuestro tiempo, porque es el coeficiente simbólico-religioso, irracional y mágico que forma parte de un modo común de ser, pensar y estar. La identidad tiene carácter de totalidad, porque el individuo se supera a sí mismo en el grupo y rebasa su modo individual de unicidad: la función propia de la nacionalidad y de la etnicidad es unir partes diferentes e incluso contrarias, porque las transciende, disminuyendo toda especificidad individual.

Las identidades se forman con diferentes elementos reales o inventados, la importancia de los cuales no se determina por su mayor objetividad o subjetividad, sino por su auto o heteroapropiación simbólica. Pueden estar referidas a elementos culturales tradicionales, que son referentes fundadores de identidades grupales fuertemente anclados en las prácticas sociales del grupo, pero también derivarse de intereses compartidos o de respuestas a condiciones inéditas, que pueden originar nuevos nexos de identidad (ej.: católicos italianos y mexicanos, mexicanos chapanecos y mexicanos regiomontanos, etc.). Las identidades se desarrollan como formas de pertenencia y adscripción, y lo diferente se vuelve otredad o alteridad, conceptos que cobran sentido solo en el campo relacional, y que por eso no son simples diferencias, porque se definen por posiciones relacionales de poder, entre quien está en el grupo y entre los del grupo y los externos. Bajo este aspecto la identidad puede siempre es intersubjetiva y forma parte de la dialéctica de la acción social mediante la cual se procesan roles y estatus (impuestos, adquiridos o negociados) hasta configurar cierta "imagen" o personalidad social.[2]

La constitución de las identidades expresa la relación entre individuo y colectividad, y los cambios en la estructura social pueden generar transformaciones en

[2] Ver José Manuel Valenzuela Arce, *Decadencia y auge de las identidades*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, Colección México Norte, 2000, p. 53.

la realidad psico-social. Las identidades son concomitantes a la misma existencia del ser humano, pero no son específicas para cada uno, son cambiantes, y pueden ser elegidas por el sujeto.

De hecho no se puede tampoco hablar de "identidad" en singular, porque hay varias identidades (culturales, nacionales, étnicas, religiosas, de género, etc.), "comunidades imaginadas" (Anderson) que un individuo puede integrar al mismo tiempo sin que entren necesariamente en contradicción entre sí. Lo que se puede intentar hacer es definir la identidad de una persona o de una comunidad en una especifica coyuntura, o sea en un determinado tiempo, en un circunscrito espacio y bajo el influjo de algunas condiciones, pero aun así se correría el riesgo de generalizar demasiado y olvidar particularidades importantes.

Siguiendo en esta línea, Valenzuela Arce[3] insiste en que las identidades son constructos históricos definidos y definibles a partir del entendimiento de su inserción en contextos socio-históricos particulares: no son definibles en sí mismas, porque se construyen evidenciando las diferencias entre quienes comparten los elementos definitorios de la identidad; y no son esencialistas, sino relacionales, porque se constituyen en la interacción social. Las identidades no son estáticas, sino procesos que cambian con tiempo y espacio y que se definen por posiciones relacionales de poder, entre quien está en el grupo y entre los del grupo y los externos; por esto su análisis refiere a relaciones históricamente determinadas entre individuo y colectividad. Su construcción procede de diferentes ámbitos, principalmente el cotidiano y el macrosocial, integradas por las relaciones de carácter genérico y sistémico, y las que se establecen entre las comunidades imaginarias (por ejemplo: identidades culturales, nacionales, patrias, étnicas, religiosas, de género, etc.). Como ya se afirmó antes, las identidades son formas de pertenencia y adscripción: lo diferente es otredad o alteridad, y las identidades hacen cobrar sentido a alteridades y otredades sólo en el campo relacional. En este marco, estado nacional e identidades culturales, como comunidades imaginadas, no son simples referentes simbólicos, sino que adquieren dimensiones fundamentales en la vida social, y son campos de

[3] Ver Valenzuela Arce, *op. cit.*

concertación, discusión y conflicto; a través de esta negociación, se forman los conceptos de ciudadanía y las identidades profundas o las nacionalidades étnicas.

El desarrollo de los medios de comunicación y transporte ha generado inéditas formas de adscripción identitaria y de procesos imaginarios, abriendo nuevas posibilidades de identificación, y también un desencuentro entre identidades cotidianas y potenciales-imaginarias, y entre originarias y de elección. Este aspecto en el estudio sobre identidad es tratado también por Schaffler[4], en opinión del cual hay un fuerte contraste entre los valores comunicados por las instituciones socializantes y por los medios de comunicación (comerciales, competitivos y globalizantes), y una especie de lucha entre estos dos grupos, en cuanto ambos contribuyen a formar las personalidades. La principal contradicción resultante es cooperación/competencia: se estimula el trabajo de equipo en la misma medida en la cual se empuja al individuo a "ser el mejor".

La globalización, además, hace llegar valores de otras culturas: esto produce apertura mental, pero también deseo de imitación y adaptación a estándares ajenos. Sin embargo, la adaptación depende de los valores que cada individuo o grupo de individuos tiene, y esto depende del *background* cultural, de la sociedad en la cual se encuentra y del estatus económico en que se vive: por ejemplo, los habitantes de Chiapas no transforman las ideas extranjeras al igual de los del D.F. o de Nuevo Laredo. Pero en todos casos se vienen a crear nuevos hibridismos.

Globalización, multiculturalidad, interculturalidad forman parte y hacen posible un intercambio de productos culturales cargados de ideología que de una manera o de otra, directa o indirectamente, afectan las características del pueblo que los recibe, y pueden incluso llegar a ser o ser percibidos como intromisión o "recreación" de un modo de vida, como sucede, por ejemplo, en América Latina con la influencia de la visión de Estados Unidos, que en muchos casos no ayuda u obstaculiza el desarrollo natural de la cultura propia[5]. Sin embargo, el libre acceso a nuevas vías de

[4] Schaffler González, Federico, *Valores e identidad cultural*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Taumalipeco para la Cultura y las Artes, Colección Identidades, 2000, p. 23.

[5] Un ejemplo de inserción de productos culturales bajo forma de intercambio, que se transforma en los hechos en un acto de intromisión grave es la "Cadena de las Américas", órgano de propaganda de EEUU.

comunicación, primero entre todas de internet, permitirá una redefinición de las identidades de los pueblos, renovada, dinámica y actual.

1.1.2. La variante cultural

El concepto de identidad cultural es sujeto a discusiones y controversias, igual que toda definición de identidad. Tradicionalmente las manifestaciones culturales (gastronomía, pintura, danza, música, vestir...) de un pueblo se convierten en rasgos definitorio de la identidad cultural, y las dinámicas sociales las modifican o las hacen caer en desuso, junto con "contaminaciones culturales" procedentes del exterior. Según Schaffler González, la identidad cultural de un pueblo corresponde al conjunto de factores como acontecimientos que originaron la fundación o la apropiación del territorio, las luchas de independencia o defensa, los conflictos internos, los rituales cívicos, el discurso político dominante. Los medios masivos dieron lugar a una dispersión de los elementos más representativos de esa identidad, porque se unifican los patrones de consumo con una visión nacional o internacional, y se relatan, difunden y masifican las costumbres, las historias, el habla, las tradiciones, sobre todo a través de la televisión y su programas de dramatización de la vida cotidiana. De esta forma ya no hay aislamiento y es difícil conservar algunos elementos "naturales", a menudo remplazados por otro más "modernos" y atractivos[6].

La creación cultural es un fenómeno producto de lo más desarrollado y complejo que existe en el universo conocido: la conciencia. Como subraya Bolaños Cadena, encontramos en las altas civilizaciones obras de nuestros antepasados, productos extraordinarios en los órdenes material y espiritual. La cultura es capaz de adaptarse a las circunstancias y adaptarlas a sus fines, creando estructuras cada vez más complejas y construyendo intricadas redes de relaciones inter y extra grupales, que crean sus propias normas y fundamentan las razones y fines de su existencia en superestructuras de alcance y profundidad asombrosos, en los que entran en juego no sólo cálculos

[6] Federico Schaffler González, *op. cit.*, p. 49.

científicos, invenciones y descubrimientos, sino toda la infinita gama de sentimientos y emociones humanas.

Una nación es tal porque posee características propias mayoritariamente compartidas, no obstante las diferencias normales que puede haber entre sus habitantes. Por esto, para entender los mecanismos que la regulan, hay que analizar los hechos históricos que llevaron a la formación de un pueblo, y con él de una identidad, para no dejar a un lado su esencia y su existencia. La identidad de un pueblo se forma en el transcurso de una historia compartida dentro de un territorio, con idioma, religión y tradiciones comunes, con la influencia de las variaciones de las formas locales. No existe ningún país con una composición racial o cultural totalmente homogénea[7].; en ciertas dimensiones, la variación interna puede ser considerable y se necesita de un "background knowledge". En esto hay algo básico y primordial: la vida en convivencia y la tradición cultural fundamentan la coexistencia del grupo y hacen imposible que una comunidad así estructurada esté abierta a todas las corrientes extrañas y externas[8].

La identidad nacional es el ejemplo más importante y significativo de una identidad colectiva. Se considera generalmente la identidad nacional como un tronco común de imágenes, representaciones y conceptos, producto de la coherencia obtenida a través de la historia. A estás se añaden las adoptadas por influencias del contacto con otras realidades y, en los últimos decenios, de los medios masivos de comunicación.

Retomando a Valenzuela Arce, el autor afirma que identidad cultural e identidad nacional corresponden a dimensiones analíticas diferentes; sin embargo, aunque la primera atiende a la específica configuración del mundo y de la vida de los grupos sociales y la segunda encierra una dimensión ideológico-política identificada con un proyecto de nación, no siempre es posible diferenciarlas. La nación moderna puede ser definida como una entidad imaginada, que se encuentra dentro de un Estado soberano, y que se constituye en el imaginario colectivo como comunidad originaria, de modo que se desarrolla una desatención de fondo por diferencias y desigualdades.

[7] Laura Bolaños Cadena, *La identidad perdida y otros mitos*, México, Vila, 2001.
[8] Carmelo Lisón Tolosana, *op. cit.*, pp. 4-5.

Por esto el nacionalismo es estrechamente ligado, aunque no necesariamente, a la idea de Estado-nación, como en el caso, por ejemplo, de irlandeses, judíos y vascos, y tiene que ser analizado dentro del sistema cultural en el que se expresa: la base es la reivindicación de un proyecto común. Y esto porque, como ya explicitaba Rousseau con su "yo común", la ofensa para la comunidad es ofensa al individuo y viceversa. El estado civil, de esta manera, se sobrepone al individuo en base al pacto social, por el cual justicia, moral y razón se imponen sobre instinto y egoísmo, y la voluntad general se define según el bien común, frente a los intereses particulares. Sin embargo, las identidades colectivas no anulan las diferencias individuales o de grupo[9].

La redelimitación de fronteras y las transformaciones de los atributos de los Estados articulados en forma panestatal imponen variaciones fundamentales a conceptos como cultura nacional, identidad nacional y nacionalismo, e imprime cambios en las identidades culturales. La identidad nacional remite a la identificación ideológica con un proyecto de nación. Una visión común de sociedad, que es la propuesta de organización social dominante, la cual es compartida por diferentes sectores y clases sociales y que se representa de múltiples maneras, entre las cuales se incluye el mundo simbólico, que conforma la cultura nacional. Esta última se construye a través de un proceso selectivo en el que se constituyen las identidades culturales compartidas por los sectores mayoritarios de una nación, las cuales comúnmente son definidas en sus rasgos principales por las clases dominantes, pero son interiorizadas diferenciadamente por los grupos sociales. Esto porque la identidad se mimetiza con la cultura urbana, para las masas; y la identidad nacional se expresa en los ámbitos cotidianos tales como el barrio, la región, el gremio: una estrategia para no desintegrarse en la indefensión.

Es propio del poder creativo de la mente el obtener y construir, de y con cosas, hechos y fenómenos, y proyectarlos sobre cosas, hechos y fenómenos en un proceso

[9] Un ejemplo: dentro de la colectividad nacional, los grupos étnicos son grupos sociales que asumen ciertas características particulares y no pueden ser definidos de manera esencialista; tienen aspecto relacional porque encuentran sus características en oposición a otros grupos. Los grupos étnicos, según Barth, se perpetúan en términos biológicos, comparten valores culturales y un campo de comunicación e interacción, y existe identificación entre los miembros del grupo, así como frente a los que no pertenecen a él (límite étnico o límite de adscripción, conflicto nosotros-ellos).

único y simultáneo. A este tipo de construcción mental pertenece la identidad cultural, que es un proceso cognitivo normal, omnipresente y atemporal, panhumano, de clasificación y categorización. La topología cultural marca límites y fronteras (espaciales o imaginarias), que implican separación, exclusión y rechazo, y que prohíben paso al ajeno o al extraño. Como afirma Lisón Tolosana, al entrar en un espacio culturalmente ajeno y otro, nos encontramos ante un mundo privado en el que predominan códigos tradicionales, relacionales primarios y primordiales, escalas y contextos de emoción y sentimiento, modos de ser y maneras de pensarse y explicarse que vienen organizados por una estructura interna propia y específica de un programa cultural *sui generis*. Sin embargo, hay espacios vacíos, sucesivos umbrales y habitáculos personales en los que moran o pueden alojarse hombres y mujeres a doble faz, de dos culturas, la nativa y la individual, que en vario modo se apropian, rechazan y crean, conformando así una vivencia personal o convirtiéndoles en extranjeros en casa, en visionarios extraños en (y ajenos a) toda cultura, o simplemente en sujetos de anti-cultura[10].

Según Lisón Tolosana, la comunidad en que nos socializamos enmarca el horizonte de evaluación moral. El grupo en su espacio y en su tiempo es el constituyente de nuestra personalidad, el locus de identificación individual y colectiva, el que nos hace solidarios institucionalmente y partícipes culturalmente de un sistema congruente de presunciones, ideas, creencias, valores y evaluaciones compartidos que dan significado y sentido a la vida, aquí y ahora, a la nuestra y a la de nuestros antepasados. Dentro de un grupo aprendemos a vivir y comunicar nuestro vivir: el grupo es un universo que da sentido a todo, y "lo nuestro" tiene una primacía jerárquica[11].

El *totum* ritual, que podemos considerar como un conjunto complejo de visión, sensación, palabra, movimiento, objetos, cuerpo y acción, no sólo acomuna, sino que transmite significado: a través de él se cristalizan sentimientos tradicionales, se acumulan experiencia, creencia y memoria y se exhibe la riqueza creadora de un

[10] Carmelo Lisón Tolosana, *op. cit.*, pp. 90 y 128.
[11] Carmelo Lisón Tolosana, *op. cit.*, p. 191. Aquí el autor hace referencia a la función del *surplus* simbólico (y a sus peligros).

grupo. Es la suma de la lengua del cuerpo y del espíritu. El ritual es una fuerza elemental que define simbólicamente al grupo, unifica, integra y solidifica al mismo tiempo que diferencia, separa y excluye: toda organización ceremonial y simbólico-ritual es una afirmación de pertenencia/exclusión de un "nosotros" frente a un "vosotros" y a un "ellos". Los gestos rituales (y los disfraces) crean fronteras, son signos de diferencia y especificidad, para mantener fuera la otredad, y también para crear una otredad: la propia[12].

1.1.3. El actor social: disfraces culturales y máscaras sociales

La vida puede ser considerada como una realidad fragmentaria y una estructura contradictoria, mestizaje siempre presente de realidad, pensamiento y ficción, en el que el pensamiento puede llegar a ser realidad y la realidad ficción. Las identidades son imaginarias y son pactos simbólicos que influyen en la práctica social y constituyen recursos para la actuación de proyectos; son arquetipos para personas reales: el individuo no se reconoce en sí mismo, sino en los fantasmas colectivos. Así de las identidades colectivas han salido grupos, etnias, nacionalidades, Estados-nación, movimientos sociales, culturas alternativas, etc.[13].

Según Firth, cada acción tiene una o más funciones sociales, a las que se puede definir como la relación entre una acción y el sistema del cual forma parte, o bien como el resultado de la acción en función del sistema de significados y fines de todos aquellos a los que ha afectado. Ninguna acción, ningún elemento cultural, puede definirse o estudiarse adecuadamente si se lo aísla de los demás, porque es su función la que le da un significado.[14].

---

[12] Carmelo Lisón Tolosana, *op. cit.*, pp. 25-26.
[13] José Manuel Valenzuela Arce, *op. cit.*
[14] Raymond Firth, *Elementos de antropología social*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1971, 269 pp. A propósito de la cuestión, Valenzuela Arce afirma: "La identidad queda circunscrita a los procesos de socialización [...] como mediación entre la conciencia individual y la colectiva; en ella la adscripción grupal forma o refuerza la identidad, que se construye por comparación y en oposición a otros grupos, en una relación en la que pueden conformarse identidades negativas, como interiorización de heteroatribuciones estereotipadas. La identidad se delimita con base en la tradición, las inercias culturales, lo permanente, la adscripción, lo específico, elementos definidos por Dubet como opuestos a la modernización, que pregona lo universal abstracto de la razón y en la que la capacidad estratégica es más importante que la integración. [...] Frente a las posiciones individualistas,

La identidad es sentida, entonces, como elemento de una teoría de la cultura distintivamente internalizada como *habitus* (Bourdieu) o como representaciones sociales (Moscovici) por los actores sociales, individuos o colectivos. Vista así, la identidad no sería otra cosa que, como lo formula Gilberto Giménez, "el lado subjetivo de la cultura considerada bajo el ángulo de su función distintiva" [15], lo cual lleva a la idea de la distinguibilidad de la identidad.

Valenzuela Arce delinea, además, los elementos que son para él fundantes de la identidad social, que identifica en la pertenencia a una pluralidad de colectivos, que implica una apropiación e interiorización, al menos parcial, del complejo simbólico cultural; la presencia de atributos idiosincrásicos y relacionales; la narrativa biográfica que recoge historia y trayectoria social de la persona considerada.

La costumbre consiste en un seguir el surco dejado por la marcha de los antepasados, y los usos sociales dimanan de la sociedad; el no observarlos puede tener sanciones graves, aunque consista sólo en condenación moral y censura. En este marco, si observamos la relación entre individual y colectivo, vemos que se tienden a delinear papeles, a hacer distinción entre personas y personajes (hombres y funcionarios), porque la relación en lo colectivo es genérica, funcional[16]. En los usos sociales los individuos no son auténticos, porque su manera de actuar está previamente impuesta desde fuera. Los sujetos del uso social no son los hombres concretos de carne y hueso, sino unos funcionarios, una especie de papeles o roles preestablecidos. Lo colectivo se compone de esquemas de conducta genérica; el sujeto de la vida social es "la gente", todos y ninguno en particular, algo que pone entre paréntesis la vida personal y el "yo". El individuo que actúa en función del uso, tiene puesta como una máscara que oculta su verdadera personalidad, y con ella actúa; y es una máscara que ha configurado un grupo social, no su yo auténtico. Ese yo superpuesto no es precisamente denostable, pero no es el yo; nos evita mucho trabajo,

---

resulta innegable que el yo y el desarrollo individual no pueden explicarse fuera de su contexto social, [...] no puede plantearse el ser humano como un yo carente de un nosotros" (Valenzuela Arce, José Manuel, *op. cit.*, pp. 19-20).

[15] Valenzuela Arce, *op. cit.*, p. 31.

[16] Véase Roberto Daniel Agramonte y Pichardo, *Sociología latinoamericana*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1963, 495 pp.

pero nos hace inertes. En la vida social sólo hay máscaras, personajes, funcionarios, entes sociales más o menos iguales los unos a los otros, y muy distintos a lo que es la vida de cada uno.

En el tiempo se ha abierto paso el principio de "diversidad" frente a la "unidad" de lo real, lo "vario" frente a lo "uno": la realidad se compone de un gran número de unidades distintas de vario tipo. Sin embargo, toda la identidad (individual y colectiva) requiere la sanción del *reconocimiento social* para que exista social y públicamente. Se crea así un juego y una transición continua entre hetero y autoreconocimiento. A este propósito señalamos el punto de vista de Melucci, según el cual la identidad es siempre segregada, porque el actor se identifica y afirma su identidad independientemente del reconocimiento; heterodirigida, en cuanto el actor es reconocido como diferente, pero tiene poca capacidad de reconocimiento autónomo; etiquetada, en el sentido que el actor se autoidentifica, pero su diversidad ha sido fijada ya por los otros; y desviante: el actor rechaza, exasperándola, su diversidad, que no logra poner en práctica porque ha sido impuesta desde afuera.

Vivimos en un mundo hecho de interacciones sociales, de encuentros mediados por lenguajes verbales y no verbales, en todos casos simbólicos, que sirven de mediación entre los individuos, cada uno de los cuales tiene su propia "línea", o sea su propio esquema de actos y valores a través de los cuales expresa su visión del contexto en el cual se encuentra y evalúa a los participantes (incluyendo sí mismo) de la escena[17]. El contacto que se establece en la mayoría de los casos entre dos o más personas se desarrolla en la dinámica "cara a cara", en relación aparentemente directa y, sin embargo, mediada por la línea que los individuos asumen más o menos voluntariamente. En este contexto la cara no sólo tiene un valor objetivo, en el sentido de "rostro, aspecto físico", sino que se carga también de un valor más

[17] Erving Goffman, *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971, título original: *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior*, 1967, pp. 13. Utilizamos la palabra "escena" por coherencia con la idea de Goffman, el cual asocia y compara la interacción social a una puesta en escena teatral, en la cual cada uno de los "actores" sociales desempeña un papel preestablecido, en el respecto de leyes y tiempos mutuamente aceptados, y están observados por un público que evalúa su actuación y decide si creer o menos a su interpretación. Cada actor, además, queda fiel al papel que elige interpretar por toda la duración de la interacción, y actúa consecuentemente: esta actitud corresponde a la "línea" aquí mencionada y al concepto de "cara" (ver Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004, pp. 273).

simbólico y conceptual, más complejo que la simple parte del cuerpo que nos identifica. Para Erving Goffman, sociólogo de la interacción social, la "cara" es "el valor social positivo que una persona reclama efectivamente para sí por medio de la línea que los otros suponen que ha seguido durante determinado contacto. La cara es la imagen de la persona delineada en términos de atributos sociales aprobados, aunque se trata de una imagen que otros pueden compartir"[18]. La propia cara y la cara de los demás son construcciones derivadas de las reglas del grupo y de los términos en los cuales se define la situación en la cual tiene lugar la interacción, así que una persona delinea y establece una cara cuando

> la línea que sigue efectivamente presenta de la persona una imagen que resulta interiormente coherente, respaldada por los juicios y las evidencias expresados por los otros participantes [...] en tales situaciones la cara de la persona es algo que no se encuentra ubicado en o sobre su cuerpo, sino más bien algo difuso que hay en el fluir de los sucesos del encuentro, y que sólo se vuelve manifiesto cuando dichos sucesos son vistos e interpretados según las valoraciones que expresan[19].

La cara, entonces, no se construye en el momento, en una situación específica, sino que es el resultado de una interacción constante con el mundo social que se encuentra más allá de ella y de quien la trae. De hecho, cuando una persona se presenta con una cara (una actitud o una manera de actuar) que no le es propio, se encuentra en una posición incómoda y difícil, que puede generar desarrollos imprevistos e indeseados y que puede romper la confianza del público o de los co-actores, que no aceptan o se sienten engañados por la conducta no "en línea" del sujeto en cuestión. Para no caer en una situación de desventaja respecto a los otros, el individuo debe intentar mantener un "equilibrio", una coherencia de comportamientos e intenciones, para no "perder la cara"[20]. Además, tiene que

[18] Erving Goffman, *ibidem*.
[19] Erving Goffman, *op. cit.*, p. 14.
[20] Goffman explica, junto con la expresión "perder la cara", también los conceptos, utilizados con frecuencia en el habla coloquial, de "salvar la cara" (intento de un individuo de mostrar a los otros que no se perdió la cara) y "dar la cara" (hacer de manera que el otro adopte una actitud mejor de la que habría adoptado en caso de seguir su propia línea; normalmente se usa en situaciones de conflicto).

conservar un "orden expresivo", para que los sucesos de una interacción concuerden con la propia cara.

Aunque pueda parecer la cosa más propia, personal y un punto de referencia para cada persona, la cara es una construcción social, no es elegida por el síngulo individuo, sino que es conferida por la sociedad, que puede quitarla así como la dio en el caso que no se cumpla con las expectativas en ella implícitas. Sin embargo, el hombre aprueba las actitudes que se le imponen y estrecha una relación tan fuerte y profunda con su cara que le resulta difícil, si no imposible, desmarcarse de ella, y encuentra hasta placentera, por la seguridad que de ella emana, esta constricción: ésta, según Goffman, es la coerción social fundamental[21]. Esto deriva del hecho que la característica estructural básica de la interacción es la aceptación mutua entre los participantes de la línea de conducta de los otros, una aceptación que no es real, sino funcional, porque es una disposición momentánea que no implica acuerdo entre la partes, pero que permite que la comunicación siga. Cuando un individuo pierde el equilibrio de su cara, toda la interacción se desequilibra y los participantes hacen lo posible para restablecer un estado ritual satisfactorio[22]. El mantenimiento de la cara no es, entonces, el objetivo de la interacción, sino su condición.

Podríamos equiparar la "cara" de Goffman con el término "máscara" utilizado en sentido figurado y social, en tanto que cada individuo es "enmascarado" social, política, religiosa, cultural y moralmente por sí mismo y por los otros, que, según la máscara que trae, lo consideran cercano o amenazante. "Máscara, antagonismo, texto, valor y significado adquieren un mayor relieve y un perfil más objetivo si los convertimos en actores en el teatro de la vida representado en la estructura de la comunidad"[23].

Como creación figurativa un individuo está sometido a riqueza y arbitrariedad de la representación y re-creación interpretativa. Cada una de las mascaras que él mismo se

---

[21] Erving Goffman, *op. cit.*, p. 17.

[22] Goffman utiliza el término *ritual* porque hace referencia a "actos por medio de cuya componente simbólica el actor muestra cuán digno es de respecto o cuán dignos son los otros de este respecto. [...] La cara de uno es una cosa sagrada, y por lo tanto el orden expresivo necesario para sostenerla es de orden ritual" (Goffman, *op. cit.*, p. 25).

[23] Carmelo Lisón Tolosana, *op. cit.*, p. 123.

enfunda o cada una de las que le revisten es una perspectiva más de una dimensión o modo particular de apariencia y existencia; las máscaras se desdibujan, aumentan, decrecen y se transforman en sus detalles y estilos: nunca se acaban. Al arrancar una descubrimos debajo otra.

Identidad es, en fin, como una máscara ficticia y cambiante según la necesidad y la situación. El disfraz es como una máscara verdadera que expresa una identidad, una cultura, un sentimiento. Y la máscara se puede considerar como una identidad, y por esto como frontera, limite que delinea un grupo, y a veces una identidad cultural o social. A través de las máscaras se ven los aspectos de la paradoja de la dialéctica entre alteridad e identidad.

1.2. Símbolos y rituales

El mundo es cultura y la cultura es símbolo[24].

La máscara es parte de la cultura de cada pueblo de la tierra y, en cuanto lenguaje y componente cultural, está compuesta por símbolos y es un símbolo ella misma: representa la tradición, la historia de una cultura y está cargada de significados semánticos que la anclan a la comunidad que la origina. Además la máscara es un símbolo ritual, utilizada en sentido ceremonial en fiestas folklóricas o de celebración de un acontecimiento particular, repetido cíclicamente.

Para entender mejor esta idea, hay que definir antes algunos conceptos. Según las definiciones de Víctor Turner, el *ritual* es la "conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas". La unidad más pequeña del ritual es lo que llamamos *símbolo*, el cual "todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última

[24] En este contexto, y en vista de la argumentación del símbolo que hacemos en este capítulo, podemos citar la posición de J. Spradley, el cual afirma que la cultura es el conocimiento adquirido que la gente utiliza para interpretar las experiencias y generar conductas sociales. Para esto, destaca tres premisas: 1) los seres humanos actúan entorno a las cosas con base en el significado que éstas tienen para ellos; 2) el significado de esas cosas se deriva o aparece de la interacción social que uno tiene con sus semejantes. La cultura como un sistema compartido de significados se aprende, revisa, mantiene y define en un contexto de interacción social; 3) los significados son manejados y modificados a través de un proceso interpretativo utilizado por la persona y las cosas con que interactúa. Utiliza su cultura para interpretar la situación. La cultura es como un mapa cognitivo, y las personas no sólo son lectoras, también son constructoras de mapas.

de estructura específica en un contexto ritual". El símbolo es "una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o recuerda, o representa algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de un hecho o un de pensamiento" [25]. Son objetos, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual.

La estructura y las propiedades de los símbolos rituales pueden deducirse a partir de tres clases de datos: 1) la forma externa y las características observables: cómo los participantes actúan, cuáles objetos son empleados, qué acciones se tienen qué cumplir y en qué tiempos, etc.; 2) las interpretaciones ofrecidas por los especialistas religiosos y por los simples fieles, o sea el significado que se atribuye al ritual en su conjunto y a cada una de sus partes, según estudios empírico y según la tradición que empuja la gente a perpetuarlos; 3) los contextos significativos en gran parte elaborados por el antropólogo, haciendo una valoración más amplia de todos los elementos observados y aplicando las teorías de la ciencia para un análisis más profundo. No se pueden analizar los símbolos rituales sin estudiarlos en una secuencia temporal en su relación con otros acontecimientos, porque los símbolos están esencialmente implicados en el proceso social. Tenemos que ver las celebraciones rituales como fases específicas de los procesos sociales por los que los grupos llegaban a ajustarse a sus cambios internos, y a adaptarse a su medio ambiente. El símbolo ritual se convierte así en un campo de actividad; viene a asociarse a los humanos intereses, propósitos, fines, medios, tanto si éstos están explícitamente formulados como si han de inferirse a partir de la conducta observada.

Cada tipo de ritual tiene su símbolo "más anciano", que Turner llama "dominante".

> Los símbolos dominantes no son considerados como meros medios para el cumplimiento de los propósitos expresos de un ritual determinado, sino también se refieren a valores que son considerados como fines en sí mismos, o sea a valores axiomáticos. Los símbolos generan la acción, y los símbolos dominantes tienden a convertirse en focos de interacción. [...] Los grupos se movilizan en torno a ellos, realizan otras actividades simbólicas cerca de ellos y,

[25] Víctor Turner, *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 3ª edición, 1999, pp. 21-22.

> con frecuencia, para organizar santuarios compuestos, le añaden otros objetos simbólicos. Esos grupos de participantes representan ellos también importantes componentes del sistema social secular, componentes que pueden ser grupos corporativos, tales como familia o linajes, o meras categorías de personas que poseen características similares (ej.: ancianos, niños, mujeres, cazadores, etc.)[26].

Es legítimo, siempre según Turner, incluir en el sentido total de un símbolo dominante aspectos de conducta asociados con él, que los propios actores son incapaces de interpretar, y que de hecho pueden no ser conscientes, si se les pide que interpreten el símbolo fuera de su contexto de actividad[27]. Sin embargo, según algunos antropólogos sociales, entre los cuales figura Nadel, "los símbolos no comprendidos no tienen sitio en la encuesta social", de momento que "su efectividad social está en su capacidad para indicar, y si no indican nada a los actores son irrelevantes, porque de hecho ya no son símbolos"[28].

Se pueden observar símbolos dominante en muchos contextos rituales diferentes: algunas veces presiden toda la ceremonia, otras sólo fases particulares. Radcliffe-Brown dice que un símbolo recurrente en un ciclo de rituales probablemente tendrá la misma significación en todos ellos. Tales símbolos poseen considerable autonomía con respecto a los fines de los rituales en que aparecen. Por estas propiedades, los símbolos dominantes son fáciles de analizar dentro de su marco cultural de referencia, y pueden ser considerados como "objetos eternos", porque, como afirma Whitehead, son puntos fijos en la estructura cultural como en la social, y de hecho son puntos de unión entre esos dos tipos de estructura.

Es posible individuar tres propiedades de los símbolos rituales:

1) la condensación: es la propiedad más simple, e implica que muchas cosas y acciones están representadas en una sola formación;

2) la unificación de *significata* dispares, interconexos porque poseen en común cualidades análogas o porque están asociados de hecho o en el pensamiento. Esas

---

[26] Victor Turner, *op. cit.*, pp. 22 y 25.

[27] Victor Turner, *op. cit.*, p. 30.

[28] Victor Turner, *op. cit.*, p. 28. Según estos antropólogos no hay que confundir "símbolo" con "signo", y a este propósito Carl Jung afirma: "Un signo es una expresión análoga o abreviada de una cosa *conocida*, mientras que un símbolo es siempre la mejor expresión posible de un hecho relativamente desconocido, pero que a pesar de ello se reconoce o se postula como existente".

cualidades o estos vínculos de asociación pueden en sí mismos ser totalmente triviales o estar distribuidos al azar o muy ampliamente por todo un abanico de fenómenos. Su misma generalidad les permite vincular las ideas y los fenómenos más diversos;

3) polarización de sentido: en un polo, llamado "polo ideológico", se encuentra un agregado de *significata* que se refiere a componentes de los órdenes moral y social de la sociedad; en otro polo, el "polo sensorial", los *significata* son usualmente fenómenos y procesos naturales y fisiológicos. En el polo sensorial se concentran significata de los cuales pueden esperarse que provoquen deseos y sentimientos; se puede decir que son "groseros", porque toscos, en cuanto no toman en cuenta las cualidades precisas de la emoción, y fisiológicos[29].

Sapir individua hasta cuatro atributos básicos de los símbolos rituales: la condensación de muchos significados en una forma única; la economía de referencia; el predominio de la cualidad emocional; los vínculos de asociación con regiones de lo inconsciente.

Este autor distingue, además, dos clases de símbolos: a) referenciales: incluyen lengua oral, escritura, banderas nacionales, señales de bandera y otras organizaciones de símbolos convenidos, como artificios económicos con fines de referencia. El símbolo referencial es predominantemente cognitivo y se refiere a hechos conocidos; b) de condensación, a la cual clase pertenecen la mayoría de los símbolos rituales, que se entienden como "formas sumamente condensadas de comportamiento sustitutivo para expresión directa, que permiten la fácil liberación de la tensión emocional en forma consciente o inconsciente". Esta clase de símbolos están saturado de cualidades emocionales. Sapir sigue, diciendo que "mientras el simbolismo referencial se forma a través de una elaboración formal en el dominio de lo consciente, el simbolismo de condensación hunde sus raíces profundamente en lo inconsciente, e impregna con su cualidad emocional tipos de conducta y situaciones aparentemente muy alejados del sentido original del símbolo"[30].

[29] Victor Turner, *op. cit.*, p. 30-31.
[30] Victor Turner, *op. cit.*, p. 32.

Volviendo a Turner, el autor afirma, en cambio, que los símbolos rituales son a un mismo tiempo símbolos referenciales y símbolos de condensación. Su cualidad esencial consiste en su yuxtaposición de lo groseramente físico con lo estructuralmente normativo, de lo orgánico con lo social. Tal yuxtaposición, o incluso interpretación de opuestos en los símbolos, guarda conexión con su función social. Lo ritual es un mecanismo que periódicamente convierte lo obligatorio en deseable: el símbolo dominante pone a las normas éticas y jurídicas en estrecho contacto con fuertes estímulos emocionales. En el ritual en acción, el símbolo ritual efectúa un intercambio de cualidades entre sus dos polos de sentido: las normas y los valores se cargan de emoción, mientras que las emociones básicas y groseras se ennoblecen a través de su contacto con los valores sociales. Y bajo esta forma hay que entender las principales propiedades empíricas de los símbolos dominantes (condensación, unificación de significados dispares en una única formación simbólica y polarización de sentido).

Existen también símbolos llamados "instrumentales", los cuales tienen que ser contemplados en un contexto más amplio, o sea en términos del sistema total de símbolos. Cada tipo de ritual tiene su propia manera de interrelacionar los símbolos, manera que con frecuencia depende de los propósitos ostensibles de este tipo de ritual. Cada ritual tiene su propia teleología, sus fines explícitos, y los símbolos instrumentales pueden ser considerados como medios para la consecución de esos fines, medios para el fin principal del ritual. Los significados de cada uno de ellos están asociados a poderosas emociones y deseos conscientes e inconscientes, porque los símbolos rituales son estímulos de emoción.

Las propiedades cruciales de los símbolos rituales incluyen desarrollos dinámicos, porque los símbolos instigan la acción social, son "fuerzas". Estos símbolos se refieren a lo que es normativo, general y característico de individuos únicos, y a los valores compartidos de que depende la vida comunitaria.

Como afirmado al principio, los símbolos se insertan y hacen parte de una cultura, la cual implica una particular cosmovisión. En la opinión de Fernando Montes Ruiz,

estudioso de cultura aymara, la actividad simbólica, por ser más o menos estable y compartida por una colectividad, condiciona formas de pensar, sentir y actuar estables y compartidas, que constituyen la cosmovisión, la ideología, valores y actitudes, normas sociales de conducta y rasgos de personalidad que caracterizan a un grupo humano. Son contenidos psicológicos que se organizan internamente con arreglo a las estructuras inconscientes colectivas, de manera que la articulación entre fenómenos simbólicos y psicológicos se opera a través de los arquetipos.

En su *La máscara de piedra*, Montes Ruiz nos dice:

> Los símbolos son la vía privilegiada y más directa para acceder a las estructuras psicológicas profundas de un pueblo y para comprenderlas en el contexto de su propia perspectiva cultural. [...] El acto de representar un objeto de la realidad mediante otro distinto de él abre al ser humano las infinitas posibilidades de la conciencia, la subjetividad, el pensamiento conceptual, las relaciones sociales y la cultura. [...] El sustituir la realidad por un signo o símbolo es una operación de mediación, a través de la cual el sujeto toma respecto a lo vivido un distanciamiento que le permite identificarse como sujeto distinto de aquello que le rodea. El simbolismo es pues la condición para la subjetividad[31].

El símbolo es también, por otro lado, el agente de transmisión de toda cultura, las normas, los valores, las actitudes que comparte una colectividad.

Usando el ejemplo andino, el más cercano a su experiencia, Montes Ruiz muestra como la cosmovisión aymara no concibe entidades sustantivas, inmutables, absolutas e idénticas a sí mismas que interactúan mecánicamente, sino que conceptualiza el mundo como un campo de interacciones dinámicas y simbólicas (y desde esta perspectiva se puede enfocar la identidad así como la máscara). Los símbolos son en este contexto la corporización del material arquetípico[32] (valores, actitudes, conductas); están formados en las experiencias históricas compartidas y están investidos de contenidos psicológicos. Por otro lado actúan como la sublimación,

[31] Fernando Montes Ruiz, *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*, La Paz, Editorial Quipus (Secretariado Nacional para la Acción Social, Comisión Episcopal de Educación), 1984, p. 25.

[32] Montes Ruiz define los arquetipos como puntos nodales donde las interacciones simbólicas y energéticas son más densas, son núcleos de energía, formados por un conjunto organizado y coherente de significados psicológicos, ideológicos y formales (Montes Ruiz, *up. cit.*, p. 162).

transformando la energía psíquica y canalizándola hacia los fines sociales: en este sentido, la relación entre significado y significante está motivada o determinada por una dinámica de intencionalidad.

Al insertar en este discurso las teorías de la antropología, entendida como el estudio del ejercicio humano de la identidad en su facticidad cotidiana y en su acontecer tradicional, vemos que el antropólogo Pérez Taylor tiene otro enfoque, y considera el símbolo como el vínculo entre pasado muerto y presente vivido[33]. Al momento de representar algo, ese algo ya se perdió en el flujo del acontecer experiencial. Las experiencias humanas de la historia forman parte de la oscuridad del pasado, pero son representables mediante los símbolos. Éstos son el núcleo que inserta al ser humano en su universalidad mundana, su particularidad cultural y su individualidad personal. Aunque la conexión entre sujeto y su mundo no se resuelve en un proceso de representación, en cuanto la mente funciona también sin este tipo de conexiones, y no a todo estímulo corresponde un referente.

El ejercicio de la tarea simbólica proporciona su construcción en la esfera del sentido común de un grupo y, por lo tanto, no se necesita definir porque su presencia se encuentra vigente como un saber cognoscible, está en el presente vivido como una manifestación material que ejerce su poder desde la perspectiva común para delimitar su existencia a partir de lo sabido pero no dicho. Entonces, *comprender el símbolo es vivirlo*. De este concepto surge la acción mítica de "historias-imágenes-figuras" que dan nombre y focalizan en la vida personal y colectiva el sentido existencial de la sociedad, cuyo producto da dirección al sentido.

Producir símbolos es el sentido de los procesos de vida, que se encuentran en el camino de construcción cultural. La especialización simbólica connota los aspectos cotidianos, porque sus cargas se encuentran en los universos conceptuales del espacio comunitario de la sociedad: el símbolo es el articulador de la experiencia social. El aparato productor de símbolos se encuentra inmerso en la mentalidad social, es el

[33] En estos párrafos se hace referencia a la obra de Rafael Pérez Taylor, *Aprender-Comprender la antropología*, México d.C., CECSA, 200, 399 pp.

argumento que define lo intangible y creer en él ofrece la base para delimitar aspectos de la realidad social que están en su acción práctica como verdades cognoscibles. El intercambio de saberes se relaciona a través de la vida, determinando desde la memoria las bases de permanencia.

Los símbolos se revisten en 3 niveles amplios: el arte, la búsqueda de una visión interior y los sueños, todos ellos desde una perspectiva cultural, porque en el ejercicio de su poder el símbolo es participativo del desarrollo civilizatorio. El símbolo se apropia en su discurso del mito y su personificación ritual para crear en su esencia el principio fundador de la cultura y de las entidades colectivas e individuales. Su límite es la imaginación humana, y por eso son más que indicadores históricos y culturales, son el elemento que constituye la articulación de la comprensión de la mentalidad en la sociedad y en el sujeto.

En antropología el simbolismo es una de las fuentes de construcción de la verosimilitud. Y de hecho el antropólogo Fontana afirma que los símbolos son "ecos conscientemente reconocibles de objetos, acciones y conceptos del mundo que nos rodea. Están concebidos para ser precisos en su significado [...] para transmitir información sucinta e inequívoca"[34].

La cognición desarrolla la movilidad del símbolo, como acto creado en el interior del sujeto como individuo y como sociedad, dialógica que manifiesta en su interior la existencia de elementos abstractos que la legitiman para tener un sistema de vida compartido. Al encarnarse en el orden simbólico, el sujeto queda dividido en sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación. El sentido común se convierte en las condiciones sociales de producción del sentido, porque argumenta las connotaciones y textualidades que legitiman un estado de cosas. Establece las bases para una interpretación ideal y pragmática de la realidad, conservando en el presente las historias del pasado y ejecutando el sistema simbólico; deja que marcas y signos pasen inadvertidamente por la sociedad en el devenir de acontecimiento, sin explicitarlo.

Uno de los rituales más difundido es el festivo, que sirve a crear un orden en la sociedad, a vaciar el *Chaos*, generando la paradoja base de estos rituales: generando

[34] Rafael Pérez Taylor, *op. cit.*, p. 173.

desorden (el de la fiesta, con todos sus excesos y descontroles) se crea orden, un orden paralelo y diferente al conocido. A través de estos rituales se refuerza la cohesión social, porque todos participan de alguna manera a la creación del evento y a la subversión del orden constituido.

La máscara es un símbolo dominante y un elemento central de muchos de estos rituales, sobre todo en América Latina, por su carga tradicional y simbólica y porque, escondiendo la verdadera personalidad del participante a los actos festivo, por un lado ayuda a desenfrenarse y por otro tiene un efecto amalgamador y contribuye por esto a la unidad de la comunidad.

1.3. La máscara: significados y aspectos simbólicos

Un idioma transmite mentalidad, cultura, idiosincrasia; esto vale para cualquier tipo de lenguaje, y la máscara puede ser considerada como tal. Es por eso que llas máscaras, como ocurre con las palabras, no contienen en sí toda su significación: ésta resulta a la vez del sentido que el término elegido incluye, y de los sentidos, excluidos por esta elección misma, de todos los demás términos que podrían sustituirlo. Una máscara, y en general una escultura o un cuadro, no pueden interpretarse por su cuenta, por lo que representan o por el uso estético o ritual al que se destinan. Una máscara no existe en sí: supone a su lado otras máscaras reales o posibles que habrían podido ser escogidas en su lugar. Una máscara no es antes que todo lo que representa sino lo que transforma, es decir lo que elige *no* representar. Igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma, no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye. Lo que distingue una máscara de otra similar es el significado que quiere comunicar, el mensaje que quiere vehicular, el valor que se le da, en algunos casos su función social. Y no es casual que el mismo discurso valga también para la identidad.

La máscara es un puente tendido entre el mundo espiritual y del más allá y el mundo natural de nuestra vida cotidiana. El hombre que se coloca una máscara transforma, aunque temporalmente, su ser, y se pone en comunicación con otro

mundo: sale de su insignificancia, de su anonimato, de su natural desamparo, y se convierte en un ser poderoso y temible, poniéndose por arriba de sus semejantes. La máscara es el antiguo símbolo de la enajenación humana y oculta la verdadera personalidad e identidad, permitiendo actuar de manera diferente, con más libertad: "el portador de una máscara es el mismo y sin embargo también es otro"[35].

El significado que normalmente se otorga a las máscaras es de representar a espíritus o seres míticos, antepasados y enemigos, que desempeñan un papel importante en la creación y organización de una sociedad. Sin embargo, este objeto no tiene ni puede definirse exclusivamente por su uso ritual-simbólico, en cuanto posee también una importante función colectiva. El uso de la máscara, así como de otros símbolos faciales y corporales, encierra en sí un sentimiento de identidad, y es la expresión material de valores interiorizados, ya sea cuando es de carácter identitario permanente o temporal, que cuando cumple una función que tiene su base en un factor social homogeneizador, en una continua interacción entre lo interno y lo externo, asumiendo que la máscara tiene como característica la mediación entre el individuo y su contexto en una relación dialéctica.

La función inicial de las máscaras es ocultar el rostro, y el hombre utiliza la máscara desde tiempos inmemoriales, sea ornamental que ritual. En la vida y en la muerte, ellas participan de la magia, y por esto infunden respecto y terror. Si reflexionamos sobre nosotros, sobre los términos que utilizamos para describirnos, debemos quizás empezar por el principio, por el sustantivo que puede identificar cada ser humano, o sea la palabra "persona". Etimológicamente, este vocablo es un calco del etrusco *phersus*, "máscara", que en latín llegó a ser *persona* y que se utilizaba para designar la "máscara de actor", y luego dio origen a *personaje*, palabra a su vez compuesta por el prefijo *per-*, "por, a través de", y el verbo *sonare*, "sonar". La *persona*, entonces, era originalmente la máscara utilizada en escena por los actores, y como dicha máscara tenía en su interior una especie de bocina, su uso, además de completar la caracterización del actor, permitía que su voz resonara y llegara a todos los

[35] Víctor José Moya Rubio, *Máscaras: la otra cara de México*, México, UNAM, Libros de Arte, 1978, p. 199.

espectadores. La palabra evolucionó después por vía metonímica hasta designar al propio actor como individuo, y posteriormente a todo ser humano. Así que, por hacer la máscara la voz humana más sonora y vibrante, se le dio el nombre de *persona*: la *ratio* que liga el término de la máscara con el verbo *personare* no está desvinculada de razones icónicas, permitiéndonos entender el término *persona* no sólo como un mero signo lingüístico, sino incluso como el símbolo de lo que designa.

Es difícil determinar con precisión el espacio y el tiempo de origen de la máscara, que seguro ocurrió en tiempos remotos, en los albores de la historia del hombre, pero lo cierto es que la máscara se encuentra en la cultura de la mayoría de los pueblos. El hombre se ha afanado siempre por descubrir su personalidad, manifiesta en una infinita gama de expresiones, y como esto no le basta, para satisfacer su ambición de ser o sentir lo que quisiera haber sido, aunque sea transitoriamente, recurre al artificio de la máscara, la otra cara. Más difícil que acertar sus orígenes es atisbar las motivaciones religiosas, mágicas o sociales de los hombres primitivos que dieron lugar a la aparición de la máscara, aunque debe reconocerse su práctica universal y su calidad ritual. El ritual es una fuerza elemental que define simbólicamente al grupo, unifica, integra y solidifica al mismo tiempo que diferencia, separa y excluye: toda organización ceremonial y simbólico-ritual es una afirmación de pertenencia/exclusión de un "nosotros" frente a un "vosotros" y a un "ellos". Los gestos rituales (y los disfraces) crean fronteras, son signos de diferencia y especificidad, para mantener fuera la otredad, y crear una otredad: la propia.

La máscara transforma, porque denota un sujeto diferente al usuario: crea una identidad temporal, generada por la interacción, dentro de un espacio temporal y cultural determinado, del individuo con la máscara misma, la cual posee un carácter definido por el ámbito cultural en el cual se inserta[36].

Hablando de máscaras hay que hacer hincapié en su carácter dual: no sólo en la máscara se encuentran rasgos referidos a dos aspectos y realidades diferentes, sino que estos dos aspectos conforman una perfecta unidad con sentido y significado propios.

[36] Milton Eyzaguirre Morales, "De las máscaras e iconografía facial", en *XIV Reunión Anual de Etnología*, Tomo II, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 2000, p. 50.

Este rasgo no es casual en las máscaras, sino que es una característica que surge de la dualidad que rige el ritmo universal: día y noche, bien y mal, risa y llanto, hombre y mujer. Son siempre dos elementos distintos y complementarios que dan sentido a la unidad. De esta manera la máscara, que etimológicamente llega de la palabra árabe "masc-jarah" (o sea "bufón", y, por extensión, rostro falso o postizo), es mucho más que parte de un disfraz: resulta un objeto simulador que permite dar a entender lo que el portador no es, y asumir por apropiación o adopción la identidad generalmente divinizada de alguien que puede dominar a la naturaleza. De esta forma *la máscara esconde y revela*. Es tomando en cuenta su ambigüedad es posible entender mejor el poder constituyente y transformador que ella tiene como forma de representación.

Un rostro que se oculta y otro que aflora: esa es la última finalidad de una máscara, elemento festivo o ritual que ayuda al hombre a encontrarse, negarse o inmortalizar a aquel que según su cultura lo merece. Cada región tiene sus propias características, cada cultura sus propias manifestaciones, y en un imaginario recorrido a través de las máscaras el hombre puede ir descubriendo regiones y tradiciones distintas que le permitan reafirmar su identidad, en permanente respeto por el otro. La máscara, como todo patrimonio cultural, es una representación "material" que ayuda al desarrollo y a la permanencia de lo "inmaterial", de lo "intangible"; es un elemento primordial para condicionar el ambiente y para que las manifestaciones humanas sobrepasen lo fáctico.

Ticio Escobar habla de las máscaras como "contracaras", con las cuales, escamoteando su propio rostro, el individuo se recupera desde el rodeo de lo otro. Oculto por la máscara, se diluye en la colectividad, en su memoria, y en sus sueños, para extraer de ellos nuevos argumentos y razones; se convierte en dios, en su propio antepasado, en animal mítico, en héroe o en fantasma, para regresar a sí negado y marcado, escindido por el doble papel que le depara la escena de su cultura. El celebrante no queda indemne después de la máscara; luego de retirarla, sabe que su rostro será otra vez sustituido por el rostro ajeno, sabe que, en parte, él mismo está usurpando una cara desconocida, ocultando una máscara antigua, una ausencia quizá. Es que la máscara permite al hombre representar su condición de ser y no ser; le

posibilita recordar la verdad temible del simulacro, el recurso de la ficción que debe esconder para revelar: la inquietante paradoja de la comedia humana - de la cultura toda – que expresa menos por lo que dice que por lo que calla[37].

Por otro lado, refiriéndose al concepto de máscara en el altiplano boliviano y entre poblaciones prevalentemente aymara, Montes Ruiz explica que la "Máscara" se puede entender como el componente "positivo" o "alto" de la estructura psíquica, destinado a enfrentar al mundo externo, a las circunstancias naturales, y a las exigencias sociales. Está formada por un conjunto de actitudes y conductas socialmente aceptadas, que se consideran correctas y adecuadas en conformidad con las normas vigentes del orden establecido. La máscara corresponde a ideales, reglas convencionales y valores internalizados por el sujeto, y constituye el aspecto oficial, externo y manifiesto de la personalidad, que el individuo expone a los otros. Es una careta o fachada social destinada a producir una determinada impresión en los demás y a encubrir los aspectos inaceptables del propio carácter. Equivale a las cualidades que la opinión pública atribuye a un individuo, al rol que desempeña en una sociedad y a la imagen idealizada que el mismo sujeto tiene de sí. Estas actitudes y conductas abiertas son canalizadas hacia fines sociales; por esto están adaptadas al ambiente y forman el estrado superior, más evolucionado y diferenciado de la personalidad: es la estrategia dominante o principal con que el individuo se enfrenta a su medio, y es opuesta a la "sombra", parte baja, interna, antisocial[38]. De esto se puede deducir que nacen pulsiones dirigidas hacia metas sociales, hacia la voluntad de ejemplo; hay una disposición activa, que canaliza energías para transformar el medio y conocer, para organizarse alrededor de un objetivo común.

La máscara, entonces, posee una naturaleza ambigua: ella no sólo oculta una identidad, sino que al mismo tiempo muestra otra, mediando siempre entre la

---

[37] Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, R.P. Ediciones, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Popular e Indígena del Centro de Artes Visuales – Museo del Barro, 1993, pp. 123-124

[38] Fernando Montes Ruiz, *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*, La Paz, Editorial Quipus (Secretariado Nacional para la Acción Social, Comisión Episcopal de Educación), 1984, pp. 185-186. Debemos recordar que en la cosmovisión andina el mundo está ordenado en pares de opuestos complementarios y jerarquizados. La noción de persona está entendida como producto de un proceso público y colectivo, en el que el yo individual no es libre ni se concibe como protagonista de un tiempo lineal.

identidad representada y la del que la lleva. Es a través de tal mediación que los danzantes logran mostrarse ocultándose detrás de la máscara, mientras que la máscara se oculta mostrando al danzante. Esta dinámica no solamente colapsa la dicotomía entre personaje y danzante, sino que al mismo tiempo lleva a la constitución y transformación de ambos polos.

La relación entre el "yo" del danzante y el personaje representado no debe ser entendida pues en términos dicotómicos, ni excluyentes. La identidad del personaje no es una identidad artificial, ni simple representación o tergiversación (engaño)[39] de una identidad verdadera, sino aquello con lo cual el danzante negocia su identidad dentro del contexto social en el que vive. Es esta negociación lo que a su vez va a provocar transformaciones tanto en la elaboración del estereotipo como en la constitución de los sujetos que llevan la máscara. Es así que los danzantes viven sus personajes y las identidades que representan como sus identidades intimas y subjetivas[40].

La máscara ritual es una máscara concreta, existe como objeto real, no como idea, y está vinculada a un rito. A través de la valoración de estas características, la materialidad y la ritualidad, llegamos a aceptarla como objeto ritual, lo cual significa reconocer, junto con su doble función de encubrir y mostrar, también la capacidad de resolver su ambigüedad en favor de la creación de una identidad auténtica. En el ritual la máscara tiene capacidad de comunicación y transformación, actuando como intermediaria entre polos opuestos. A diferencia del teatro, en el ritual lo que es representado es concebido como real, porque no existe una separación clara entre realidad y representación. Por lo tanto, el individuo que usa una máscara de diablo es el diablo y no sólo su representación. Pero, simultáneamente, no deja de ser él mismo, es decir, un danzante enmascarado. En el ritual es posible manejar la ambigüedad entre actuante y personaje, y entre representación y realidad. Por el contrario, la máscara teatral se ubica únicamente en el plano de la representación, o sea de lo irreal,

[39] El concepto de tergiversación en relación a la identidad es utilizado y profundizado por Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, pp. 69-77.

[40] Gisela Canepa Koch, *Máscara, transformación e identidad en los Andes*, Internet (http://www.comunidadandina.org/bda/docs/PE-CA-0005.pdf), p.7.

de lo falso. La separación entre lo irreal y lo real, lo objetivo y lo subjetivo, lo sagrado y lo profano, no existen en el ritual: en él se acepta la ambigüedad y es posible moverse entre dos mundos. En el ritual no solamente se crean y comunican significados, sino que éstos se convierten en acción.[41]

Se puede definir el enmascaramiento como la transformación ritual del actor humano en un ser de otro orden. De esta forma, podemos relacionar la máscara a la noción de persona y a la problemática de la construcción de una identidad, de momento que la identidad es un valor que se construye en el ámbito público y es resultado de una tensión entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, lo que la máscara oculta (la identidad del que la usa) y lo que la máscara muestra (la identidad del personaje representado). Con esto se alude también a oposiciones como dentro/fuera; individual/colectivo; el "otro" (personaje)/ el "yo" (danzante), entre las que la máscara intermedia para transformar al "otro" representado en favor de la identidad "del pueblo".

La máscara puede ser definida como un poder que genera, concentra, transforma e intercambia objetos. En algunos rituales, la audiencia provee el foco de poder y es transformada, en otros el enmascarado es poseído por el poder de la máscara, o por el de un nombre, y es transformado. En los demás casos, la máscara misma se convierte en el foco de poder y es transformada en un ídolo. Por supuesto, la mayoría de ceremonias con máscaras implican aspectos de los tres tipos de manipulación de poder. La ambigüedad de la máscara, que establece una tensión entre el "otro" (personaje representado) y el "yo" (el danzante que usa la máscara) permite la manipulación ritual del "otro" por el "yo"[42].

La máscara establece distinciones dando lugar a una serie de identidades opuestas. Al mismo tiempo, el uso de la máscara en el contexto ritual crea una dinámica que permite la transformación de una identidad a otra. La naturaleza ambigua de la máscara determina que esta transformación no se dé en términos excluyentes, sino que una identidad se imponga sobre la otra pero sin anularla.

---

[41] Gisela Canepa Koch, *op. cit.*, pp. 30-31.
[42] Gisela Canepa Koch, *op. cit.*, p. 36.

La máscara plantea pues una ambigüedad en términos de tiempo (pasado/presente), de espacio (afuera/adentro), y en términos de identidad (individual/colectiva y el otro/el yo). Esta capacidad de la máscara permite que actúe en el ritual como fuerza transformadora y ordenadora en el sentido que manipula los términos de la transformación en favor de uno u otro polo según las necesidades del ritual. El resultado final es que la representación del "otro" y del mundo de afuera transforma el poder de éstos en favor de la afirmación del "yo" y de lo colectivo, y del establecimiento de la supremacía del mundo de adentro sobre el mundo de afuera.

En el ritual predomina una noción dinámica de la identidad: usar la máscara es al mismo tiempo ser uno mismo, porque no hay una noción individualista de la persona, sino que ésta se define por su relación con el "otro" que en el contexto ritual son el personaje y los demás danzantes. El uso de la máscara en el ritual refuerza la dimensión de persona por encima de la de individuo. La máscara representa al "otro", que pertenece a un tiempo pasado y al mundo de afuera; pero la representación del "otro" no implica la pérdida total de la identidad del danzante. La tensión entre el "yo" del danzante y el "otro" permite la existencia de una transformación a través del uso de la máscara: se representa el "otro" para manipularlo, apropiarse de él y fortalecer ritualmente el "yo".

"La facultad mimética" (mimetic faculty) es el principio por el cual se establece una lógica de razonamiento a través de la cual en el plano de la representación sucede la identificación entre la representación y lo representado. Una de las características fundamentales que hacen de una representación una representación mimética es que ésta objetiviza y materializa la realidad que representa. Por otro lado, la representación mimética implica apropiación de la realidad representada, un tema recurrente en la etnografía festiva. Objetivización y materialización, así como apropiación y transformación son dos elementos centrales de la máscara dentro del contexto etnográfico. La representación de la realidad no constituye una instancia distinta y separada de la realidad, sino que por el contrario es parte de ella e interactúa con ella de manera transformadora: la identificación entre representación y realidad transforma la relación arbitraria entre significado y significante en una relación esencial. En el

plano de la representación de identidades esto supone que la máscara establece una dinámica entre lo que podrían ser el significado y el significante, es decir, la realidad y la representación, hecho que se apoya en la condición de fetiche de la máscara[43].

La máscara cumple dos funciones simultáneas y complementarias: por un lado, cubre un rostro y, y por el otro, lo muestra. Aceptar su ambigüedad implica tomar en cuenta ambas funciones para preguntarnos qué es lo que la máscara cubre y qué es lo que ese encubrimiento busca revelar.

La multiplicidad de caras de una persona no debe ser vista como contraria a su integridad, ni autenticidad, y por lo tanto, la representación de identidades ajenas no es necesariamente contradictoria con la definición de una identidad propia. Esto implica, como vimos más arriba, una lógica de apropiación del "otro" para la consolidación del "yo". En este sentido, la representación a través de la máscara no oculta una identidad verdadera, ni es un reflejo falso de la realidad: la persona actual se constituye por los personajes que representa, y no sólo la identidad se crea y se transforma a través de la representación mimética, sino también la realidad social e histórica.

La máscara posee un poder mediador y transformador entre la representación y lo representado, entre el significado y el significante. En estos casos, la máscara tiene menos connotaciones religiosas, actuando como símbolo de condición social[44]. A través de la función diferenciadora de la máscara, en cuanto símbolo ritual, permite que en el rito un individuo pueda asumir una identidad nueva y distinta, o conforma nuevas identidades, sobre todo colectivas: por un lado, la máscara estereotipa y objetiviza la identidad a la que los sujetos aspiran; por el otro, hace posible realizar tal aspiración. Esto sucede a través de la transformación mimética, que ocurre cuando el actor se coloca la máscara y asume la identidad del personaje. Sin embargo, este hecho no tendría trascendencia si la máscara no lograra también romper la dicotomía entre la identidad representada (la identidad del personaje socialmente construida) y la

[43] Gisela Canepa Koch, *op. cit.*, pp. 208-215.
[44] Geneviève Allard, *La máscara*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 144 p.

identidad subjetiva del danzante. De esta forma podemos decir que la identidad se constituye e instituye a través de la práctica ritual.

La máscara es recurso ritual y de representación: ella logra objetivizar la identidad e incorporarla en la subjetividad del danzante como auténticamente suya, transformándolo, y siempre dejando abierta la posibilidad de una nueva transformación. Esta transformación se da en términos del fortalecimiento de identidades colectivas detrás de las cuales los individuos se refuerzan. El uso generalizado de la máscara en fiesta, ritos y eventos oculta las identidades individuales de los participantes, homogeneizándolos y agrupándolos bajo una identidad grupal; en el plano social esto implica que el individuo se identifica con un grupo social determinado a través de su participación en una danza: por un lado, el actuante adquiere la protección del grupo, que por ser tal es socialmente más grande, eficaz, duradero y poderoso que un individuo sólo y aislado; por otro lado, el actor ha cumplido con la misión ritual y social de renovar los lazos de reciprocidad con la comunidad, lo cual le garantiza una conquista en la escala del prestigio social. Sin embargo, aparte de su efecto unificador, la máscara tiene también la capacidad de crear diferencias: el hecho de que, por ejemplo, las máscaras de cada danza se diferencien entre sí, hace posible distinguir grupos al interior de toda la comunidad de danzantes, cada uno de los cuales tiene un lugar a nivel social. La ambigüedad de la máscara permite que su capacidad unificadora y diferenciadora se aplique en distintos niveles, reproduciendo la complejidad de los conflictos sociales en el contexto festivo y ampliando su campo de acción.

CAPÍTULO 2
LA MÁSCARA EN LA CULTURA

2.1. La máscara en el tiempo y en el espacio[1]

Para tratar de controlar los fenómenos inexplicables a su alrededor y manejar a la naturaleza, el hombre intentó transformarse en algo diferente. Consciente de sus limitaciones, para propiciar la fertilidad de la tierra y la caza, que por mucho tiempo fue su principal medio de sustentamiento, empezó a pintar su cara con cenizas, jugos vegetales y arcillas de colores, asumiendo la identidad de un animal o de un ser superior. Luego cifró esta posibilidad en un elemento móvil, la máscara, cuya carga mítica y simbólica se remonta a las culturas y a las sociedades más antiguas.

La máscara constituye, entonces, uno de los rasgos más universalmente difundidos. Su antigüedad conocida llega al Paleolítico superior (hace entre 25-16 milenios), cuando se producen las primeras pinturas rupestres en las cavernas de Europa, donde encontramos figuras de animales con colores negro carbón, rojo de minerales, pardos, anaranjado, ocre (ej.: cueva de Altamira y sus bisontes), y donde danzas, partidas de caza y combates son los temas centrales y en ellas aparecen hombres enmascarados. Un testimonio de esto es la figura del enmascarado grabada y pintada en la pared de la caverna "Los Tres Hermanos", de Ariège, "por los tres hombres con cabeza de gamuza grabados en el bastón perforado de hasta de ciervo procedente del abrigo de Mège a Teygat, en Dordogne, y por las dos figuras del guijarro grabado de "La Madeleine", también en Dordogne"[2]. La máscara, entonces, se dio a conocer en la segunda mitad del Paleolítico.

---

[1] Para este apartado haremos referencia sobre todo a las informaciones contenidas en dos textos: Enrique Palavecino, *La máscara y la cultura*, Buenos Aires, Ediciones de la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires y Secretaria de Cultura, 1954, 189 pp., y Allard, Geneviève, *La máscara*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 144 p.

[2] Enrique Palavecino, *op. cit.*, p. 12.

Los siguientes testimonios son de la Edad de Bronce, a veces bajo la forma de maquillaje y afeites (como en Australia), otras como verdaderos enmascaramientos o cobertura facial parcial o total de los personajes. Sin embargo, se puede suponer que el uso de la máscara continúe también en la Europa Neolítica, y que el hueco aparente sea sólo falta de testimonios.

También en España, en la Cueva de Murrón del Pino y de la Batanera aparecen reproducciones esquemáticas de máscara, análogas a algunas máscaras africanas, como las de una tribu africana viviente, los bosquimanos, que ha figurado en sus pinturas rupestres máscaras y mascaradas, que tienen sabor levantino. Se puede así notar una continuidad y una transferencia de estilo que va de Europa a Asia. Sin embargo, en este período, no hay que confundir las máscaras de las pinturas con representaciones de seres míticos.

En la antigüedad se pueden destacar tres culturas de Asia Anterior y Mediterráneo Oriental: Tebas (África), Creta (Europa) y Eridu (Asia), y en todas ellas la máscara tuvo prominente función religiosa. En el Asia Anterior la primera mención histórica de la máscara se halla en una tabla asiria del año 2200 a. de C.: en esta tabla se cuenta la historia del Rey Irra Imitti, que puso sobre el trono un jardinero enmascarado, el cual tomó su lugar cuando el rey murió envenenado durante la fiesta de año nuevo. Esto fue posible porque existía la costumbre del enmascaramiento. No se usaban máscaras funerarias, aunque por la zona del Éufrates se encontraron (poquísimas) máscaras de oro junto a ciertos cadáveres. En la cultura mesopotámica la máscara se usaba en el culto religioso y en la magia: los sacerdotes de Ea, dios de la tierra y de las aguas frescas subterráneas, vestían una máscara de pez, símbolo de la deidad. También se encuentran hombres enmascarados con cabeza de león en los relieves de Ninive y Labartu.

En Egipto el uso de la máscara fue más intenso que en Mesopotamia: su religión era centrada alrededor de la muerte y de la conservación de tiempo e identidad. En razón de esto la máscara funeraria era extremamente importante y evolucionó desde 2600 a. de C. hasta 400 d. de C., pasando de las vendas impregnadas de resina sobre la cara, a la arcilla, al metal. El uso de la máscara también era importante en las

funciones religiosas: los sacerdotes llevaban máscaras zoomorfas (halcón, chacal, etc.) según la deidad que servían. Las máscaras se utilizaban también en las fiestas, consagradas al dios Osiris-Horus y celebradas en ocasión de los grandes acontecimientos de la vida agrícola (inundación, siembra, cosecha) y en los ritos de advenimiento al trono y coronación real, todas fiestas que celebran la renovación de la vida, después de la lucha con la muerte, y la resurrección del divino.

También en el mundo Egeo la máscara tuvo el doble uso religioso y funerario: en Knosos rey y reina, con máscaras de toro y vaca, cumplían un rito que simbolizaba el matrimonio de sol y luna, reflejando el mito del amor entre Pasifae y el toro blanco surgido del mar, del cual nació el Minotauro. En la acrópolis de Micenas se encontraron en tumbas-pozos máscaras de oro con apariencia de retrato de la época micénica. En Troya se hallaron vasos funerarios con caras modeladas, imágenes del muerto, al igual que fuera del área egea, como en Prusia occidental, norte de Posen, en las tumbas de la Edad del Hierro y en Etruria. Las máscaras se utilizaban también en los misterios eleusinos, pantomimas religiosas acompañadas de cantos sagrados y fórmulas sacramentales, originarias de Ática y difundidas en toda Grecia. De estas funciones religiosas surgió el teatro griego: aquí la máscara era de yeso, cuero, hasta madera u otra materia, cubría enteramente la cabeza y, por dentro, en la parte superior, estaba acolchada. Cejas, ojos, nariz y labios eran pintados con rasgos gruesos para hacerlos visibles en el teatro; los ojos eran pequeños y la boca grande, a veces con forma de bocina, para que la voz saliera bien. Tenían también pelos y barbas, y podían ser de jóvenes, viejos, hombres y mujeres. Expresaban los estados de ánimo y poseían nombre y carácter; sin embargo, tenían expresión inmutable y tenían que cambiarse según la escena. Eran fabricadas por artesanos que en Atenas alcanzaron gran perfección. Las máscaras-tipo representaban héroes o deidades, según el tipo de representación teatral (tragedia, comedia y sátira), y existían también máscaras fantásticas y bizarras, y de animales, como para las piezas de Aristófanes.

El teatro romano, similar al griego en el uso de máscara, fue decayendo en el último período, y bajo la influencia del cristianismo fue olvidado. A principio de la Edad Media el nacimiento del teatro litúrgico cristiano excluía la máscara, y sólo

posteriormente se utilizó para personificar seres demoníacos o bestiales. La máscara guerrera de protección tuvo gran desarrollo, pero tiene sentido mecánico, no mágico o religioso, aun si en algunos raros casos tuvo algún orden artístico. Sin embargo, la Comedia de Arte italiana, además del maquillaje, utilizaba máscaras verdaderas, que a menudo se podían apreciar también en auto sacramentales, entre los enmascarados procesionales de los gremios, en los bailes de máscaras; máscaras teatrales contemporáneas y máscara de arte (en Europa). En Europa, entonces, las máscaras se pueden dividir en funerarias (Edad de Bronce), religiosas, teatrales y de protección.

En la actualidad, junto con las máscaras teatrales y las máscaras de arte, en Europa existen máscaras folklóricas, y la más conocida es la suiza: el país encierra el núcleo más compacto de máscaras folklóricas de Europa, pero algunos países confinantes, como Alemania y Austria, tienen los mismos disfraces. Los enmascarados se mueven en bandas y se llaman Perchten, nombre que deriva de Perchta, anciana mítica, diosa o elfo, malévola con hombres y animales, y que premia sin embargo los niños estudiosos, fertiliza la tierra y da prosperidad al ganado, vagando por los pueblos desde Navidad hasta la duodécima noche de Epifanía. Los Perchten se dividen en hermosos (con cintas, galones coloridos) y feos (llevan rata, ratones, cencerros, cadenas colgando del traje): representan las calidades buenas y malas de Perchta. Llevan máscaras y un bastón, y corren por calles y casas; un payaso forma parte de la comparsa y sopla ceniza con un tubo sobre los visitantes. Todo es alegre y festivo hasta que Perchta no se presenta: es invisible, y los Perchten, sintiendo su presencia, se enfurecen y entran en las casas más cercanas para estar a salvo. Se piensa que estas mascaradas son beneficiosas para siembra y cosecha: esto es más evidente en algunas partes de Suiza, donde los Perchten se dividen en "verdes" y "secos". Además de Suiza, también en otros países de Europa, como en Bulgaria, se celebran ritos campesinos enmascarados de Carnaval, ligados a la fertilidad.

En África la máscara tiene una extensa y compacta área de difusión. Hay una conexión entre el uso de la máscara y las sociedades secretas de varones, debido a las fuertes creencias en los espíritus y a la costumbre de la circuncisión en relación con las máscaras, aspecto más conocido de la iniciación del varón (el joven es circunciso y

mediante esto recibe un nuevo espíritu, albergando en sí a un antepasado. Durante el rito se le aparecen individuos enmascarados que representan otros espíritus). Abundan las máscaras zoomorfas, muy fieles al original, especialmente en Camerún.

Existe una conexión entre las sociedades secretas y las máscaras con el culto de los muertos. Se pueden evidenciar tres ceremonias en que las máscaras ocupan un lugar prominente: 1) el Sigui: es un rito itinerante celebrado cada 60 años, que repite acontecimientos míticos. Tiene como finalidad renovar la Gran Máscara, sostén del alma del antepasado mítico muerto bajo la forma de serpiente, y consagrar a su custodia a los iniciados considerados los nuevos sustentadores del alma ancestral. "Sigui" designa en sentido peyorativo una situación muy difícil en la cual se sufre, y quien participa del él normalmente se arruina. En origen fue un baile para hacer perdonar una falta cometida por los iniciados; 2) los funerales: se realizan a cada defunción de un iniciado y la máscara tiene que ver con el papel que éste tuvo en el Sigui; 3) el Dama: ceremonia que regula la partida del alma del difunto y su práctica se verifica cada dos o tres años para honrar varios muertos a la vez.

La variedad de tipos de máscaras africanas es mucho mayor que la normalmente conocida: entre los enmascaramientos simples de juncos usados por los muchachos cafres y las hermosas máscaras balubas o baculas del Congo Belga hay una infinidad de tipos (antiguas y modernas, bayacas, bapindis, baketes, aniotas, etc.). Normalmente son de madera con adornos de rafia, piel, metal, pintadas con colores naturales. Pueden ser zoomorfas o antropomorfas, relacionadas con el culto de los antepasados. En África el uso de la máscara en triple conexión con las sociedades secretas, las ceremonias de iniciación y el culto de los antepasados está muy generalizado y varía sólo formalmente, tanto que se puede afirmar la uniformidad funcional del continente en esta práctica.

En el sudeste de Asia hay cinco distritos diferentes que delinean cinco diferentes grupos culturales, raciales y antropogeográficos, y aunque tengan en común el uso de la máscara en la representación teatral, el espíritu es distinto en cada área. La pantomima religiosa está presente históricamente en todos los teatros orientales y occidentales, pero en Oriente cada teatro elaboró independientemente sus técnicas.

En India vemos que sólo en el norte se utiliza la máscara en representaciones religiosas, por influencias tibetanas. El teatro hindú, no obstante su tradición literaria y religiosa, no emplea máscaras, y sólo ocasionalmente utiliza maquillaje. Ceilán es el único centro de uso relevante de la máscara (se utilizan como representación de los demonios causas de algunas enfermedades, exorcizadas por curanderos que la llevan).

En Indonesia el teatro tiene origen hindú, pero, al contrario que en India, se utiliza mucho la máscara. En Java las máscaras tienen carácteres regionales: al norte y oeste son redondas y anchas, al centro triangulares, quizás reproduciendo un carácter antropológico racial, y posee un particular simbolismo de forma y color, expresión de la psicología del personaje. También existen máscaras de animales (barong) en lucha. En Bali las máscaras llamadas "tapel" se utilizan en diferentes géneros de teatro, el más importante de los cuales es el topeng, donde el argumento del drama son las aventuras de los príncipes javaneses y balineses. La representación del rostro humano es realista, no estilizada como en Java. Las máscaras de animales son más variadas que en Java: entre ellos tiene una importancia particular el barong Keket, animal mítico que simboliza la magia blanca, en lucha contra Rangda, una hechicera que personifica la magia negra. En Sumatra hay danzas enmascaradas que hacen parte del ritual funerario, sobre todo de los reyes. En Indonesia, entonces, se pueden destacar cuatro funciones de máscara: 1) mágico-religiosa (en el Borneo se utiliza mascaradas para atraer el alma del arroz antes de la siembra); 2) guerrera (no son para protección, sino para espantar al enemigo, como vemos por ejemplo en los escudos de los dayaks del Borneo, que llevan una imagen de colmillos agudos y lengua colgante); 3) funeraria; 4) representación teatral y danzas.

Los misterios tibetanos representados en los atrios de los templos conllevan muchas máscaras representantes demonios, deidades y otros seres. El teatro de Tibet se compone de doce misterios budistas tomados de fábulas indianas; es integrado por una intricada mezcla cultural y tiene un carácter fundamentalmente religioso. Cada pieza es construida y consagrada especialmente para que reciba fuerza, poder o vida determinadas, de manera que quien lleva la máscara no lleva un símbolo, sino que se convierte en deidad.

En Jehol, China, se descubrieron máscaras funerarias de metal de la dinastía Liao (907-1125): son de plata y oro, para miembros de la clase alta. Hoy en día la máscara está presente en festividades populares de raíz religiosa; en el teatro es escasa, reemplazada por el maquillaje. En el siglo II se utilizaba para expulsar demonios. En Indochina, en cambio, las danzas tradicionales requieren a veces máscaras que representan personajes de la mitología cambodgiana. Es grande y notable la influencia hindú.

Japón recibió muchas influencias por trece siglos y se desenvolvió como espectáculo recreativo con formas aristocráticas y populares con técnica propia. El empleo de máscaras es particularmente sobresaliente en el No, la más alta expresión del teatro japonés, cuya forma y cuyo lenguaje son arcaicos y sus representaciones llenas de un abstruso simbolismo ininteligibles para las clases populares. Las máscaras del No representan los dos sexos, las varias edades y los seres sobrenaturales, y se asemejan por su función y utilizo a las máscaras del teatro griego. La representación del No es convencional y su objetivo es lograr una atmósfera de belleza integrada, sin cuidar los rasgos de los personajes en cuanto a la vestimenta; además, un juego de movimiento reemplaza las expresiones del rostro.

La Melanesia es el territorio etnográfico que más se asemeja a África desde la perspectiva del uso de las máscaras, aunque falta la sólida plástica que caracteriza a este continente: una gran parte de las máscaras son obra de composición por el aditamento de materiales diversos, y se tiende a la máscara grande construida sobre armazones livianos. Sin embargo, en Oceanía como en África la máscara está ligada a las sociedades de varones y representa un espíritu, cuyo nombre rememora episodios míticos. En Australia, en cambio, no existen máscaras en sentido estricto, pero se encuentran enmascaramientos aplicados sobre la cabeza, la cara y el cuerpo, que sugieren la idea de máscara, como sucede en las ceremonias totémicas.

Finalmente, todo el continente americano, desde el Polo Norte hasta la Tierra del Fuego, se puede hablar de una ubicuidad de la máscara, que fue desarrollando diversas formas y funciones a lo largo del tiempo, aunque no se tenga, como para el Mediterráneo, una cronología precisa y fiable. Diseñando un recorrido de norte a sur

del continente americano, buscando máscaras y sus usos, nos encontramos con los pueblos cercanos al Polo Norte, de los cuales se encontraron sobre todo enmascaramientos de caza de protección para la vista, contra el reflejo de los rayos solares sobre la nieve: en este caso se excluye un sentido mágico, religioso o teatral para esta máscaras; sin embargo, se encontraron también, aunque en menor número, máscara de marfil estilizadas de uso funerario que remontan al año 1000 d. de C. Las máscaras esquimales más antiguas se hallaron en parte de Alaska y en las islas Aleutianas, que según las mediciones fueron fabricadas en madera o arcilla hace más de 2500 años y utilizadas para conservación funeraria. En la América boreal, desde Alaska hasta el Labrador, los pueblos tuvieron y tienen, sin embargo, una predilección por el uso de la máscara empleada por los hechiceros en ceremonias chamanísticas y en festivales, y las máscaras utilizadas por estos eventos se caracterizan por la figura de una cara humanoide central y redonda (representación, se piensa, del espíritu lunar), por la variedad de formas y por el tamaño, más grande que el de las máscaras utilizadas para las danzas.

La mayor intensidad y extensión de uso de la máscara con motivo funerario en las costumbres de los pueblos precolombinos se encuentra en el área que hoy abarca los estados norteamericanos de Mississippi, Missouri, Arkansas, Tennessee, Alabama, Ohio, Indiana, Illinois y Kentucky. Sin embargo, hay que marcar que en esta zona la máscara (en este caso un trozo de concha en la cual se grababa un rostro rudimentario) como parte del culto a los muertos se desarrolló alrededor del año 1525, cuando estas poblaciones ya tenían noticias de los europeos: este hecho, junto con la difusión de plagas y malas cosechas, generó una crisis que empujó estos hombres a misticizar los ritos fúnebres y a enriquecerlos. Otra expresión de máscaras se encuentra en los pueblos de la costa del Pacífico, en la zona de frontera entre Estados Unidos y Canadá, en un territorio marítimo cercado por altas montañas: este relativo aislamiento permitió originalidad en la producción de máscaras, largamente utilizadas por los habitantes en simulacros de combate, fiestas nupciales y en las danzas sagradas de las sociedades secretas. En todos casos, el vestir una máscara significa asumir otra personalidad, sea de un antepasado o de un espíritu, personaje

central de un mito determinado, al cual cada máscara corresponde. En cada ritual se alude a un sentido sagrado, que resulta del proceso contrario descrito en varias leyendas que cuentan de un antecesor que descendió del cielo y "se sacó su máscara" para convertirse en hombre.

América Latina puede jactarse también un increíble repertorio de máscaras, indígenas y poscoloniales, de las cuales nos ocuparemos más detenidamente en los siguientes apartados de este capítulo.

2.2. La máscara en América Latina

En América la máscara es un elemento representado de manera notable en desde los dos extremos del continente: los esquimales emplean máscaras en varias oportunidades, así como los onas y los yámanas en la austral Tierra del fuego, entre otras para las celebraciones de iniciación de los varones. Aunque no se pueda describir una cronología ordenada y fidedigna de las áreas culturales a las que corresponde el uso de las máscaras, como en cambio hemos visto posible para el Mediterráneo, podemos afirmar con seguridad la presencia de este elemento simbólico, en sus vertientes arqueológica y etnográfica, entre los pueblos pasados y presentes, que ocupan los espacios continentales, interiores y costeños, de selva o altura, de América.

Las supervivencias de las máscaras de carácter festivo o ritual dependen de tradición, leyenda o sabiduría popular. En muchos casos se han encontrado nuevas aplicaciones para las máscaras. En épocas lejanas el hombre creó la máscara del ser sobrenatural, que unía en sí lo prodigioso, lo maravilloso, lo invisible, y pertenecía a otro mundo, era autónomo y sometía al mismo hombre al causarle terror. El poder divino era inescrutable, pero su apariencia tenía que ser tangible, para poderlo adorar o evitar. Todo era causado por los espíritus. Llegando los españoles, sólo se cambio cara a los símbolos que personificaban las fuerzas naturales: así empezaron las representaciones de diablos y ángeles. El periodo de la evangelización llevó a los artesanos indígenas nuevos temas, y se empezaron a crear máscaras para los siete vicios capitales, para las locuras humanas, adaptando los antiguos símbolos que para él

representaban al mal y al peligro. La máscara pierde su carácter de creación artesanal, es libre y existe por sí sola, como expresión concreta de lo invisible.

A lo largo de los próximos párrafos veremos la situación del uso de la máscara en América Latina, distinguiendo tres momentos históricos: la antigüedad, que corresponde a la llamada etapa precolombina, la Conquista y la Colonia, y la etapa contemporánea. A cada uno de estos momentos mostraremos como corresponden tres principales funciones de la máscara en calidad de objeto simbólico e identitario: la función ritual, la función festivo-carnavalesca y la función sociopolítica.

2.2.1. La época prehispánica

El arte primitivo es en gran parte no simbólico, sino descriptivo, y utiliza signos y motivos. Pero da también vida a un simbolismo muy vasto con claves a menudo recónditas (que se advierte en la sensación de misterio que provoca, por ejemplo en los observadores occidentales), y sin embargo, estos símbolos son raras veces de índole privada, sino compartidos por grupos de individuos, sean ellos miembros de un grupo restringido o de una entera comunidad. De esta forma el simbolismo desempeña una importante función social: sirve como medio de expresión de valores significativos para las relaciones sociales de la población, abarcando a esta en su totalidad o limitándose a un sector determinado; su importancia deriva del modo en que ayuda a definir y acentuar el estatus y los valores de un grupo en particular, en contraposición con otros grupos similares.

La etapa prehispánica dio gran importancia a las máscaras, que simbolizaron sus dioses, los seres espirituales que gobiernan el universo, sus instituciones fundamentales y sus creencias milenarias. La conquista terminó con esta función primaria y trajo nuevos elementos culturales, de los cuales resultó una mezcla entre indígena y español, mítico y moderno, creencias mágicas y conceptos modernos (aunque cabe notar que también los españoles trajeron consigo sus creencias mágicas)[3].

[3] Víctor José Moya Rubio, *Máscaras: la otra cara de México*, México, UNAM, Libros de Arte, 1978, p. 23.

La América precolombina es todavía fuertemente matizada por elementos mágicos, y el hechicero es un sacerdote, aunque en los círculos culturales más elevados acabó por separarse de la magia y hasta oponerla: en la magia, el hombre reconoce la existencia de potencias sobrenaturales, pero piensa poderlas dominar o combatir con el empleo de un arte, mientras en la religión los seres sobrenaturales son omnipotentes y lo único que el hombre puede hacer es ganar su benevolencia. Sin embargo, los orígenes de la máscara son mágicos, y su historia surge ligada al culto de los muertos, no como una manifestación de sumisión a los dioses, sino como resultad de una voluntad de poder de los hombres, de su afán para sobrevivir a pesar de todo[4]. Las máscaras indígenas sustituyen el rostro del alma: suscitan un cambio temporal de identidad. Son, más bien, rostros y manifestaciones del mundo invisible, de la religiosidad y las creencias que determinan una cultura: cada máscara es una expresión de todo un conglomerado de creencias.

El primitivo tenía la creencia de que la máscara tenía la virtud mágica de convertirlo en el ser que la máscara representaba, o de poder adquirir su espíritu y sus características: de esta forma la máscara se convertía en un objeto con poder sobrenatural. Con ese objetivo las utilizaban sacerdotes y guerreros, de momento que entre las transformaciones más deseadas por el hombre está la que permite obtener poder sobre los demás e infundir temor para ser respectado. En los pueblos primitivos, donde la magia precede a la religión, las máscaras son casi siempre sagradas, porque encarnan el espíritu guardián que se invoca para tener éxito en caza y guerra. Además, ocultar el rostro significa convertirse en otro sujeto, en cualquier ser que se quiera representar, por virtud de la magia. Todos los animales que rodean al hombre pueden ser su máscara, y el hombre se convertirá en el animal del que lleva la máscara, asumiendo sus características. La identificación es muy intensa, transforma el cuerpo. La máscara tiene entonces principalmente un fin mágico: convierte al que la usa en un ser nuevo y produce por imitación lo que se desea. En ciertas ceremonias de las civilizaciones precolombinas las estatuas de los dioses eran ataviadas y para tales

[4] Sociedad de Arte Moderno, *Mascaras mexicanas*, Coeditado con la Secretaria de Educación Pública, 2a. exposición de la Sociedad de Arte Moderno, México, enero de 1945, p. 13.

ocasiones se les ponían máscaras. Ya había connotación religiosa en la época prehispánica, tanto que también los sacerdotes usaban máscaras que cambiaban según el ritual, y encontramos testimonio de su uso hasta en Sahagún, que habla de las máscaras que utilizaban los bailarines[5].

La materia de las máscaras puede indicarnos su uso: por ejemplo, las de piedras no pueden ser llevadas por personas, sino que se utilizan para ídolos y bultos de muertos. Las máscaras de otro material pueden ser para ceremonias, rituales o para fiestas paganas, pero son de adorno[6].

Las máscaras duales son una representación certera de la cultura indígena, que logra un realismo impresionante en la dualidad vida-muerte. Esta dicotomía se aprecia notablemente en la relación particular del mexicano con la muerte, siempre presente y no totalmente dramática: la calavera, por ejemplo, es objeto de culto y devoción, de risa y de burla, y es también una golosina. La máscara de la muerte es la más cercana al pensamiento del hombre y a la vida, porque es la última máscara. Un ejemplo de esta dialéctica es sin duda México. Este país conserva un gran repertorio del arte americana y vio nacer grandes escultores de máscaras: un ejemplo para todos son los rostros realizados por los artesanos del período olmeca, que muestran un perfecto estilo de estilización expresionista, que no tiene paralelo con las muestras de arte de las viejas culturas mediterráneas. Asociando estas representaciones olmecas con los niveles mayas más antiguos, se puede llegar a deducir que la religión de tipo ceremonialista dio sus primeros pasos en el sur de Veracruz y Tabasco. Del período clásico tolteca se encuentra en Teotihuacan máscaras de pórfido y jade, que anuncian la culminación del arte de la escultura centroamericana por la elevada manufactura y la expresión de estas piezas, del cuyo género se hallaron también obras producidas por los aztecas. Otro tipo de máscara mexicana pertenece a la cultura de Monte Albán, Oaxaca, y de otras zonas del México central: se trata de ejemplares de madera o piedra revestidas de

[5] Sociedad de Arte Moderno, *Mascaras mexicanas*, pp. 9-15.

[6] Simmel afirma que el adorno es el resultado de dos voluntades del hombre: la recreación estética y el dominio; así se puede ser algo bello y diferente, superior a los demás. La máscara es la forma material a la que acude el hombre para acentuar su belleza y su valor; el portador de la máscara se torna en un círculo de resplandeciente irradiación, que eleva su valor.

mosaico de colores, utilizados por largos períodos seguramente con función religiosa. En estas áreas se encontraron también cráneos humanos revestidos de mosaicos.

El arte mexicano influenció las culturas de las poblaciones limítrofes: en Centroamérica, sobre todo en el área maya, se encontraron ya al tiempo de la conquista unas máscaras con elementos profundamente similares y tan relevantes como sus correspectivo en los aztecas.

Siguiendo este recorrido ejemplificativo de las máscaras en el período precolombino, encontramos que en América del Sur se comprobó la utilización de máscaras en el pueblo Chibcha de la meseta de Bogotá y entre los chamas, ancos y timotes de la sierra de Mérida. Hoy en día se emplean en Ijca, Santa Marta, en ceremonias de curación.

Bajando hasta la zona andina, llegamos en Perú, donde son muy difusas las máscaras de tipo funerario. En ciertos distritos, particularmente los costeños, se encontraron bultos funerarios hechos por superposición de envolturas de tela, que llevan encima falsas cabezas a modo de máscaras: éstas se fabrican con madera cortada en forma de tabla rectangular con los rasgos pintados, pelos aplicado y adornos; otras veces es la envoltura misma que, mediante una ligadura donde corresponde el cuello, ve convertida su parte superior en cabeza, cuyos rasgos se forman aplicando recorte de cuero o bordados con hilo. Otras raras veces se han hallado máscaras de cobre y otros metales con fisonomía repujada. En la región de las montañas peruanas no se encontraron máscaras de tejido o madera, también porque el clima húmedo no permite su conservación; pero alrededor de 1940 fueron descubiertos, en el valle de Utcubamba, bultos fúnebres en forma de cono llamado "chullpas", hechos de ramas o cañas revestidos de arcilla, al interior de los cuales se encuentran unas momias. En la parte superior del cono ha sido modelado toscamente un rostro humano, pintado de blanco con "tatuajes" rojos o negros. Sin embargo, una de las referencias más claras del uso de la máscara en el área peruana refieren a los chancas. Sobre esto Garcilaso de la Vega El Inca escribe:

> Esta nación se llama Chanca; jáctase de descender de un león, y así lo tenían y adoraban por dios, y en sus grandes fiestas, antes y después de ser

> conquistados por los Reyes Incas, sacavan dos dozenas de indios de la misma manera que pintan a Hércules cubierto con pellejo de león y la cabeza del indio metida en la cabeza del león. Yo las vi así en las fiestas del Santísimo Sacramento, en el Cozco[7].

En la zona amazónica el empleo de máscaras está vinculado con las creencias relativas a demonios y espíritus que el danzante enmascarado trata de propiciarse para que no desaten su furia sobre la comunidad y favorezcan los cultivos y el ganado, necesarios a la sobrevivencia. En cambio, en la zona sudamazónica, los carajás realizan mascaradas esotéricas dentro de sociedades tribales de varones, y los sherentes organizan ceremonias enmascaradas para honorar difuntos prominentes. En el Chaco, en la danza del "scalp" y en algunos casos de duelo, los guerreros victoriosos y los parientes del difunto utilizan una especie de máscara hecha con pequeñas redes y trapos para protegerse contra el espíritu del muerto.

En Atacama, en el Chile de hoy (aunque hay que recordar que hace poco más de un siglo estos territorios pertenecieron a Bolivia), los arqueólogos relevaron máscaras, que sin embargo no tienen uso funerario. Son de madera lisa y delgada, ojos y boca tallados, y lágrimas pintadas de verde en las mejillas. En Catamarca, Argentina, fue encontrado un centro de producción de máscaras de piedra, utilizadas en ceremonias religiosas o mágicas, aunque no se pueda afirmar con certeza si son de carácter funerario. En territorio argentino se encuentra también el núcleo más relevante de un tipo de máscaras funerarias constituidas por ricas urnas con caras humanas, que representa la manifestación de máscaras funerarias más austral de América. Este tipo de alfarería funeraria se encuentra también en la región andina de América Latina.

Permaneciendo en la extremidad austral, se distingue un complejo de máscaras ligado a la iniciación de los varones. Encontramos estas prácticas entre los canoneros magallánicos y los cazadores de guanaos de la Isla Grande de Tierra del Fuego: las ceremonias de iniciación consisten en pruebas de resistencia física y espiritual de los jóvenes, acompañados por mascaradas. Hoy en día la utilización de la máscara se ha reducido sensiblemente, porque a menudo era corrompida y degeneraba en bufonería.

[7] Enrique Palavecino, *op. cit.*, p. 124.

Los yámanas celebran un rito de iniciación llamado "kina", que toma sus orígenes a partir de un mito según el cual en tiempos pasados gobernaba las mujeres porque lograban atemorizar y dominar a los hombre empleando máscaras que representaban los espíritus; cuando los hombres se dieron cuenta del engaño mataron a todas las mujeres, y desde entonces bailan con máscaras cónicas de corteza o cuero de lobo marino que encierran los espíritus, para poder controlar a las mujeres. También los onas tienen una ceremonia enmascarada parecida a la de los yámanas, incluso en el mito fundador[8].

Utilizando estos ejemplos como base, se puede observar como en la época precolombina el uso de la máscara sea vinculado casi exclusivamente a un rito (muchas veces ligado a un mito), celebrado por la comunidad periódicamente y ligado a los ciclos de vida de la naturaleza o del hombre, o para rendir homenaje a los dioses o festejar la victoria sobre el enemigo. La máscara transforma la personalidad de quien la trae y puede crear, según la ocasión, una identidad individual o colectiva, dependiendo de que sirva para distinguir un individuo de los otros pertenecientes a la sociedad en la cual vive, o si quiera marcar las características de un grupo respecto a los que no hacen parte de ello.

2.2.2. Evolución histórica y sincretismos

A partir de la Conquista y al principio de la colonia empieza a crearse un cuerpo de usos y costumbre fuertemente influido por la tradición europea, que afecta españoles, mestizos e indígenas. De este caudal de tradiciones hacen parte las celebraciones de fiestas, donde las mascaradas tienen un lugar prominente: la Semana Santa, la Navidad, el santo patrono, la llegada de un nuevo virrey o del aniversario de un personaje público se convirtieron en el pretexto para organizar "ruadas", desfiles de enmascarados o disfrazados, donde gremios, cofradías y personajes importantes participan con caballos y carrozas alegóricas, bailando con música y representando

[8] Por esta parte histórico-descriptiva hemos hecho referencia al trabajo de Enrique Palavecino, *op. cit.*, pp. 95-110 y 121-138.

pantomimas históricas, como la lucha de Moros y Cristianos, que llegó hasta nuestros días y sigue representándose en Cuba, México, El Salvador y Ecuador.

Las escenas de la Conquista en México y Perú fueron adaptadas para realizar danzas pantomímicas y representaciones orales, actuadas con gravedad por personajes caracterizados con mucho escrúpulo y precisión. También los autos, sobre todo sacramentales, pero no sólo, fueron importados en el continente americano y difundidos, tanto que todavía hoy en día tienen vigencia activa: los personajes son enmascarados y recitan textos tradicionales. Un ejemplo de esta reiterada tradición son las "diabladas", formadas por sociedades o cofradías de penitentes que en ocasión de Corpus Cristi o de otras fiestas religiosas se disfrazan de demonios: estas expresiones enmascaradas se dan con recurrencia desde México hasta el Noroeste argentino, y entre ellas son internacionalmente conocidas la de los diablos de San Francisco de Yare, Venezuela, y la Diablada de Oruro, en Bolivia[9].

Cabe destacar también, aunque concentrada en el Caribe y en algunas áreas de la zona atlántica, la rica contribución de la tradición africana a las costumbres populares y a la ideación y fabricación de máscaras.

En todas estas representaciones, sin embargo, la influencia indígena el más bien débil, diluida e incluida en el complejo festivo hispano que su presencia es apenas perceptible. La máscara indígena, como obra de arte de una sensibilidad propia, no coincidía con los conceptos artísticos y religiosos de los conquistadores, se oponía a su mundo y a su civilización. La cristianización y la lejanía de sus costumbres contribuyeron a la pérdida de algunas danzas y máscaras, y dejaron de dedicarse a ritos prehispánicos para abrazar a los santos católicos. Sin embargo, los artesanos indígenas lograron crear nuevas máscaras que se adaptaran a los nuevos temas: surgió así, como en México, un nuevo arte, el de dos personalidades fundidas en una. Personajes antes desconocidos al indio, como ángeles, demonios, militares españoles, sirenas, poblaron su imaginario: entonces nació la máscara nueva, la que representaba la visión de un mundo diferente.

[9] La Diablada será objeto de profundización en el capítulo 3.2.1 del presente trabajo.

Durante la colonia, junto al mestizaje de razas, hubo el de costumbres, y principalmente por las diferencias sociales y raciales resultaron dos carnavales con características diferentes: el de los indios, más ceremonial y ritual, con un común fondo religioso, y el baile de máscaras para españoles y criollos, caracterizado por una mayor diversión. Los maestros de danza españoles eran también titiriteros, creadores de máscaras y de personajes populares, que hacían representaciones satíricas y burlescas de los acontecimientos diarios o de las personas de ellos protagonistas. Fray Bernardino de Sahagún menciona las máscaras del cantar huasteco "Cuextecaiutl", de "narices agujeradas y cabellos bermejos"; Fray Alonso Ponce narra las representaciones de la muerte en su provincia; Fray Diego Durán describe los ritos fúnebres para el rey azteca Axayácatl, donde se utilizó una máscara de tigre con pico de pájaro que representaba a Quetzalcóatl[10].

Quedan sin embargo usos de la máscara con función ritual, aunque ligado a un carácter festivo. En la zona amazónica, por ejemplo, existen tres circunstanciadas referencias al uso de la máscara: en las Guayanas, entre los indios tukunas y entre los chanés. En las Guayanas la función propiciatoria es muy claras en las tribus del río Negro: los demonios son con frecuencia representados en forma de animales, con los cuales están relacionados también los espíritus de los muertos. Las máscaras (utilizadas sólo por los hombres de la comunidad) figuran estos espíritus y son realizadas con corteza batida, adornos de pintura y penachos de plumas. Además de su aspecto visible, la máscara tiene, según estos pueblos, una parte invisible, que corresponde a su "alma", como sucede para los hombres; al finir la fiesta, la máscara llega a su "muerte" a través de la cremación, para que su alma pueda regresar a su casa, al "*taku*". Entre los tukunas se celebran fiestas enmascaradas en ocasión de la pubertad de las niñas, a las cuales, en seño de iniciación, se perfora el lóbulo de la oreja. Las máscaras aquí utilizadas representan espíritus y animales fantásticos, y están hechas de fibra de corteza pintada con tintas vegetales. Estas máscaras no se distinguen entre ellas por su apariencia, sino por las canciones que entonan.

[10] Georgina Luna Parra de García Sainz y Graciela Romandia de Cantú, *En el mundo de la máscara*, México D.F., Fomento Cultural Banamex, 1978, pp. 27-28.

Finalmente, los chanés celebran un carnaval, en el cual brindan con chicha de maíz, danzan y corren con pequeñas máscaras que no le cubren toda la cara, aunque cada centímetro de su cabeza está escondido por trapos que la envuelven. Las mujeres nunca llevan máscara, prerrogativa de los hombres, pero se pintan la cara con urucu y se adornan con flores amarillas. Los individuos enmascarados personifican el jaguar, las ovejas o los ndechi (viejos, ancianos sabios); a lo largo del festejo las máscaras van aumentando, y todos se retiran sólo cuando ya se terminó toda la chicha disponible: este momento es señalado por dos o tres máscaras que salen del rancho donde estaba el cántaro grande y arrojan al aire y encima de los participantes residuos de los granos de maíz que sirvieron para preparar chicha. Todo, entonces, se desarrolla alrededor de la bebida, y las máscaras son las únicas a poseer sus propios recipientes para beber, los demás beben de recipientes comunes. El punto cumbre de la fiesta es la llegada del "cuchi", el cerdo, desnudo y completamente embarrado, que corre entre los espectadores rozándolos y embarrándolos; su cara también es embarrada, y lo único que resalta es el blanco de los ojos[11].

Otro país rico en este tipo de artesanía es Venezuela, donde se fabrican muy variados tipos de máscaras, que se usan durante determinados bailes de carácter místico. Las más conocidas son las que se confeccionan sobre un molde de papel engomado o de barro, con papel encolado, que luego pintan óleo con colores fuertes y primarios: estas máscaras aparecen hoy entre los famosos diablos de Yare, pero antiguamente las usaron otros diablos como los de Petore y los de Naiguatá. Además, en Curiepe (como antes en Caracas) hasta 1897 salían para el Corpus la Tarasca y el Gigante.

Las máscaras de San Francisco de Yare semejan caras grotescas, sea de gente, de cochino, de vaca, de monstruo, etc., y tienen dos cuernos, a veces tres o cuatro, según la jerarquía de quien vaya a usarlas. Éstas tienen un tamaño natural, a veces; pero muchas son monumentales. Muestran diferente gusto en la decoración, de acuerdo con la sensibilidad de las personas que las fabrican: algunos pintan grandes superficies rojas, azules, negras, verdes o amarillas; otros prefieren pintar un fondo que puede ser

[11] Enrique Palavecino, *op. cit.*, p. 152.

blanco o rosado, y luego marcar los ojos, la boca y las cejas y dibujar círculos y rayas en la superficie restante. Estas máscaras de Yare llevan cosido alrededor un largo paño rojo, anudado a unos 50 cm. de la misma, con el fin de que los danzantes puedan bailar con la "máscara caída" durante las ceremonias religiosas. Luego se ponen la máscara para bailar por el pueblo y en las casas. Su danza, que se realiza por promesa, tiene por finalidad expulsar a los demonios del cuerpo, que en otros tiempos eran causantes del mal de San Vito, según creían. En la actualidad, poco a poco la devoción cede su puesto a la costumbre y muchos bailadores participan para divertirse, lo mismo que ocurre en Curiepe con los bailes de San Juan.

En Turiamo (Estado Aragua) hay una singular máscara hecha con alambre, mecate de cocuiza deshilachado, imitando las barbas y el cabello, y con orejas y lengua de cartón pintado. La usaban los diablos que salían el día de Corpus. En el Zulia, entre los "negros de Ceuta", bailadores de San Benito, se encuentra una máscara labrada en madera y luego pintada de negro, obra de Antonio Ramón Uzcátegui. Otros variados y hermosos ejemplares de máscaras se aprecian entre los Pastores de San Miguel de Boconó, que salen para la fiesta de Reyes. Estas máscaras se hacen ya sea con media calabaza pintada y adornada con trozos de piel, con calabaza forrada con papel pintado, o con cueros de cabrito u otro animal. Máscaras similares usan en Mérida los "Locos de Valle Grande", que salen el día de la Candelaria (2 de febrero) a pagar promesa con sus bailes frente a las diferentes casas diseminadas por los cerros de los alrededores.

Las máscaras conservan en los campos de Venezuela su antigua función mágico-religiosa, desplazada hoy en las grandes ciudades hacia el festivo Carnaval[12].

[12] Para la parte sobre Venezuela hacemos referencia a Isabel Aretz, *La artesanía folklórica de Venezuela*, Caracas, Ediciones del Cuatricentenario de Caracas, 1967, 209 pp.

En su valioso texto sobre el arte indígena de Paraguay, Ticio Escobar[13] señala que las máscaras más interesantes son las utilizadas por los chiriguanos de Santa Teresita (Mcal. Estigarribia) en la representación del ritual anual del Arete Guasu. Los ñandéva practicaban esta ceremonia hasta 1974, en su asentamiento de Colonia 5; después se mudaron a Laguna Negra y abandonaron el rito. Sin embargo, los chiriguanos instalados en este lugar aún lo celebran. Durante los tres días que hoy dura la fiesta, los hombres se disfrazan cubriéndose el rostro con máscaras, envolviéndose con mantos y adornando sus mejores ropas con plumas, cintas y cascabeles, con bordados de hilos de colores, con aplicaciones de abalorio, de lentejuelas, de papeles brillantes y de guirnaldas navideñas y con cuanto detalle llamativo encuentren a mano. Las máscaras, de claro origen chané, pueden clasificarse en cuatro tipos: 1) *agüero-güero*, o también *aña-aña* o *ñande ramyi*. A los efectos de indicar su carácter simbólico, el primer término repite un nombre derivado del español "abuelo". Con el mismo fin, la segunda opción, *aña*, que designa las almas errantes. El vocablo *ñande ramyi* significa "nuestro antepasado". Estas máscaras sirven para caracterizar al personaje genérico del antecesor ya fallecido cuyo espíritu regresa desde lugares míticos sorteando mil dificultades. Confeccionadas con madera liviana de samu'u, presentan una imagen esquemáticamente estilizada, pero sumamente expresiva, que recuerda a la de las máscaras africanas y a cierta figuración picassiana. Corresponden a dos variedades: a) las que representan estrictamente el contorno ovalado del rostro, que aparece remarcado por una hilera de pequeñas plumas dispuestas a lo largo de su perímetro. Suelen ir encanaladas de blanco o bien teñidas con colores vegetales, carbón diluido o anilina (son llamadas *agüero úru ragüe*); b) pintadas de blanco y decoradas a veces con sendos círculos rojos en las mejillas, que representan la antigua pintura de *uruku*, rematan en una crestería que los corona y conforma una placa frontal de forma

[13] Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, R.P. Ediciones, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Popular e Indígena del Centro de Artes Visuales – Museo del Barro, 1993, pp. 124-129. Interesante para nuestro trabajo la posición de Escobar, según el cual la dificultad del término "arte indígena" deriva precisamente de su origen incierto y de su derrotero errante que deambula por entre los dominios de la antropología, la etnografía, la estética y la historia del arte. Por eso, se utilizan metodologías híbridas. El indígena crea obras provistas de eficientes soluciones estéticas y preñadas de un vigoroso contenido expresivo.

rectangular o trapezoidal (los guaraníes bolivianos llaman *aña häti*, "máscaras con cuernos", a estas piezas). La estructura que prolonga la pieza hasta 35 cm. por encima de la cabeza, está tallada en el mismo bloque que el que representa la cara y, comúnmente, suele aparecer decorada con diferentes motivos grabados, adheridos, calados o pintados, y engalanada con plumas y largas cintas de colores que cuelgan de un arco rectangular de alambre colorado en su extremo superior. A veces los motivos son trazados por las mismas cintas rojas, amarilla, azules y verdes que se cruzan sobre el remate formando rombos y triángulos. En la zona de Santa Teresita, estas máscaras suelen llevar, siempre tallada, una visera sobre la ranura de los ojos, desde probable influencia de los gorros de sus vecinos militares. Los guaraníes de Bolivia también conocen estas piezas a las que llaman aña sindáro ("máscara de soldado"); 2) las caretas usadas por los Ndéchi-Ndéchi, los antepasados muy ancianos, también están confeccionadas con maderas livianas, pero son estilísticamente diferentes: carecen de la cubistizante rigidez de las otras y, para recalcar la extrema vejez de sus portadores, recurren, con notable libertad, a exageraciones expresionistas y soluciones caricaturescas. Estas piezas están desprovistas de las pinturas blancas y las cresterías y carecen de adornos de plumas, de lazos y fantasías, a veces aparecen tiznadas con hollín o llevan aplicaciones de lana, algodón, pelos animales, chalas de maíz o paja seca para simular barbas, bigotes y cabellos. En ciertas ocasiones los Ndéchi-ndéchi llevan pintado un círculo en el labio inferior: representa el tembeta, el tradicional labrete, la insignia "relampagueante" de los guaraníes que, desde influencia andino-arawak, adquiera la forma de un botón y se olvidara luego; 3) las máscaras recién descritas, en cuanto representan a los progenitores de la comunidad, son siempre antropomorfas. Pero durante la larga odisea que significa el retorno de los antepasados, éstas se relacionan con numerosos animales.

En América Latina se puede verificar una estrecha conexión entre muchas celebraciones festivas de grupo (como el carnaval) y lo sagrado. Las fiestas celebran la parte positiva de la vida, la exaltación del cuerpo, la fruición de la vida sensorial, la apoteosis del vivir: el elemento religioso puede estar ausente, pero presentan la contrapartida del ritual de ultimidad, y comparten con lo religioso el mismo campo

semántico-simbólico. Este aspecto se acentuó en la colonia con el crecer de la importancia de la religión: la búsqueda de la salvación y la necesidad de consuelo crea un vínculo entre la religión y el disfraz, la máscara, que cíclicamente alivian la pena cotidiana de la pobreza y del sufrimiento.

Naturalmente, la función festivo-carnavalesca, aun si predominante, no es la única: hemos visto (como en el caso de Paraguay o de la Amazonía) que perviven ritos ancestrales, derivados de ceremonias indígenas precolombinas, aunque hoy perdieron fuerza y son en muchos casos ligados a festividades cristianas. El hecho de enmascarar contenidos prehispánicos bajo formas europeas, por ejemplo, es un proceso de representación que implica reflexionar sobre lo propio, y negociar el derecho de auto-representarse. Pero también implica tomar conciencia de cómo se es visto por el "otro", así como de cierto dominio de formas de representación foráneas.

2.2.3. Expresiones contemporáneas

Las transformaciones de la sociedad en sentido identitario dieron lugar a la formación de máscaras en sentido figurado, o sea no materialmente visibles e identificables con una careta, sino expresiones de un sentimiento o una idea, que muchas veces tienen un carácter no individualizador, sino homogeneizador. Un uniforme es una máscara: en un grupo de uniformados el individuo pierde su característica de tal y se transforma en portador de los "atributos máscara". El pantalón de moda con que se visten los adolescentes es también una máscara, a partir de la cual se transforman no ya en ellos sino en los modelos estéticos impuestos desde lo comercial y cultural. Los simpatizantes de un equipo de fútbol apelan al disfraz de sus colores favoritos para perderse en un anonimato tribal, y el oficinista de camisa y corbata es capaz de transformarse merced a su disfraz futbolero en un vándalo, así como la adolescente, vestida en denim durante el día, se calzará medias para ir a bailar por la noche. Estas máscaras preservan del "afuera" por el mágico efecto de asociar a su portador con elementos "superiores". La revolución china, por ejemplo, uniformó a millones de habitantes para poder combatir toda "otredad" que no respondiera a los

fines del estado. Tenemos muchas nuevas máscaras: el tatuaje y la escarificación de las sociedades tribalizadas fueron substituidos por el maquillaje, los tintes, las lentes de contacto coloreadas, las cirugías plásticas, para volvernos "otros", algo que preferimos y que revela nuestros deseos, escondiendo como somos en realidad; y muy posiblemente el teléfono se haya constituido en la primera máscara moderna, porque la voz a través de un aparato enmascara a la persona. Nuestra última máscara es Internet: el monitor, una pantalla y un teclado a partir del cual se puede ser lo que se quiera sin control y sin horario, sin límites.

Naturalmente, en la actualidad siguen existiendo máscaras en sentido estricto. Aunque sobrevivan algunas destinadas a usos rituales en sentido estricto, son las de Carnaval las más difundidas, continuando la tradición y construyendo puentes entre pasado y presente. Una razón de esto es que el Carnaval es festejado prácticamente en todo el mundo, también en regiones del planeta no cristianas, porque con el tiempo perdió su conexión con la religión, asimilándose a una simple fiesta popular, aunque, esto sí, de excesos y de ruptura con la vida cotidiana. El carnaval, entonces, se fue modificando y adaptando a la realidad actual: en Italia, por ejemplo, es ocasión para criticar a políticos y acontecimientos sociales, fabricando máscaras en ellos inspiradas; en Bolivia, en cambio, como veremos más detenidamente en el tercer capítulo, el Carnaval es la expresión sintetizada de la historia y de los mitos del país, con influencias externas, sobre todo en lo que refiere al vestuario.

Pero también existen otras formas de máscara entendida como disfraz más allá del espacio de la fiesta carnavalesca. Una de las más interesantes de estas formas es la que se ha convertido en un elemento fundamental de la cultura popular mexicana: la máscara de la Lucha Libre, de la cual México es líder mundial[14]. En este deporte-espectáculo, sin embargo, la máscara apareció por vez primera en Estados Unidos en 1933, cuando un luchador con un raro tipo de antifaz salió al cuadrilátero. El uso de la máscara se difundió rápidamente entre los peleadores y se convirtió en poco tiempo en una parte importante de su vestimenta. El primer encapuchado en tierras

[14] Las informaciones aquí utilizadas fueron encontradas en el siguiente sitio Internet: http://leyendasdelring.galeon.com/aficiones1041468.html.

mexicanas fue Luis Núñez con el mote de "El Enmascarado", aunque éste no dio a la máscara el valor que tiene hasta hoy en día, puesto que, después de un paréntesis, siguió luchando con su propio nombre. El éxito de la máscara se debió al aura de misterio que daba a los luchadores, a los cuales se atribuían fuerzas y poderes especiales, que enmarcaban las personalidades de cada uno. No obstante, aun si muchos decidieron con los años cubrir su rostro con una máscara, muy pocos se convirtieron en leyenda. En la Lucha, la máscara adquirió verdadera importancia en la década de los 50's con luchadores que, a una capucha antes austera, fueron agregando algunas figuras y moldes según el personaje. La más grande entre estas leyendas del cuadrilátero fue el Santo, que logró ser el icono inamovible del luchador con máscara (o viceversa), consiguiendo, junto con otros luchadores como Blue Demon y Black Shadow, hacer de ese complemento del vestuario una prenda de valor incalculable, una joya deportiva. El entusiasmo que causaron fue tal, que llegó un momento en que las mascaras formaron parte de los retos y las apuestas, al igual que las cabelleras; muchos luchadores, al perder la máscara, optaron por seguir así el resto de su carrera, otros, al pasar un tiempo reglamentario de tres años, volvieron enmascararse con otro personaje. Los medios de comunicación masiva, por su parte, le dieron esta atmósfera a cada personaje y desarrollaron sobre ellos verdaderas historias fantásticas: eran héroes del pueblo, que venían de los barrios populares de la ciudad y que hacían parecer posible la lucha en la vida cotidiana y el rescate social. La máscara juega un papel importante en la Lucha Libre, aunque debe ser acompañada de carisma y de un luchador que supere las expectativas del personaje que encarna. Sin embargo, actualmente las prendas que cubren la cara han perdido su valor por múltiples circunstancias: los tribunales incluso han tenido que deliberar sobre la posesión legal del personaje y sus distintivos, y la máscara perdió algo de su magia.

Si como vimos anteriormente, el carácter dual encaja con muchas cosmovisiones indígenas de América Latina, lo mismo no puede decirse del pensamiento occidental dominante, para el cual no es posible resolver el problema de la ambigüedad que la máscara plantea, porque ésta se convierte en representante de una identidad ambigua y, por lo tanto, falsa. En este contexto, la máscara como objeto y como elemento

ritual es irreconciliable con la idea de identidad verdadera. Por otro lado, la máscara metafórica, ampliamente presente en la sociedad moderna occidental, tampoco es capaz de representar o construir una identidad verdadera. La máscara en su dimensión metafórica es entendida como capacidad de adaptación a circunstancias distintas. En este caso, la máscara está relacionada a la idea de varias caras, es decir, a la mentira y al engaño. La máscara aparece como una forma de enmascaramiento negativo, detrás de la cual se esconde la verdadera identidad de la persona, la cual tendría motivos poco honestos para no revelarla[15]. Esta posición es reforzada por la difusión de imágenes de individuos con el rostro cubierto al momento de cometer actos ilícitos, como en el caso de ladrones y terroristas: aquí la máscara esconde una identidad, pero no revela ninguna otra; lo que revela es la intención o la finalidad de su utilización. En ambos ejemplos, el objeto usado como máscara es muchas veces un pasamontañas. Curiosamente, este también es usado por guerrilleros y por jóvenes que protestan en el marco de conflictos urbanos, en principio por la misma necesidad de esconder la propia identidad. Sin embargo, al menos en dos ocasiones el pasamontañas es utilizado también para construir una nueva identidad social, reconduciendo el pasamontañas hacia el carácter dual originario de la máscara: es el caso de los zapatistas mexicanos y de los lustra-calzados de La Paz, Bolivia. En el capítulo siguiente veremos en detalle el caso de los niños y jóvenes bolivianos; por ahora, a modo de terminar este recorrido por América Latina, veamos cómo los neozapatistas logran esta articulación simbólica[16].

La rebelión del EZLN, movimiento formado por bases indias y que hace reclamos para esta parte de la población, se levanta en nombre de la opresión y discriminación

[15] Efectivamente, en el terreno de la psicología tradicional, "personalidad" se asocia con "máscara", al grado que quien desarrolla diversas "máscaras-personalidades" pierde el límite con su "yo", identificándose finalmente con la/s "máscara/s". La apropiación de otra personalidad confiere un poder de relación con elementos ajenos, y con los cuales sólo podrá interactuar a través de la duplicidad, hasta no saber definir en qué momento termina el actor y comienza su máscara.

[16] Hablando de identidades sociales podemos destacar algunos elementos que las forman y las caracterizan: pertenencia a una pluralidad de colectivos (apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico cultural), presencia de atributos idiosincrásicos y relacionales, narrativa biográfica que recoge historia y trayectoria social de la persona considerada. La concertación de la acción de los miembros de una identidad social tiene, entre otros, el objetivo de hacerla inteligible a la sociedad toda. Por esto mismo que algunos de los movimientos y los fenómenos sociales latinoamericanos utilizan elementos de la cultura y de la identidad de la región para reivindicar derechos y pedir mejoría de las condiciones de los marginados. La máscara es uno de estos elementos.

del indígena como parte de la opresión y falta de democracia que afecta a todos. La lucha por la justicia no es privativa de una raza o grupo, sino algo común a toda la humanidad. Esta articulación de lo particular con lo universal de su lucha la expresan simbólicamente los zapatistas con la utilización del pasamontañas como máscara que, como tal, revela en cuanto oculta: *enmascarados para desenmascarar al poder que nos humilla*. Juan Villoro subraya esta idea de otro modo: afirma que la máscara forma parte de la identidad zapatista, pero de la cultura mexicana también, porque es un signo que se repite (basta pensar en los héroes de la Lucha arriba mencionados, que representan todos, pero al mismo a nadie, simples personajes que habitan la fantasía), y añade: "En este sentido, la máscara zapatista no apunta a encubrir un rostro único y auténtico. Simplemente es signo de los que salieron sin rostro al submundo, los vengadores anónimos que no luchan por un beneficio personal y que van a desaparecer hacia la noche de la que salieron, cuando su lucha ya no tenga sentido". Villoro hace notar asimismo que ya el Popol Vuh menciona la idea de los enmascarados del inframundo: los zapatistas retoman así elementos enraizados en las profundidades de la cultura maya y los unen con el pasamontañas, objeto típico de nuestros días[17].

En primer lugar, entonces, los zapatistas tapan su rostro respondiendo a la necesidad de mantener el anonimato de los indígenas que luchan por su autonomía y contra las injusticias cometidas contra su pueblo durante generaciones. Pero a su vez, estas máscaras (pasamontañas y paliacates) son un símbolo, no sólo de autonomía sino de igualdad: paradójicamente, tapándose la cara se vuelven más visibles y reconocibles. "Con mi máscara, soy un zapatista en lucha por la dignidad y la justicia. Sin mi máscara, soy otro indio tonto", en palabras de un zapatista interrogado sobre el uso del pasamontañas[18].

Desde este punto de vista se puede establecer una correlación entre el uso del pasamontañas por los zapatistas mexicanos y los lustra-calzados bolivianos. En ambos

[17] De la entrevista a Juan Villoro realizada por Alejandro Moreno, redactor de la revista mexicana "La Guillotina", publicada en abril de 1995, bajo el titulo *La máscara Zapatista*.
[18] Cita extraída de un sitio Internet zapatista, en el cual se explican los fundamentos del movimientos: http://www.escuelasparachiapas.org/espanol/recursos/preguntas-frecuentes-sobre-zapatismo.html.

casos, la necesidad de crear un grupo identitario de defensa y cohesión, por razones diferentes, da lugar al enmascaramiento, que les permite reconocerse entre ellos, afirmar una posición y expresar un pensamiento y una actitud sin palabras: en el caso zapatista, la defensa de los derechos de los indígenas, y en el caso boliviano, la afirmación de la propia dignidad frente a la sociedad toda. Los individuos de estos grupos que utilizan una máscara para revelar ocultando, tienen detrás de sí una tradición que los respalda y que explica cultural y sociológicamente su manera de actuar, lo cual le permite jugar con su identidad, transformarla y crear una nueva.

De "La Prensa", 18 de febrero de 2001

CAPÍTULO 3
CULTURA E IDENTIDAD: LA MÁSCARA EN BOLIVIA

Toda sociedad posee una cultura, y toda cultura es puesta en práctica por las personas que se interrelacionan. La cultura no es algo que se tiene, no puede ser vista como algo apropiable, sino que es una producción colectiva, un universo de significados, dinámico y sujeto a constantes modificaciones, que son trasmitidos a través de las generaciones. Adscribiéndose al modelo de interpretación elaborado por Geertz, para conectar la cultura con la sociedad hay que pensarla en el ámbito de una concepción simbólica, o sea concebirla en primera instancia como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad, o más precisamente como la organización social del sentido, como pautas de significado "históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias"[1]. La cultura es la acción y el efecto de "cultivar" simbólicamente la naturaleza interior y exterior a la especie humana, haciéndola fructificar en complejos sistemas de signos que organizan, modelan y confieren sentido a la totalidad de las prácticas sociales.

En una acepción, existe una dimensión en la cual la cultura es independiente de los que la viven y practican: se forma y se transforma aunque sus miembros no se den cuenta; en otra dimensión, la cultura se produce también a través de las prácticas sociales. Los elementos culturales se estratifican, en una dialéctica privilegiada y peculiar de lo propio y lo ajeno. Según Montaño Áragon, antropólogo boliviano, se pueden destacar tres elementos de formación: substrato (elementos heredados de otras culturas antecedentes a la propia); estrato (elementos elaborados por un grupo en un momento dado); superestrato (elementos adoptados de otras culturas porque mejor responde a las necesidades de un grupo, materiales o espirituales)[2]. De estas

[1] Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1992, p. 20.
[2] Mario Montaño Áragon, *Antropología cultural boliviana*, La Paz, Rodríguez y Muriel Editores, 2ª ed., 1972, 56 pp. Según Montaño, estos tres elementos de formación son asociables a tres procesos, los de aculturación,

formaciones/transformaciones la historia de Bolivia está constelada, y dan testimonio de estos eventos todas las formas tradicionales de expresión cultural, como rituales, fiestas, folklore, artesanías.

La intención de este capítulo es ofrecer un panorama del mundo de las máscaras boliviana. En primer lugar, trataremos la historia de la máscara en Bolivia, centrando nuestra atención sobre los usos prehispánicos y el sincretismo entre éstos y los elementos llegados de Europa con la Conquista, cuyos resultados pueden apreciarse en la contemporaneidad. En este apartado se dará particular énfasis al aspecto ritual y mítico del uso de la máscara. En un segundo momento se dedicará espacio a la dimensión de la fiesta y del folklore, utilizando como ejemplo los eventos más grandes y conocidos del país: el Carnaval de Oruro y la Entrada del Señor del Gran Poder en La Paz, de los cuales señalaremos orígenes, peculiaridades y diferencias. Finalmente, mostraremos el más reciente uso de la máscara en Bolivia, analizando el caso de los lustra-calzados de La Paz, los cuales llevan puesto un pasamontañas como símbolo de denuncia y lucha social.

3.1. Identidad boliviana y tradición de la máscara

El rito está hecho de la esencia de la durabilidad histórica: conociendo la expresión ritual de una sociedad, se entiende su miseria o su grandeza histórica. Si no hay magia, ni religión ni arte, no hay rito. El rito es la actualización del mito, del tiempo mítico (*in ilo tempore*) en el tiempo profano del presente[3]. Sólo mediante el rito adquiere el mito su autenticidad y garantiza su permanencia. Como hemos visto en el capítulo precedente, y como también veremos más adelante en éste, la máscara es un objeto simbólico utilizado como instrumento, que en muchos casos encarna o representa el mito que se está celebrando en el marcho ritual.

---

transculturación, contraculturación. En este último la comunidad o el pueblo dominado por otra cultura defiende sus propios valores "enmascarándolos" en los del dominador: de esta forma acepta valores extraños, pero sigue practicando los suyos (un ejemplo es presterío en Bolivia, forma indígena de socialización de los recursos).

[3] Para profundizar esta concepción ver Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emece, 2001, 186 pp.

El mundo boliviano no está exento de estas prácticas, considerando sobre todo el alto porcentaje de componente indígena. La cosmovisión andina se basa en el carácter dual de la realidad, y en su sociedad la ambigüedad se acepta y se resuelve positivamente, dando lugar a un orden de opuestos complementarios jerarquizados. En este contexto, la máscara, por su naturaleza ambigua y por su dualidad, tiene un campo de acción propicio para actuar como intermediadora y manipuladora de las oposiciones que la concepción andina del mundo plantea.

Esto hace evidente que la noción máscara como concepto tiene raíces antiguas en la cultura boliviana. Remoto es también el uso de la máscara en celebraciones rituales: a parte los antecedentes y precedentes de la máscara en la pintura facial y corporal de varios grupos étnicos, las culturas originarias que habitaron (y habitan) lo que hoy conocemos como Bolivia, en tiempos pasados no sólo usaban máscaras en los ritos religiosos, funerarios y guerreros, sino también en festividades relacionadas con las estaciones y los ciclos vitales.

La máscara y todas sus derivaciones, entonces, no pueden ser desvinculadas de su contexto, porque forman parte cabal y activa de un espacio y tiempo determinado, influenciado históricamente por los procesos sociales y por sus antecedentes míticos, religiosos, sociales, económicos, etc. Por esto, las caretas y los disfraces que encontramos hoy en las calles bolivianas durante las fiestas o en las áreas rurales en ocasión de alguna celebración son el resultado de los cambios y de las síntesis que tuvieron lugar a lo largo del tiempo; la diferencia entre uso folklórico y social se pierde en la dinámica y ambigüedad social del hombre, porque estos usos se intercambian.

En Bolivia la máscara proviene de dos vertientes: la tradición prehispánica y la "mascarada virreinal", con elementos de diversa procedencia. Por esto, en las "mascaradas potosinas" podemos ver a los emperadores romanos junto con Incas, reyes etíopes y sibilas de la mitología griega[4].

Dentro del contexto prehispánico, entre las máscaras-mito, existen las que acusan cambio de personalidad: más propiamente la máscara sustitutiva que permite adquirir

[4] Casi todos los autores coinciden con esta idea de origen, entre otros los escritores por nosotros consultados, Gisbert (1999), McFarren (1993) y Perrin (2005), para los textos de los cuales reenviamos a las referencias bibliográficas.

los poderes del otro. A la base de esto se encuentra el mito de dios Ñamsapa, el cual al principio era un hombre y fue el origen de todos los otros porque llegó primero sobre la tierra para fundar una civilización. Para transformarse en hombres, los otros individuos existentes le quitaron el rostro y se lo pusieron encima como una máscara. De aquí deriva la costumbre de tomar partes del cuerpo de los propios enemigos para adquirir sus cualidades. Y de la evolución de esta leyenda se llegará al mito andino de la transmutación individual, de la careta que delata una situación social y que sirve de escape y transformación a un pueblo cuya identidad se plasma en el rito renovado y efímero de la fiesta[5].

Las culturas Tiwanaku y Tawantisuyu, como los aymaras-apus, kurakas-sonkonaka y los Incas, siempre tuvieron danzas, trajes y máscaras para sus ceremonias y expresiones culturales. No es un caso que en el sitio arqueológico de Tiwanaku, centro religioso y político de la homónima civilización, se puede apreciar en el centro superior de la llamada "Puerta del Sol" la figura esculpida de un hombre llorando, que según algunas interpretaciones representa un guerrero con la máscara del sol o del cielo, que con la lluvia fecunda la tierra.

Puerta del Sol, Tiwanaku

El arte y la religión no estaban separados; la productividad de la tierra, el animismo y el totemismo, las relaciones de las personas entre sí y con el más allá, la armonía o la lucha con la naturaleza, eran una cosa sola, y las máscaras eran parte integral de la ceremonia en todo momento. Los muertos en muchos casos eran enterrados con máscaras de oro y plata, que tenían la función de proteger a los difuntos de las

[5] Instituto Boliviano de Cultura e Instituto Andino de Artes Populares, *Arte popular en Bolivia*, La Paz, Ed. IBC-IADAS, 1988, pp. 38-39.

asechanzas de los demonios, espíritus malignos y genios aciagos en sus recorridos por las regiones siderales. En otros casos una máscara representaba a un dios. Si la máscara representaba a un animal, era porque los hombres creían descender de ese animal, porque tenían sus cualidades o porque querían atraerlo. La vida cortesana de los Incas produjo también diversos tipos de máscaras: las utilizaban en algunas de sus representaciones teatrales, tanto las de tipo histórico (batallas, vida de los Incas) o de costumbres (agricultura, caza, familia, sociedad). Los bufones disfrazados de los Incas no sólo actuaban en la corte, sino también en diferentes localidades para el pueblo[6]. Las máscaras prehispánicas estaban hechas de algodón, lana, madera, corteza de árboles, hojas y cuero. La burda máscara de lana del *K'usillo*, o bufón nativo del altiplano, presente en todas las Entradas modernas, es un buen ejemplo de la máscara precolonial, como las de madera de la danza beniana del Sol y Luna, que rinde culto a estos astros celestiales.

Los españoles llegaron con un concepto totalmente diferente de mundo, arte y religión. No respetaron las costumbres de los pueblos conquistados e impusieron los hábitos europeos y la religión católica. Pero para los indígenas la religión no fue una doctrina sino una forma de vida a la que adaptaron sus antiguas creencias y mitos. Casi todas las danzas indígenas se amoldaron a la religión católica. Las fiestas en honor a Jesucristo, la Virgen y los Santos se celebran con danzas, máscaras, comida y bebida que poco tiene que ver con la liturgia cristiana, pero ayudan a comprender las tradiciones indígenas y su actitud frente a la naturaleza y a otras culturas que pretendieron someterlas. Con los españoles se impusieron las máscaras de yeso, papel engomado y malla metálica: la careta de alambre rosado del *Ch'uta*, por ejemplo, proviene de esa época.

Hoy, las máscaras mezclan en su elaboración conocimientos y técnicas tanto de origen prehispánico como europeo. Las máscaras de madera se utilizan generalmente en el oriente (las ceremonias de los chiriguanos y las de las danzas del Abuelo, del Torito, y de Sol y Luna de Moxos, en el Beni). En la zona andina el yeso sobre fieltro

[6] Peter McFarren, *Máscaras de los Andes boliviano*, La Paz, Editorial Quipus y Banco Mercantil S.A., 1993, pp. 31-38.

es el material más utilizado, aunque también las hay de cuero y piel de *jukumari* u oso andino. Las máscaras metálicas y de plata de la época colonial han sido substituidas por las de hojalata, más ligeras y económicas. Este encuentro no se da sólo en el plan material, sino también en el simbólico.

Una comistión interesante entre tradición indígena y aportación europea en las fiestas citadinas la encontramos en el Carnaval de La Paz. El personaje más interpretado en este Carnaval es el *Ch'uta*. Con este término se define una persona de origen campesino nacido y criado en La Paz, y en el Carnaval baila una mezcla de elementos nativos y españoles (las mujeres son las cholas). Su máscara es de malla de alambre pintado de rosado, con bigotes y barba hechos de crines de caballo trenzadas. De bigote a bigote cuelga un adorno hecho de cuentas con tres borlas diminutas de seda. La careta se sostiene sobre la cabeza por medio de un cerquillo de crines blancas que caen alrededor del cráneo. Sobre la falsa peluca lleva un *lluchu* (gorro nativo) tejido en blanco y negro y a veces multicolor. Algunos agregan un sombrero de paja o *jipijapa* con toquilla de colores. La máscara representa al blanco (aunque el *Ch'uta* sea de origen indio), y quien la lleva habla en falsete: con el traje completa la burla del hombre blanco, porque los españoles imponían a los indios ropa europea[7].

Máscara de Ch'uta
(foto de Peter McFarren, 1993)

Máscara de Pepino

No obstante la difusión del *Ch'uta*, el Carnaval paceño se identifica con el Pepino, versión criolla de "Polichinela", bufón de la Comedia del Arte italiana, conocido en las colonias latinoamericanas del siglo XVIII a través de representaciones teatrales de la corte española. La máscara y el traje recuerdan al bufón europeo, que en nuestro medio abandonó a sus compañeros (Pierrot,

[7]Peter McFarren, *op. cit.*, pp. 44-48.

Arlequín y Colombina) para imitar al *K'usillo*, bufón nativo con connotaciones eróticas, cuyo estilo se remonta a la tradición prehispánica, pero su representación fue alterada más tarde, ya que la relación mono-libido es de origen eurasiática[8].

Contrariamente a los dos anteriores, el *K'usillo* es un personaje que aparece en prácticamente todos los Carnavales y Entradas del país, aun sin tener una danza propia. Su aspecto tiene algo de mono y de diablo; toca el tamboril, llevando una careta de jerga gris, que cubre toda la cabeza con varios cuernos, nariz enroscada y una túnica de jerga gris. En otros casos la careta es como un gorro con aberturas en la boca y los ojos, y los cuernos son piezas de tela en forma de antenas. A veces tocan el *pinkillu* o un pito, o simplemente gritan. El atuendo es un sayal ajustado por la cintura, el faldón es de color entero, amplio y de forma acampanada, en la parte inferior de la falda, como adorno, hay medallones multicolores que contrastan con el sayal. La careta está fabricada con la misma tela, con una larga nariz levantada hacia arriba, ojos pequeños, mentón puntiagudo; en la mano lleva un largo chicote de cuero, con el cual molesta y hace reír. El *K'usillu* es mucho más que un personaje crítico o imitador de las costumbres libidinosas del blanco, sobre todo autoridades. El *K'usillu*, como el mono, es un cómico, que toma las características de una perdiz, un zorro, un cazador o una vicuña. También toma las características del diablo, pero no terrible y estremecedor, sino del pícaro revoltoso que quiere recordarnos que en la vida no todo es serio, estático y ordenado. Por esta razón no tiene comparsa propia, sino que está en todas partes, como dios de la alegría, que propicia el buen humor.

Máscara de K'usillu
(foto de Peter McFarren, 1993, p. 54)

En la provincia de Loayza, en el departamento de La Paz, para el Corpus Christi, los *K'usillo* entran en las casas más cerca a la plaza principal y se apoderan de cuantos conejos puedan para preparar comida para los que acuden a la fiesta: es una

[8] Peter McFarren, *op. cit.*, p. 14.

revisitación del "chaco", caza ordenada por los incas, para repartir carne y lana entre la gente común (participaban 20-30mil personas, según la zona a cubrir). Otra representación del chacu es la danza *liphi* (o cacería de vicuñas y huanacos), donde el *K'usillo* lleva una vicuña disecada, y el cerco humano está simbolizado por largos palos unidos con cintas de colores[9].

Hasta aquí hemos dado ejemplos que se refieren a las celebraciones citadinas, las cuales difieren mucho de las del campo. En la ciudad predominan elementos derivado del proceso de mestizaje, debido a la influencia de comercio y medios de comunicación, característicos del capitalismo: un ejemplo de esta concepción son la Entradas, de las cuales hablaremos en el siguiente apartado. En cambio, en las comunidades rurales, más tradicionales, no se ha perdido la función ceremonial, donde se expresa en forma colectiva el agradecimiento a la Pachamama y se le pide más productividad o se intenta aplacar su enojo. Estas ceremonias son en muchos casos acompañadas por una misa y una representación folklórica, cuyo centro es una máscara: ejemplos de éstas son el *Danzanti*, el *Paquchis* y los *Awki Awki*.

El *Danzanti* es un personaje que lleva una gigantesca máscara de yeso que representa a un ser monstruoso con penacho de plumas y dos grandes orejas porcinas. Originalmente, cubría la cabeza del danzante, pero en los últimos años se ha comenzado a llevarla sobre el sombrero. En aymara se llama también *Wiracocha* (caballero) y *Jach'a Tata Danzanti* (Gran Señor Danzante). Los españoles trajeron una danza similar a la que cumple el *Danzanti* hoy, que se celebraba en la procesión del Corpus Christi, y cuyos participantes se denominaban "Gigantones". La máscara del Danzanti es generalmente verde y en partes roja, con dobles orejas largas y de bordes ondulados, adornada de pequeños espejitos, que le dan trazos de efigie de un ser fabuloso. La cabeza sostiene un armazón de plumas de loro y flores fabricadas artísticamente de plumas. Esta armazón, con forma de abanico, remata en plumas de

Máscara de Danzanti

[9] Peter McFarren, *op. cit.*, pp. 54-59

avestruz cuyas puntas caen sobre la espalda. El atuendo consta de una casaca de estilo español siglo XVIII ajustada en la cintura, una pollera plisada de distintos colores y almidonada, y polainas con cascabeles en las pantorrillas. El *Danzanti* va acompañado por dos diablas con sencillas máscaras de tela y dos o más músicos llamados *awilas*, sobre cuyas espaldas llevan una piel de llama blanca con barbas multicolores, y tocan *pinkillus* y *wankaras*. En los *ayllus* de Achacachi y Umala es donde esta tradición se conservó más largamente: la comunidad escogía un danzante que debía ser el alma de la próxima fiesta y durante el año venía agasajado con lo mejor (trajes, mujeres, bebida, etc.). Durante la fiesta de San Pedro, el 29 de junio, era el centro de la atención con su enorme máscara de yeso, y tenía que exceder hasta morir, acto supremo de desafío a las limitaciones diarias: es la adaptación de la danza española a la concepción aymara, según la cual un individuo tiene que sacrificarse para el bien de la comunidad[10]. También en la zona quechua de Sucre y Potosí había *Danzanti*, ahora desaparecidos, que en doce participaban a la procesión de la Virgen de Guadalupe, pero no parecían llevar máscara.

Máscara de Paquchis
(foto de Peter McFarren, 1993, p. 63)

El *Paquchis* es protagonista de una danza nacida en la Colonia que se baila en el altiplano. "Phakó" significa rubio o rojo (albino para los indios): por este medio el indio se burla de porte, vanidad y fanfarronería de los soldados castellanos. Disfraz, gestos, movimientos son burdos y grotescos, irónicos y de buen humor. En el pasado la danza era constituida por dos bailarines y dos músicos que tocaban *pinkillu* y *wankara*. Se pintaban las pantorrillas y usaban largas pelucas rubias, casco de lata o cartón, escudo de cuero, espada de madera y cascabeles en el

[10] El rito del Danzanti y su significado son bien escenificados en la película *La Nación clandestina* (1989) del cineasta boliviano Jorge Sanjinés.

trasero. Luego se pusieron cascabeles a las pantorrillas, y ahora llevan finas medias de seda blanca. Según las informaciones proporcionadas por Paredes Candia[11], hoy la danza está formada por doce personas más los músicos, que llevan pelucas rubias y sombreros adornados de plumas. Se cubren la cara con una careta casi plana fabricada de alambre tejido, donde el modelado de facciones es sustituido por líneas negras que dibujan ojos, cejas, nariz y boca. Por atuendo tienen una faja, pantalones bombachos hasta media canilla, rojos, verdes o de color fuerte, y dos bandas de color bordadas que cruzan el pecho sobre la camisa blanca. Sostienen en la mano derecha un sable antiguo, y a falta de él, cualquier arma blanca semejante, y en la izquierda un rico pañuelo de seda.

Awki Awki es una palabra aymara que literalmente significa "hombre viejo"; otros estudiosos lo traducen como "padre o señor", mientras los expertos de quechua dicen que significa "príncipe" (*auqui*), hijo de un ser superior o rey. Consideradas estas interpretaciones, es posible pensar que en el período incaico la danza de los *Awkis* era propia de príncipes y tenía un carácter ceremonial: utilizaban una joroba en la espalda porque a nadie se le permitía acercarse a la presencia del soberano sino llevando en la espalda una pequeña carga en señal de sumisión. En las regiones quechuas se llaman *Hachu Tusuj* (bailarín viejo) y *Khopo-Khopo*. En aymara también se llaman *Achachi Khumu* (viejo jorobado); por eso la danza tiene que ver con el *Achachila* (abuelo, autoridad, antepasado, dios tutelar).

Máscara de Awki Awki

La danza de estos viejitos encorvados, con atuendos viejos y deformes y bastones extremadamente retorcidos, que bailan agachados y a ratos se quejan sobándose las caderas, y caen rodando para volverse a parar con quejas y seguir el ritmo de *pinkillus* y flautas, refleja respeto y honra a la ancianidad, a los hombres sabios y hacia los antepasados (hombres y dioses): los abuelos hablan de las

[11] En McFarren, *op. cit.*, p. 62.

tradiciones y, junto con sus recuerdos, los transmiten[12]. De hecho, antes los bailarines eran verdaderos ancianos. La danza simboliza la longevidad del hombre del altiplano y es un homenaje a su sabiduría, experiencia y autoridad natural y moral. Máscaras y trajes de los *Awki Awki* variaron acorde a los años (antes eran indígenas, luego españoles y se utilizaron vestidos europeos para burlarse de ellos) y a la zona, en búsqueda de originalidad y expresividad. Por esto hay máscaras con barba rala y simple ropa vieja, y máscaras de ojos saltones, enormes narices, barbas y pelucas blancas. Los sombreros pueden ser de paja cartón o lata; el bastón un paraguas inservible o un palo lo más retorcido posible. La máscara puede ser de cuero de oveja, con barba y bigote de lana, y su expresión cambió en el tiempo: antes era ceremonial y seria, hoy es humorística. Ritmo, traje, máscara, gestos y movimientos caricaturizan los viejos con sus achaques. Se puede notar un parecido entre los movimientos de los *Paquchis* y de los *Awki Awkis*, pero este era al principio ceremonial, aquel nació como cómico[13].

Las máscaras acompañan a las "danzas folklóricas" que, nacidas en épocas remotas, se van transformando con el tiempo según las circunstancias, o según la genialidad del artista. Tienen una vida autónoma y su existencia está ligada a la memoria de las comunidades, que se transmite como herencia sagrada. Tienen además conexiones con ritmos de fertilidad, lluvia, cacería, a veces de origen tan remoto que ya en la conquista los pueblos del Altiplano las habían olvidado. En la mayoría de las fiestas participan grupos de danzantes con caretas: éstas representan a antepasados, dioses y personajes míticos que intervinieron en la historia andina. Así tenemos caretas de animales míticos como el cóndor, el *Jukumari*, y héroes andinos como el Inca

Waka Tok'ori

[12] Los achachilas (antepasados y fundadores de pueblos) protegen las comunidades y están personificados en cerros, ríos, lagos, etc., a los cuales se rinde culto y homenaje.

[13] Para esta parte sobre máscaras y danzas rurales hacemos referencia al texto de Peter McFarren, *op. cit.*, pp. 48-67.

Atawallpa, que revive la historia en la danza de los Incas[14].

En muchas danzas bolivianas hodiernas el indígena ridiculiza al opresor: baila disfrazado de su agresor y así lo castiga. Ya en la época virreinal, ésta era, junto con las rebeliones armadas, una de las maneras que tenían los indígenas esclavizados para expresar su disconformidad y sus críticas[15]. Hemos visto los *Awki Awki* y los *Ch'uta*, pero existen también los *Waka Tok'ori*, en que se satiriza al torero español; los doctorcitos, que se burlan de los abogados protocolares de saco y levita; y la danza de los angelitos, en Moxos, donde se castiga al patrón con un látigo. Los bailes también satirizan a los oprimidos, como en la saya y en la Morenada, que personifican a los esclavos negros originarios de África[16].

Doctorcitos

Máscaras y Mascareros

Hablando de máscaras no se puede omitir la referencia a quien, con un arte perdido en el tiempo y en el espacio, hace materialmente posible las vivencias rituales ligadas a estos objetos: los mascareros.

Desde los primeros mascareros, que se convirtieron en leyenda, porque al terminar de fabricar máscaras desaparecían, hasta los artesanos de hoy, todos estos hombres, cuyo número se va reduciendo a medida que pasan los años, son depositarios de una tradición importante para la reafirmación de la identidad boliviana. Además, los artesanos son catalizadores de la economía local: para hacer máscaras, por ejemplo, se utilizan principalmente yeso y hojalata porque producidos en los departamentos de La Paz y Oruro, lugares sede de las mayores fiestas folklóricas[17].

---

[14] Márquez de Lozoya (pres.), *Arte popular de América y Filipinas*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968, sin pp.

[15] Esta relación entre fiesta y rebelión es abordada por Fernando Montes Ruiz, *op. cit.*, pp. 315 y ss.

[16] Perrin, Marie France, *Arte popular de Bolivia*, La Paz, Sagitario S.R.L., 2005, pp. 72-75. Profundizaremos el tema en el apartado 3.2.1.

[17] Milton, Eyzaguirre Morales, "La máscara y su contexto", en *XII Reunión Anual de Etnología*, Tomo II, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 1998, pp. 309.

Las primeras máscaras, hechas por mascareros entrenados en el arte religioso, fueron probablemente fabricadas en el pueblo de Paria, a 15 Km. de Oruro, fundado por los españoles en 1535 (conceptualmente europeas), que explotaron las vetas de los alrededores del pueblo, y luego se mudaron a Oruro. Hoy está casi abandonado, pero en su tiempo Paria era un lugar de intercambios y mercados, centro ceremonial hasta los 70s. Santiago Nicolás es el primer maestro de Paria identificado, y el trabajo de su familia cubre de 1900 a 1950. Al principio las máscaras eran de media cara (sólo la parte de adelante); la innovación posterior de la cara entera permitió al mascarero aumentar el peso del moldeado con todo tipo de adorno. La elaboración de trajes y de máscaras no es un síntoma de disipación, sino una declaración de fe, un sacrificio ligado a la devoción a la Virgen. Hoy existen dos tradiciones orureñas: la constante purificación de los mitos y la búsqueda de innovación y riqueza espeluznante.

En el encuentro con Fortunado Mamani, uno de los seis maestros mascareros que quedan en La Paz, se percibe la dificultad de este trabajo y la pasión que se necesita para ejercerlo.[18] El maestro Mamani es mascarero desde hace treinta años: su fascinación por las máscaras lo llevó a empezar como aprendiz de otro mascarero de La Paz, quien había aprendido su oficio en Oruro, y de allí trajo toda la técnica y la tradición de la fabricación de máscaras. Mamani dice que ser mascarero es un don: se necesita paciencia, dedicación y amor por la manualidad. Es un arte en el cual los detalles tienen que ser cuidados para que el conjunto adquiera la belleza que lo distingue. Le gustaría que sus hijos heredaran este oficio, que es admirado y respetado, pero el maestro sabe que es un arte difícil, y en el cual hay poco que ganar: el precio de una máscara de diablo, la más complicada que hacer porque está compuesta por varias piezas y necesita un trabajo de cuatro días[19], oscila entre 70 y 180 bolivianos (entre 9 y 25 dólares circa).

[18] Entrevista realizada por la autora el 26 de agosto de 2007 en La Paz, Bolivia.

[19] La fabricación de la máscara del diablo empieza con el moldeado por separado de una serie de elementos de yeso. La base de la máscara y su interior son de fieltro. Nariz y boca se moldean con mano con una pasta compuesta de harina de trigo, yeso y cola, mientras los cuernos son bolsas rellenas de arena. Los ojos y otros elementos decorativos se hacen con material de desecho, como focos, resistencias y trozos de hojalata. Una vez armada, la máscara se cubre con una capa de pasta para hacerla lisa y pintarla.

Afortunadamente Mamani tiene bastantes pedidos: de hecho, el departamento de La Paz es el que tiene el mayor número de fiestas en todo el país. Dice que en la ciudad actualmente las máscaras se fabrican casi exclusivamente de lata, mientras en Oruro todavía se utiliza el yeso. Pero, desafortunadamente, ambos materiales están siendo substituidos por el plástico (menos costoso, más ligero y que requiere menos cuidado), usado sobre todo en los talleres más modernos, donde no hay especialización y se produce el disfraz completo, de la máscara al traje, con una notable disminución de la calidad.

El mascarero Fortunato Mamani en su taller

El maestro Mamani confirma que las primeras máscaras fueron producidas en Oruro, y afirma que las variaciones que éstas sufrieron en el tiempo también se originan en la ciudad del Carnaval más famoso de Bolivia. Sin embargo, Mamani intenta conservar la tradición, los rasgos de las máscaras así como los aprendió desde muy joven. Y quiere mantener intacto también lo que para él es el significado y la función más importante de una máscara de Entrada: la sátira que los indígenas hacían de sus dominadores.

En Bolivia las máscaras no son un simple accesorio reducido a esconder el rostro o a representar un personaje en una situación artística, ni tampoco una simple diversión: su rol como objeto de arte y diversión sólo tiene sentido en el acto ceremonial. La máscara significa la rememoración de la historia y el mito, la exteriorización de la vida colectiva. Estos actos colectivos, sin apartarse de la vida cotidiana son celebraciones especiales donde se debe tomar en cuenta diversos elementos: música, danza, traje, máscaras, comida, bebida, representación teatral, trabajo, historia[20].

[20] McFarren, Peter, op. cit., pp. 31 y 38.

Actualmente el significado de muchas máscaras se ha perdido, pero éstas, como música, danza y trajes, son la clave para ayudarnos a entender las tradiciones indígenas, a ver la vida como ellos la ven; sus mitos y su actitud frente a la naturaleza así como frente a otras culturas que han pretendido imponérsele. Casi todos los rituales relacionados con la danza se han amoldado y adecuado a las celebraciones religiosas de la iglesia católica. Pero a veces estas fiestas coinciden con efemérides patrióticas donde la danza, las máscaras, la comida y la bebida parecen cumplir la función de trasladar a la colectividad a mundos que poco tienen que ver con la cotidiana rutina del trabajo, la familia y la propia liturgia cristiana.

3.2. La fiesta, el folklore y la fuerza de la Entrada

La finalidad de una máscara es ayudar al ser humano a encontrarse, negarse o inmortalizar aquel que, según su cultura, lo merezca; ella, "como todo patrimonio cultural, es una representación material que ayuda al desarrollo y permanencia de lo 'inmaterial', también denominado 'intangible'"[21]. Pero más allá de esto, Fernando Montes nos recuerda que en la cultura andina es necesario *cubrir para descubrir*: las máscaras que se usan en las fiestas sirven para cubrir la propia máscara psicológica de sumisión, indiferencia y autocensura y no mostrar su verdadera cara, en un juego perpetuo de encubrimiento y revelación. La fiesta para los indígenas andinos es lo opuesto a su oprimido cotidiano vivir: detrás de la máscara están "las energías reprimidas y los resentimientos ocultos salen a la superficie en un torrente de color, movimiento y melodía. Es el despertar magnífico de una cultura"[22].

La fiesta en un momento muy importante para la comunidad andina, que tiene que ser relacionado con la mitología y la cosmovisión de los pueblos que habitan estas tierras. Cuenta una leyenda que cuando Atawallpa, el último Inca, estaba por ser rescatado del cautiverio de los españoles, un mensajero dijo a los *amawt'as*, guardianes de sabiduría, valores esenciales y secretos de la civilización andina, que el emperador

[21] Elisabeth Torres citada por Marie France Perrin en *Arte popular de Bolivia*, La Paz, Sagitario S.R.L., 2005, p. 53.
[22] Montes Ruiz en McFarren Peter, *op. cit.*, p. 27.

había muerto. Así los *amawt'as* quedaron petrificados y recobrarán forma humana sólo al regreso del Inca. En asociación con este mito, Montes Ruiz afirma que los indígenas soportan la opresión y la dominación bajo una máscara de pasividad, indiferencia y silencio, porque petrificarse significa morir en vida para poder sobrevivir, esperando al nuevo *pachakuti*[23], el que reestablecerá el orden indígena anterior a la Conquista. En la espera tienen lugar otros pequeños *pachakuti*, las fiestas, que son rebeliones que rompen con la rutina cotidiana y con el orden establecido, y donde emerge lo oculto, lo subordinado, lo inesperado. Es un breve regreso al ideal mítico del pasado: se restablece la comunicación con lo divino y la naturaleza del pasado indígena. El tiempo se detiene y el individuo desaparece, tragado por un ser colectivo, el ayllu, o comunidad indígena, que está en comunión consigo misma y con la naturaleza[24].

En las fiestas excesos y extravagancias garantizan la benevolencia divina y la abundancia de la tierra: "Durante la fiesta nadie se comporta con prudencia, sino que prevalece la falta de control y cordura. Se deben exceder todos los límites, sobrepasar todas las posibilidades, violar todos los hábitos. Cada cual debe beber y comer hasta hartarse; emborracharse de amor y alegría, el desenfreno debe llegar a sus últimas consecuencias, la muerte si fuera necesario". *Morir para vivir*[25].

Con el baile, y la ayuda de alcohol y coca, los danzarines entran en trance y desaparecen como individuos, dando paso al ser colectivo que representa toda la comunidad. La fiesta asegura la supervivencia colectiva, y con la máscara puesta todos son iguales y conforman el mismo personaje[26]: la máscara ayuda a desenfrenarse en un momento de verdadera rebelión al orden constituido. El espacio que la máscara otorga a la identidad colectiva contribuye a fortalecer al "yo" del danzante en el sentido que al identificarse y participar en una comparsa éste cumple con sus obligaciones rituales y sociales. Asumir la identidad colectiva de la danza se traduce en

[23] El Pachakuti en la concepción andina es el tiempo del caos para la regeneración de la armonía cósmica. "Pacha" significa "espacio-tiempo, dimensión, totalidad" y "kuti" define "turno, inversión": así que se sugiere con esta palabra una transformación radical, tanto espacial como temporal. Es un evento trascendental, que cambia la polaridad del mundo, como ocurrió con el colapso de Wari y de Tiwanaku. En la cosmología andina tiene lugar cada 500 años, y el próximo debería darse en el año 5520 del calendario aymara: o sea en el 2012 occidental.

[24] McFarren, Peter, *op. cit.*, p. 23.

[25] *Ibid.*, p. 25.

[26] Perrin, Marie France, *op. cit.*

la identificación y apropiación de las características de los personajes que se representan y que responden a necesidades rituales. Cuando el danzante se identifica con el personaje no entra en un estado de alienación, sino en una forma de liberación.

En el ámbito de las fiestas y de este tipo de acciones colectivas hay que destacar el hecho que muchas de ellas pueden ser reconducidas al marco del Folklore o dar lugar a hechos folklóricos. Folklore[27] es un término que fue acuñado por William J. Thoms a mediado del siglo XIX uniendo dos voces sajonas, "folk" (pueblo) y "lore" (conocimiento), para definir el conjunto del "saber tradicional de las clases populares en el contexto de las naciones civilizadas"[28]. Es una expresión muy importante de la cultura popular, que adquiere determinadas características en el curso de la historia del grupo social que lo generó. Retomando una definición de Isabel Aretz, el folklore es

> El caudal espiritual, social y técnico antiguo, que heredan los pueblos y transmiten por simple vía oral o por la práctica, el cual permanece en ejercicio sin intromisión de los poderes eclesiásticos o estatales y al margen de la corriente literaria, artística y social propia de las élites, lo mismo que de las invenciones modernas y de la consecuente mecanización actual[29].

El folklore es, en fin, un proceso, que depende del desarrollo cultural, social y también económico de una sociedad en sus estrados populares. El hecho folklórico, en cambio, es la expresión concreta del folklore y está caracterizado por su conexión con la cultura (entendida en el sentido más amplio) de la sociedad que lo produce. Condiciones para que tal hecho pueda ser considerado de folklore son la tradicionalidad (repetición en el espacio y en el tiempo, de manera que sea una presencia constante), la popularidad (de él participa gran parte de la comunidad en el que tiene lugar, de forma individual o colectiva), la funcionalidad (es funcional a la sociedad porque reafirma su identidad y cohesiona sus miembros alrededor de una

[27] Para esta parte realizaremos una síntesis de la lectura de dos textos: Melgar Vásquez, Alejandro, Elementos de folklore y folklorología, Lima, Arteidea Editores EIRL, 2006, 238 pp., y Miranda Castañon, Edmundo, Teoría del Folklore, La Paz, Producciones CIMA, 2001, 141 pp.

[28] Melgar Vázquez, Alejandro, *op. cit.*, p. 23. Cabe destacar que el folklore no puede ser considerada una ciencia o una disciplina, sino el objeto de estudio de otra ciencia: la folklorología.

[29] Definición citada en Miranda Castañon, Edmundo, *op. cit.*, p. 93.

vivencia común), la dinamicidad (se modifica según la voluntad y las necesidades de la comunidad) y el anonimato (dificultad en remontar al ideador).

Las características aquí mencionadas son todas presentes en las Entradas que animan el paisaje cultural boliviano. La "Entrada" al principio era el término que designaba el desfile folklórico del sábado de Carnaval, o sea la manifestación que abría los días de festejo de esta recurrencia; hoy, por extensión, se utiliza para todas las festividades que consisten en un espectáculo hecho de máscaras, bailes y música. En una Entrada participan varias "fraternidades", asociaciones que se identifican con una ciudad o el barrio de una ciudad, y cada una de ellas puede representar a través de una comparsa (grupo de bailarines) una o más danzas (Morenada, Diablada, Caporales, etc.), caracterizadas por música y disfraces específicos y peculiares, que pueden variar en el color, según el acuerdo al cual llegaron las varias fraternidades, para que el conjunto del desfile resulte armónico, pero no repetitivo. Las Entradas son cíclicas, normalmente anuales, y su organización varía entre los tres y los diez meses, dependiendo de sus dimensiones. Las principales Entradas del país, las más grandes por número de participantes y por cantidad de dinero que mueven, son el Carnaval de Oruro, el Gran Poder de La Paz (final de mayo-principio de junio), la Entrada Universitaria, también en La Paz (último sábado de julio) y la Entrada en honor de la Virgen de Urkupiña, en Quillacollo, cerca de Cochabamba (16 de agosto, conmemora la aparición de esta Virgen). Sin embargo, hoy en día casi todas las fiestas religiosas (y a veces hasta las laicas) son acompañadas por una Entrada, aun si pequeña: se calcula, por ejemplo, que sólo en las ciudades de La Paz y El Alto tienen lugar 299 entradas cada año.

La difusión de la Entrada en las fiestas populares y la inversión económica a la cual todos los participantes se puede explicar con la devoción católica que acompaña estos festejo, que normalmente se dan en ocasión de una festividad religiosa. No obstante esto, el arraigo de la sociedad para estas manifestaciones se puede entender también viéndolo desde un punto de vista identitario: la fuerza de la Entrada reside en la variedad de colores, formas y sonidos de sus diferentes comparsas, que simboliza y reproduce la variedad y la diversidad del país. Todos se sienten representados porque

las varias danzas se originan en diferentes lugares de Bolivia, así que nadie está excluido de este evento y la diversidad logra una cohesión en otros momentos impensable.

3.2.1. El Carnaval de Oruro: folklore y mito[30]

Oruro es una ciudad minera que se encuentra a 3700 metros sobre el nivel del mar, en el altiplano boliviano. En esta área se hablan quechua, aymara y español, restos de las diferentes dominaciones que se sucedieron en el tiempo, la primera de las cuales fue llevada a cabo por tribus aymaras, que ganaron sobre los Urus, habitantes originarios. Luego llegaron los Incas, y en fin los españoles, que fundaron la ciudad en 1601 para explotar los ricos yacimientos minerales que encontraron en la zona. Los Urus quedaron relegados a las orillas del lago Poopó, cerca de Oruro (castellanización de *Uro Uro*), sin tener el relativo bienestar del cual gozan quechuas y aymaras.

Cada año Oruro se transforma en el centro del país, porque es la ciudad en la cual tiene lugar el Carnaval más grande e importante de Bolivia, y uno de los más espectaculares de América del Sur, tanto que en 2001 fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO. Uno de los elementos más importante de esta manifestación es, justamente, la máscara.

Jean Laude, historiador del arte, afirma que "la función de las máscaras es reafirmar, a intervalos regulares, la verdad y la presencia de los mitos en la vida cotidiana. Tiene también como fin asegurar la vida colectiva en todas sus actividades y su complejidad"[31]. No se puede entonces estudiar las máscaras, como las del Carnaval

[30] Numerosos autores trataron el tema del Carnaval de Oruro, y un sinnúmero de artículos sobre el evento vienen publicados cada año. En este apartado producimos una síntesis de las informaciones encontradas en varios textos, entre los cuales citamos: Marianela Alvarado R., "Profundización en el origen de la danza del Moreno", en *XIII Reunión Anual de Etnología*, Tomo II, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 2000, pp. 115-121; Teresa Gisbert, *El Paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural Editores y UNSLP, 1999, 316 pp.; Alberto Guerra Gutiérrez, *Folklore boliviano*, Cochabamba, editorial "Los Amigos del Libro", 1990, 391 pp.; Instituto Boliviano de Cultura e Instituto Andino de Artes Populares, *Arte popular en Bolivia*, La Paz, Ed. IBC-IADAS, 1988, 48 pp.; Peter McFarren, *Máscaras de los Andes boliviano*, La Paz, Editorial Quipus y Banco Mercantil S.A., 1993, 171 pp.; Museo Nacional de Etnografía y Folklore, *Máscaras. Memoria y diversidad*, La Paz, MUSEF y FCBCB, 2004, 89 pp.; Revollo Fernández, Antonio, *Apuntes del "Carnaval Sagrado" de Oruro*, Oruro, Latinas Editores, 2003, 215 pp.

[31] Peter McFarren, *op. cit.*, p. 81.

de Oruro, en forma aislada, separadas del individuo que las usa y de la colectividad, con su historia, sus tradiciones y sus mitos. La máscara tiene que estar en movimiento y cumpliendo su función ritual, lúdica y social. Entendiendo mejor las máscaras de la Entrada, y con ellas los mitos, la historia, la tradición y la realidad celebradas en el Carnaval, se puede comprender mejor la profundidad de la cultura popular que encierra el Carnaval de Oruro.

El Carnaval mezcla elementos culturales nativos y elementos impuestos por el cristianismo del conquistador español. El carnaval cristiano sufre transformaciones al ser incorporado a la tradición nativa, y en la zona andina llega no sólo a transformarse, sino a tener un significado distinto, aunque con muchos nombres y ritos cristianos. También los mitos y las costumbres andinos adaptan su lenguaje a la nueva realidad del mundo conquistado. Así que desde la "lucha" entre dos vertientes nace una nueva mezcla cultural. El carnaval representa la constante lucha entre tradición y novedad, religión católica y nativa, reflejo de la evolución y los cambios de la sociedad boliviana, lucha prevista desde siempre por los mitos andinos.

El origen del Carnaval de Oruro está parcialmente ligado con algunos aspectos de la celebración del culto incaico al Sol, el Inti Raymi. De esta festividad encontramos una descripción en Garcilaso de la Vega el Inca, en que se pueden entrever similitudes con el carnaval actual. En efecto, según Garcilaso, los llamados curacas traían vestidos con oro y plata, y guirnaldas en la cabeza; otros se vestían con piel de león y la cabeza de un animal encajada en la propia, porque en sus creencias descendían de tal animal; otros se ponían grandes alas de cóndor, mientras los llamados "yuncas" traían máscaras con forma de abominables figuras, y entraban a la fiesta con ademanes y visajes de locos y tontos, trayendo en las manos flautas, tamborinos, pedazos de pellejos. En estos ejemplos vemos la relación entre estas representaciones y las máscaras de animales, de diablos y el acompañamiento de músicos que caracteriza el Carnaval de Oruro, salvo que en el caso precolombino se trataba de usos totémicos antes que festivos en el sentido carnavalesco. Algunos curacas, sigue Garcilaso, traían las armas que utilizaban en las guerras, y las diferentes naciones que participaban al ritual simulaban peleas entre sí. Los curacas, además, llevaban a los sacerdotes en

ofrecimiento al Sol objetos de oro y plata, y vajillas de estos materiales, para adornar al templo y la casa del dios, igual que las ofrendas que en Oruro se llevan a la Virgen del Socavón. Pero en el Inti Raymi los participantes brindaban también productos y animales de sus tierras, como lagartijas, sapos, corderos, ovejas, culebras, zorros, tigres y leones: podemos relacionar también estos elementos con el Carnaval de Oruro, porque las máscaras de los diablos están adornadas por algunos de estos animales, reconducibles a la tradición precolombina.

Sin embargo, el Carnaval de Oruro, así como lo entendemos hoy, empieza en 1789 con el culto a la Virgen del Socavón. Se cuenta que en esta época un bandido herido mortalmente, conocido con el apodo de Chiru-Chiru (hoy protagonista de una canción con la cual se acompaña la Diablada), fue socorrido por una mujer igual a la imagen de la Virgen de la Candelaria, del cual era devoto y que adoraba en la cueva en la que vivía, en las afueras de Oruro, en un socavón de la mina "Pie de Gallo", donde, en 1881, fue construida la iglesia. Se trasladó así la fiesta de la Candelaria, que fue convertida en "Virgen del Socavón", del 2 de febrero a los días del Carnaval, día en el cual la leyenda quiere que la Virgen intercedió por su devoto. En 1789 o 1790 aparecen por primera vez grupos de Diablos en el Carnaval: al principio las máscaras eran más sencillas y no cubrían toda la cabeza, sino sólo la cara; eran igualmente terroríficas y se tendía a representar imágenes animales, especialmente de felinos. En 1818 un cura español introdujo en la representación la lucha de los Siete Pecados Capitales (que se transformó hasta generar la famosa Diablada), para combatir supersticiones, mitos y divinidades que se conservaban en las minas. No obstante esta imprenta cristiana, hay que subrayar que, aun si no mencionado explícitamente, el Tío, protector de la minas, es, junto con la Virgen de la Candelaria, el corazón del Carnaval, porque fueron los mineros que formaron los primeros conjuntos de Diablos para agradar al Tío. Y de hecho el más importante "Convite al Tío", que consiste en una wilancha (sacrificio de llama), se da el viernes víspera del Carnaval.

En 1932 el Carnaval se suspendió por cuatro años por la guerra del Chaco, y al reanudarse fue animado por un nuevo fervor, por dar las gracias de haber salido de esto. Aumentó la fantasía en las máscaras: el maestro Pánfilo Flores empezó la

combinación del rojo originario de la máscara del Diablo con otros colores y diferentes materiales. Además, aparecieron nuevas máscaras y comparsas, que fueron aumentando y diversificándose hasta la actualidad, en la cual el Carnaval dura tres días, las comparsas son tentativamente 60 y los participantes disfrazados se estiman en unos 40.000.

La Entrada se desarrolla a lo largo de un recorrido de veinte cuadras, tres kilómetros de romería desde la avenida Villaroel, pasando por la avenida 6 de agosto, rebautizada "Avenida del Folklore", y la avenida Cívica, hasta llegar al Santuario de la Virgen del Socavón, a la cual la fiesta está consagrada. Cada conjunto, que representa a una ciudad o a una zona de una ciudad de Bolivia, está formado por varias comparsas de bailarines con máscaras diferentes, a las cuales corresponde un baile y una música, ejecutada por una banda que queda en último lugar. El conjunto está precedido por una caravana de "Cargamentos" con las ofrendas (bordados, utensilios de oro y plata, monedas y billetes antiguos) para la Virgen.

Tradicionalmente, la primera comparsa es la Diablada; luego siguen los Incas, que ejecutan un baile basado en una pieza escrita en los primeros días de la Conquista, la cual relata el punto de vista de los conquistados: encontramos el Inca Wáscar, Francisco Pizarro, Diego de Almagro, el cura Vicente Valverde, que no pudo convertir Atawallpa al Cristianismo y lo sentenció a muerte. Siguen los *Tobas*, que representa danzas guerreras y de caza y traen máscaras de alambre tejido, rostros pintados, plumas de papagayo, arcos y flechas; la Llamarada, danza de pasos calmos dejados por la tradición, en la cual los bailarines dibujan círculos en el aire con los látigos y sus máscaras tienen los labios fruncidos en un eterno silbido, como si arrearan las llamas: esta comparsa recuerda las caravanas de llamas que recorrían los viejos senderos del

Máscaras de Francisco Pizarro, el Rey de España y Diego de Almagro

Tawantisuyo para ir al Cuzco, a la fiesta del Inti Raymi, y, posteriormente, las que llevaban minerales a Lima y Buenos Aires para embarcarlos hacia Europa).

Los Incas

En un conjunto se pueden encontrar también los *Kallawayas*, que significa curanderos, los cuales bailan con bolsas de hierbas para curar enfermedades: expresan el homenaje a los antiguos curanderos de la Cultura Mollo, que practicaban la medicina natural para sanar a los necesitados. Su personaje principal representa al médico nativo que en su traslado en medio altiplano porta su tradicional llantuchas (paraguas o sombrilla). Los ágiles saltos de los bailarines recuerdan el despliegue del médico en sus largas caminatas, con su "llantucha de suri" o sombrilla de plumas de avestruz para cubrirse, llevando salud a los habitantes de los ayllus. Finalmente encontramos a los *Kullawas*, que simulan tejer e hilar: su danza era originariamente bailada por Ñustas, doncellas de sangre real, *Kurakas Mallkus*, nobles y jefes). Este baile se relaciona con la cría del ganado lanar y con la actividad textil desarrollada por los habitantes del altiplano y los valles: los bailarines llevan como símbolo una rueca ("Kapu", en lengua aymará) de madera en sus manos.

La comparsa más famosa es la Morenada. Con esta comparsa, comandada por el Rey Moreno y el Caporal, se quiere representan a los esclavos negros traídos de África que se dedicaban a pisar la uva o los que trabajaban en las minas de Potosí: sus ricos y pesados disfraces representan la riqueza del dueño, la carga ajena, y los ojos saltones y la lengua colgante son por el cansancio y el soroche, el mal de altura. La Morenada ingresa con el cric-crac de las matracas agitadas por los morenos, que rememora los

pasos encadenados y los látigos, y cuando los bailarines giran sin parar son símbolo de la caída al abismo de un esclavo, que se lleva también a los demás, atados por la misma cadena. Algunos autores piensan que no se puede remontar el origen de la Morenada a los esclavos negros que llegaron a la zona de los Andes junto con Diego de Almagro en la primera expedición hacia Chile, y que cruzaron las tierras del altiplano boliviano en 1535, donde vivieron y trabajaron a lo largo de los siglos XVI y XVII[32]. En efecto, en la comparsa sólo el Rey Moreno y el Caporal tienen la careta color oscuro; sin embargo, la mayoría de los estudiosos concuerda en afirmar la relación entre la deportación de negros desde África y el surgimiento de esta danza entre indígenas y mestizos. Es, finalmente, difícil determinar cuando nació esta danza, aunque hay quien piensa que se originó alrededor del año 1790 en las zonas que corresponden a las ciudades mineras de Oruro, Colquechaca y Poopó, y en comunidades aymaras del departamento de La Paz. Sin duda, la máscara de Moreno más antigua que se conserva data del año 1875 y fue realizada por Pánfilo Flores; dicha máscara tiene un aspecto mucho más sutil y delicado respecto a los ejemplares usados hoy en día.

Conjunto de la Morenada

[32] Ver Gisbert en Instituto Boliviano de Cultura e Instituto Andino de Artes Populares, *Arte popular en Bolivia*, La Paz, Ed. IBC-IADAS, 1988, p.24, y en Peter McFarren, *op. cit.*, p. 16.

Las Morenas

Las Cholas

Los Morenos

La más importante entre las comparsas presentadas en el Carnaval de Oruro es sin duda la Diablada, cuyos protagonistas son San Miguel Arcángel, que abre la comparsa con su espada de fuego, y los seres demoníacos que ganó: Lucifer, Satán, Supay (o diablo), la China Supay, que encarna la lujuria, acompañados por algunos animales como dragones, osos, cóndores.

La Diablada

Esta danza está basado en un auto sacramental escrito en época colonial por mano del cura español Montealegre: con este auto se quería representar la lucha del mal y los siete pecados capitales, para que fuera una parábola para los mineros que excedían en beber y divertirse[33]. Los pasos del baile, en cambio, empieza en las bocaminas del Socavón y en su primera vez en la ciudad fue bailada por un solo minero; luego la gente lo imitó en devoción a la Virgen, Patrona de los Mineros: en la primera etapa, sólo los mineros bailaban; en la segunda etapa fueron los artesanos, los jóvenes y la gente del pueblo a bailar; en la tercera, los campesinos de Paria, devotos de la Virgen del Socavón; y finalmente se organizó la Diablada de los Mañasos (empleados en el negocio de la carne), que representa la etapa actual, ligada a la tradición de la Prestería.

En realidad el origen de la Diablada puede ser reconducido al mito de Wari, que nace de la lucha permanente entre luz y oscuridad, presente y pasado, bien y mal. Anterior al Supay y al Tío, Wari era un gigante dueño de las riquezas de los cerros, y vivía en las montañas de Uru-uru. Estaba enamorado de Inti Wara, la Aurora, pero cuando la quiso abrazar el Sol-Inti lo sepultó en los cerros. Para vengarse, Wari se transformó en hombre e incitó los urus contra la jerarquía de Inti y Pachacamac, el

[33] Algunos autores, como Hugo Boero Rojo, afirman que la Diablada es una síntesis de dos danzas catalanas, Le balls des diables y Les sets pecats capitals, a las cuales se añadieron algunos elementos prehispánicos, como los saltos coreográficos.

creador del mundo: les hizo beber chicha y los empujó a robar los productos de los valles y a buscar metales en los cerros. Así los Urus se dedicaron a la magia utilizando lagartos, sapos y víboras para acabar con los adoradores de Inti, y finalmente comenzaron a pelear entre ellos. Sin embargo, después de una lluvia y de un arco iris, nació una Ñusta, que, junto a los kurakas y a los amawtas que se habían salvado de la degeneración de los Urus, restauró los antiguos cultus, aunque trajo algunos cambios: la Ñusta vestía diferente, tenía otras facciones del rostro e impuso el idioma quechua sobre el uru. Wari, enfurecido, envió una serpiente, un sapo y un lagarto para destruir personas y cultivos, pero la Ñusta los petrificó con su espada y su honda: de la sangre del lagarto se formó una laguna y de su boca salieron miles de hormigas que la Ñusta transformó en un montículo de arena[34].

Uniendo estas dos interpretaciones, la de la tradición cristiana y la de origen indígena, los muchos personajes de la Diablada representan la yuxtaposición de creencias en un pueblo influido por sucesivas dominaciones. Además, a través de las dos versiones, se pueden interpretar mejor las representaciones del Carnaval de hoy haciendo algunas asociaciones: la Ñusta es el correspectivo prehispánico de la Virgen; Wari es Lucifer, las plagas mitológicas se reflejan en las máscaras de los danzantes.

Wari es uno de los seres malignos de la antigüedad que no eran odiados, sino respectados. En la mitología andina a veces eran gigantes y monstruos que con el Sol se convirtieron en piedras o montañas: un ejemplo es el mito de "Supaya" o "Supay", también presente en la Diablada. El Supay es un ser maléfico, amigo de sombras y cavernas, anterior al Tío y diferente del diablo cristiano. Algunos cronistas dicen que Supay confundía a los indios haciéndoles creer que era Pachacamaj y haciéndose adorar (también confundió a los cronistas, que querían identificarlo con el demonio cristiano; y a los misioneros, cuando querían definir como "supayas" a los dioses indígenas). El choque con la cultura española y la imposición de nuevos dioses hizo que el Supaya ganara en simpatía, ocupando el lugar de antiguas divinidades: por esto el indígena le teme, pero no lo repulse, y si puede invoca sus favores.

[34] A fortalecer este mito se encuentran el lago Uru-uru y los arenales visibles alrededor de Oruro.

Supay

Arcángel Miguel

China Supay

Conjunto de Diablos

Supay y China Supay

Diablo

Diablo

Máscara de Diablo

Las máscaras de los Diablos, centro y esencia del Carnaval de Oruro, eran originariamente rojas, los otros colores llegaron de La Paz. Tienen un aspecto diabólico debido a sus rasgos exagerados y afeados: ojos saltones, enormes nariz y orejas, dientes separados, cuernos con lagartijas, etc. Son "horriblemente hermosas. […] rojas como llamaradas del averno. Rasgan su rostro rictus y arrugas doradas y unos blancos colmillos blanquean la boca. En las mejillas en lugar de lunares dialogan sapo y lagartija. Y los cuernos van subiendo retorcidos como conciencias atormentadas. La nariz es otro estupendo atentado, y las orejas muy estrafalarias. Quizás sus grandes ojos destellan humanidad, que frecuentemente son cubiertos por la blanca peluca que se alborota por el giro incansable de la danza diablesca"[35].

El Tinku

Otros bailes se suceden en la fastuosa Entrada del Carnaval de Oruro, algunos de las cuales no implican el utilizo de máscaras: entre estos encontramos el *Tinku*, el *Pujllay*, los Caporales, la Saya y los *Suri Sicuris*, danzas de carácter regional o étnico, caracterizadas por variedad de colores, movimiento y sonidos, que dan una rica muestra de la diversidad del país[36].

La Saya

[35] Cita de Bullaín, encontrada en Peter McFarren, *op. cit.*, pp.108-110. Ver también la oda de Carlos M. Camacho, "Poema del diablo en movimiento", adjunta en el anexo de esta tesis.

[36] "Tinku" significa encuentro. Se trata de una danza belicosa, típica de la región de Potosí, en la cual los indígenas realizan enfrentamientos personales ("thinkunacuy") para comparar sus fuerzas y solicitar la fertilidad de la tierra, fecundada con la sangre de los peleadores. El *Pujllay*, también conocido como el carnaval de Tarabuco, en Chuquisaca, representa el esparcimiento de la floración en los campos, realizándose diversas ceremonias de fecundidad. Se caracteriza por su música y vestimenta típica correspondiente a la región de Yamparaez. En la danza de los Caporales se trae inspiración en los capataces negros que controlaban a los esclavos de su propia raza en las haciendas coloniales productoras de coca en La Paz. Los bailarines llevan un ritmo ágil; van vestidos con trajes coloridos y brillantes, y llevan un látigo y un silbato en la mano, muestran una actitud amenazante. La Saya es herencia de la comunidad afro-boliviana y su ritmo exquisito identifica plenamente a Los Yungas. La Saya era interpretada en todos los acontecimientos de la

A parte los participantes a las danzas aquí mencionadas, los únicos sin máscaras (y que además no bailan) que podemos encontrar en el Carnaval son los que lo originaron, los verdaderos Mineros, cuyos rostro estropeado e indumentos de trabajo representan su "disfraz", y nos recuerdan el origen de Oruro y del Carnaval.

Cada año en Oruro se asiste a dos acontecimientos contrastantes y a la vez complementario: por un lado la abundancia, la fastuosidad de las comparsas, las maravillosas (y costosas) manufacturas de las máscaras y de los trajes, el brillo de oro y plata de las ofrendas, los ríos de cervezas ingeridos por los participantes, casi una oferta a la Pachamama, todo lo que conforma una gigantesca máquina comercial que mueve a cada renovada ocasión un negocio estimado en alrededor de 20 millones de dólares. Por otro lado, sin embargo, queda el mito, una tradición ancestral renovada en el tiempo, y la devoción a la Virgen del Socavón, gracias a la cual esta fiesta se arma y para la cual los bailarines cumplen su larga danza (y con la promesa de hacerlo por tres años consecutivos) hasta entrar de rodilla en el Santuario, para pasar por unos pocos instantes delante de ella.

Bailarines en el Santuario delante de la Virgen del Socavón

El carnaval constituye la ocasión más genuina para dar salida al repensamiento de la conflictividad social. Es el cuerpo, no el espíritu que empuja, y es el momento de máximo desorden social, necesario para crear un nuevo orden. Bajo la congregación y la celebración festiva orden y normas sociales se derrumban: es la inversión total de los valores, pero al mismo tiempo la más pura expresión de pertenencia y fidelidad, el contrapunto para renovar el orden social existente.[37] Lo identitario sería devorado completamente por lo global si no existiera lo sagrado y lo festivo como último

comunidad, expresando a través de sentidas coplas todos sus sentimientos, tanto alegría como tristeza, tanto pedidos como quejas al patrón. Los *Suri Sicuris* bailan una danza propia de las comunidades andinas de los Mollos, Aymarás y Lipis. *Suri* es como llamaban estas poblaciones al avestruz, y el *Sikuri* es un instrumento de viento andino.

[37] En fiestas como el carnaval las máscaras reflejan una identidad (como en Bolivia) o una realidad (como los carnavales a tema italianos, basados sobre la actualidad social y política).

reducto de la autenticidad. La fiesta es el paradigma de la diversidad social; los pueblos, que dan vida a las culturas tienen la raíz de su pervivencia hundida en la ritualidad: más fuertes son los ritos de vida y muerte de una cultura, más ésta resiste al unitarismo global.

3.2.2. El Gran Poder: devoción y "aristocracia" aymara

La festividad del Señor del Gran Poder, la celebración más grande que tiene lugar en La Paz, empezó a celebrarse a partir de 1939.

El centro de esta manifestación cultural y folklórica se centra en la adoración de la imagen del "Hijo de Dios", pintada en un lienzo por un anónimo de principios de siglo XVII, que originalmente representaba el misterio de la Santísima Trinidad, dibujada como única figura con tres rostros. Las referencias más antiguas de esta imagen conducen al Monasterio de la Purísima Concepción (fundado en 1663, y hoy sede del MUSEF, el Museo de Etnografía y Folklore de la ciudad de La Paz): una novicia, cuyo nombre parece ser Genoveva Carrión, entró a dicho convento en fecha no precisada llevando consigo el lienzo, que a su muerte pasó en mano de varias parientes, igualmente monjas, hasta 1904, cuando la Orden de las Concebidas decidió reducir el número de monjas: en este año Irene Carrión, última posesora de la pintura, abandonó el convento llevándose el lienzo. Irene trató de colocarlo en alguna iglesia, pero las autoridades no se lo permitieron por ser una interpretación humana, y por algunos considerada sacrílega, del misterio irrepresentable de la Santísima Trinidad; así Irene lo llevó consigo en las varias viviendas en las que habitó, donde la imagen dio lugar a formas privadas de culto.

Otras fuentes quieren como guardianas del lienzo a Irene Saravia y María Belmonte, y relatan las muestras de poder que se verificaron en los traslados del Señor del Gran Poder. Saravia a su muerte dejó el lienzo a Belmonte, que lo llevó consigo cuando dejó el convento donde vivía. En esta ocasión fue a vivir en la calle Mercado, en la casa de un señor que, después de un tiempo, la echó molestado por el vaivén de los devotos del lienzo. María se mudó entonces en la casa de una señora en la calle

Figueroa, pero tuvo que dejarla porque se presentaron los mismos inconvenientes que con el arrendatario precedente. En esta época, alrededor de los años 1910 o 1920, tienen lugar los primeros contactos con el clero para instituir un culto más público y oficial, pero las altas autoridades eclesiásticas le niegan el pedido. Sucesivamente, María Belmonte se muda a la zona de Chijini, y el lienzo cambia muchas casas, donde se celebran varios ritos y misas, hasta 1922 o 1923, cuando nace la fiesta del Gran Poder en la capilla del Rosario, y se funda la Junta de Propietarios de Chijini. Sin embargo, en las casas particulares el culto se basaba en pedir favores diferentes según el rostro del lienzo, lo cual iba en contra la doctrina oficial de la Iglesia; por esto, el obispo de La Paz, Monseñor Augusto Sieffert, ordenó el retoque del lienzo a la forma actual de una sola cara, hecho por dos extranjeros, porque los locales se negaban a modificarlo. En 1927 los vecinos decidieron edificar una capilla, que comenzó a construirse en 1928 y se inauguró en 1932, con la primera celebración símil a la que hoy conocemos.[38]

En la actualidad, la celebración, que tiene lugar cada año un sábado entre la última semana de mayo y la primera de junio, es un proceso social que empieza tres meses antes del momento cumbre representado por la Entrada, y el primer paso de este proceso es la elección de la Mesa Directiva de la Asociación Folclórica del Gran Poder. La figura clave de este recorrido es el Preste. Antiguamente, era un vecino de la comunidad con una buena disponibilidad económica que organizaba la fiesta y después de la procesión invitaba a la comparsa de danzantes y amigos a comer, beber y bailar en su casa hasta tres días después de la celebración, para premiarlo y agradecerlos por el buen trabajo desempeñado. Hoy en día, el Preste debe organizar la fiesta desde el principio hasta el final, convocar la mayor cantidad de personas para que bailen, y para lograrlo, organizar recepciones sociales atrayentes, caracterizadas por buena danza, mejor banda, mucha comida y, sobre todo, bebida. La ceremonia de entrega del presterío se hace cada año al terminar la Entrada; el nuevo preste es

[38] Las informaciones aquí mencionadas están tomadas en Peter McFarren, *op. cit.*, pp. 117-127.

escogido por el viejo, que entrega una imagen del Señor del Gran Poder y la escarapela boliviana[39].

El movimiento comercial y de trabajo artesanal que conlleva la fiesta es de alto valor productivo. Los artesanos aymaras de La Paz fueron los pioneros de esta fiesta: cultivaron la larga tradición alimentada desde las poblaciones rurales, y fueron los primeros en ponerse sus trajes e integrarse a las comparsas, y hasta asesoraban la banda de música. La artesanía folklórica ocupó muchas personas que de las áreas rurales llegaban a la ciudad: la mayoría de los bordadores viene de Achachi, capital del folklore paceño, donde los españoles enseñaron a los nativos a hacer imágenes sagradas con telas coloridas e incrustaciones de piedras.

Sin duda la Entrada del Gran Poder tiene una fuerte connotación folklórica. Al principio se caracterizaba por danzas autóctonas campesinas del altiplano, como los *Pallas*, *Packochis* y *Cullawas*; luego se les añadieron danzas mestizas como los *Awki Awki*, los *Kena Kena* (el nombre deriva del aerófono de origen precolombino que utilizan como instrumento musical, y se caracteriza por los ponchos con grandes hombreras, hechos con pieles de jaguar), los *Waca Waca* u hombres toros, que rememoran las corridas; los *Ch'utas* (figura más típica de las festividades en el departamento de La Paz[40]), los Incas y *Ñustas*, las Morenadas y los Caporales, y la Diablada, prácticamente todas las comparsas que se pueden apreciar también en el Carnaval de Oruro y en las otras grandes Entradas del país.

[39] La escarapela es un símbolo que históricamente surge con la Revolución Francesa por la necesidad de llevar la bandera recogida en una cinta pequeña con los colores que identifiquen a la identidad nacional. En Bolivia, este emblema simboliza los colores patrios (rojo, amarillo y verde), siendo portado como representación individual.

[40] Ver capítulo 3.2.

Las Cholitas de la comparsa de la Morenada

Los Morenos

La Cullawa *Chola y Waca-Waca*

La versión hodierna de la festividad del Gran Poder, conocida también como la Fiesta Mayor de los Andes, cuenta con tentativamente 53 fraternidades folklóricas que ofrecen el vasto repertorio del rico legado cultural con el que cuenta el país. A los festejos participan circa 30.000 bailarines y 4.000 músicos, que recorren toda la ciudad,

invadiendo las calles de la popular zona del Gran Poder (nombre que le deriva justamente del lienzo venerado) para luego llegar hasta el estadio Hernando Siles.

De *La Razón*, 16 de mayo 2008

Este recorrido tiene su importancia simbólica: representa el camino que se abrieron los comerciantes aymaras dentro de la ciudad y de la sociedad paceña y el adueñamiento del centro citadino. Desde las zonas más altas de La Paz, las más pobres, pero las más cercanas al altiplano para facilitar el transporte de mercancía proveniente del campo, a medida que crecían sus riquezas, la nueva burguesía aymara fue tomando espacio, y con su habilidad para el comercio, ganó la competencia de la clase media criolla, resistiendo a discriminación y recelo. Hoy La Paz es una ciudad marcada y evidentemente aymara, hecha por cholos y cholas, o sea los aymaras citadinos, hijos de los campesinos que se establecieron en la ciudad y que, de la agricultura, pasaron a ocuparse del comercio. Y ser comerciantes en la capital efectiva del país comportó, además del contacto con la diversidad cultural del país (La Paz es quizás la ciudad más pluriétnica y pluricultural de América del Sur), una consistente posibilidad de crecimiento económico y, por ende, social.

Consecuencia de esto es la fuerte estratificación que se puede notar en la contemporaneidad entre los pertenecientes a la nación aymara que habitan la realidad paceña. Estratificación que se refleja también en el uso de máscaras: así que podemos encontrar en la misma calle los lustra-calzados, considerados el nivel más bajo de la

escala social, que utilizan un pasamontañas para esconderse de una sociedad que los discrimina; la clase media comerciante, que pueden permitirse máscaras de Moreno, de Diablo o cualquier otro suntuoso disfraz de una de las comparsas que recorren la ciudad; y la llamada "aristocracia" aymara, o sea la burguesía comercial, los grandes comerciantes dueños, ya no trabajadores de tiendas o empresas pequeño-medianas, que difícilmente comparten espacios con los demás aymaras de nivel inferior, a no ser en la festividad del Gran Poder, cuando desfilan junto con los otros, pero ornados con joyas preciosas y acompañados en sus bailes por guardaespaldas.

Bajo estas consideraciones el término "Gran Poder" asume nueva connotación: es una fiesta donde se hace patente quién es el "dueño" de la ciudad, quién posee las características para controlarla económicamente, también a través de celebraciones que incluyen dos millones de litros de cerveza y un giro de negocios que se estima alrededor de 15 millones de dólares. No obstante el origen sea cristiano, entonces, por lo que se refiere al aspecto religioso, el Gran Poder no es necesariamente una fiesta católica, sino más bien una lucha entre dioses andinos y cristianos. Los aymaras cubiertos con la máscara católica siguen la imagen de la Santísima Trinidad, quizás porque de alguna manera legitima la reproducción de sus valores culturales. Muchos danzantes son devotos, pero otros no, y los prestes aymaras veneran al santo para que en un año le devuelva el ciento por uno.

Se puede decir que esta festividad está caracterizada por el número 3: en efecto, se funda en la imagen de un Cristo con tres caras que representa la Santísima Trinidad, muestra en su desarrollo y en las varias comparsas de la entrada los tres rostros de la ciudad de La Paz (el aymara, el mestizo y el criollo), así como las tres variantes de la sociedad aymara, y plantea tres aspectos complementarios, el religioso, el de la demostración y el económico-social, cada uno de los cuales adquiere una supremacía en la manifestación de fiestas folklóricas urbanas. Y como en toda sociedad urbanizada, las relaciones sociales y económicas tienden a desfigurarse, y consumo, placer y lujuria toman cada vez más espacio en esta fiesta.

3.3. Formas contemporáneas de la máscara en Bolivia: los Lustra-calzados[41] de La Paz

En concordancia con los usos de máscaras identificados en el Capítulo 2, hemos descrito hasta aquí las primeras variantes presentes en Bolivia: la máscara ritual o ceremonial, que tiene un origen fuertemente indígena y que se encuentra principalmente en las áreas rurales; y la máscara festiva o folklórica, fruto del encuentro y de la fusión de varias culturas, que se utiliza en las celebraciones que tienen lugar en la ciudad.

En Bolivia existe también es tercer tipo de máscara de la cual hablamos precedentemente, o sea la máscara contemporánea, que acompaña luchas políticas y sociales. También aquí la máscara en cuestión es un simple pasamontañas, que ocasionalmente se utilizó en el marco de protestas urbana, como se pudo observar también entre algunos de los jóvenes que en 2003, durante la denominada "guerra del gas", se enfrentaban a policía y ejercito en las calles de la ciudad de El Alto.

Este apartado representa la contribución principal y una de las partes más importantes de la presente tesis. Aquí analizaremos el uso del pasamontañas como máscara en un caso único en el continente y en el mundo entero: el caso de los lustra-calzados de La Paz. Detrás de sus máscara encontraremos, junto con las historias individuales, una historia colectiva que llevó a la construcción de una identidad, visible a todos pero desconocida (o ignorada) por muchos, que sin embargo merece la misma atención que los disfraces de Carnaval o de las varias Entradas del país, porque como éstas es rica en significado y de valor social.

Lustra-calzados en La Paz
(foto de Diego Delgado, 2006)

[41] Si bien estos trabajadores son más conocidos con otros nombres, como "lustra-botas", "limpia-botas" o "boleros", se utilizará aquí el término "lustra-calzados" por ser el sustantivos con el cual ellos mismos se definen.

La particularidad que caracteriza a los lustra-calzados de La Paz y de El Alto los llevó a convertirse en el centro de la atención de muchas personas: los turistas, que oscilan entre la curiosidad y el temor, considerando que en muchos lugares del hemisferio norte el pasamontañas se asocia a ladrones y terroristas; las ONGs, que colaboran con fundaciones bolivianas (como la fundación Arco Iris o Nuevo Día de La Paz) organizando talleres y servicios de asistencia sanitaria y social para los jóvenes trabajadores de la calle; las organizaciones culturales, como el Centro de Arte y Culturas Bolivianas, que, apoyado por la homónima Fundación y la cooperación de los chicos de la asociación ALPRA jr., idearon y realizaron el "Hormigón Armado", un pequeño periódico hecho por los chicos que viven y/o trabajan en la calle, y que ellos mismos distribuyen por las vías de la ciudad; los voluntarios, en gran mayoría jóvenes extranjeros, que trabajan en los talleres de las fundaciones y organizaciones arriba mencionadas y a veces van más allá, ayudando a los chicos con los cuales trabajan a expresarse de maneras diferentes, como hicieron Benjamin Thomas, Dominik Kramm y Tom Kendall, los cuales recolectaron las fotos tomadas por algunos lustra-calzados y las expusieron en el museo Tambo Quirquincho con el título "Desechable" (y cuyo doble sentido es evidente); otros colectivos de arte, como el grupo de danza Katak, que ideó una coreografía inspirada en el trabajo de los lustra-calzados en el ámbito del ciclo "Ilustreimaginario"; hasta el cine, con la realización del cortometraje de animación *Mario el lustrabotas* de Jesús Pérez. En pocas palabras, en los últimos años los lustra-calzados paceños se convirtieron en un verdadero fenómeno social. Pero su historia es más larga y detrás de sus máscaras, así como acontece con cualquier otro tipo de disfraz, hay mucho más de lo que parecería a primera vista.

Lustra-calzados de la Asociación ALPEVE

La presencia de los lustra-calzados en la ciudad se nota desde

hace décadas. Al principio no eran muchos y eran independientes los unos de los otros; pero a medida que fue creciendo la ciudad, y con ella la demanda de sus servicios, el número de estos trabajadores aumentó notablemente, y ellos mismos sintieron la necesidad de una mejor organización del trabajo. La primera asociación que surgió fue ALPEVE (sigla que designa la Asociación de Lustra-calzados de la Pérez Velasco, una plaza en el centro de la ciudad), en 1996. Después de ella nacieron otras asociaciones, y hoy en La Paz se cuentan dieciséis organizaciones con base territorial, las cuales tienen una directiva, que es elegida por la totalidad de los inscritos y que convoca reuniones periódicas; un uniforme compuesta por un chaleco y un jersey de un determinado color (que varía según la asociación) y un propio reglamento de comportamiento; grupos de deporte, música y arte, y talleres en los cuales se cultivan intereses que pueden dar lugar a otras oportunidades de trabajo o simplemente a un poco de diversión lejos de los problemas de la calle. Además se cuentan muchos ambulantes, que no tienen una base y se mueven constantemente por la ciudad. Aunque todavía no cuenten con un sindicato que los represente, algunas asociaciones se unieron y el 31 de julio de 2007 dieron vida a la Federación de Lustra-calzados de La Paz.

Entre los lustra-calzados se encuentran personas de todas las edades, aunque en su mayoría se trata de niños y jóvenes hasta los 25 años. Existen también mujeres que hacen este trabajo: no son muchas, considerando los riesgos que conlleva una actividad desempeñada en la calle y en un ambiente casi completamente masculino, pero su número ha crecido mucho en los últimos cinco años. Casi todos los lustra-calzados son de origen aymara, con grados más o menos elevados de mestizaje, sea cultural o étnico. En su mayoría bajan todos los días a La Paz desde la ciudad donde viven, El Alto, que se encuentra 400 metros más arriba de La Paz, de la cual al principio era un barrio satélite, y que se expandió tanto como para convertirse, hace 22 años, en un municipio autónomo, considerado la capital de la nación aymara. Así que normalmente los lustra-calzados tienen "dos vidas", según la ciudad en la que se encuentran: en El Alto, viven, van a la escuela, desempeñan otro trabajo y mantienen su vida social y familiar; en La Paz sólo trabajan, por diferentes razones: para algunos,

los más adultos, puede ser el trabajo principal (muchos lo consideran ventajoso porque es independiente y flexible en los horarios) o una actividad complementaria a otro trabajo, a lo mejor estacional; los niños y los jóvenes, en cambio, trabajan como lustra-calzados para ayudar sus familias y para costearse los estudios. Y, para trabajar, llevan pasamontañas.

Con respecto a esta particularidad, lo más importante de subrayar es que los lustra-calzados no "nacen" con pasamontañas: al principio utilizaban sólo un pañuelo que les cubría la boca y les tapaba la nariz para protegerse del polvo de las calles, y acumulado sobre los zapatos, y de la contaminación de la ciudad, y una gorra o un sombrero para atenuar el contacto de muchas horas con el sol, que a estas alturas puede ser muy dañino para la piel. O sea, en principio era una cuestión de salud, pero con el tiempo las cosas cambiaron significativamente. Como se lee en el documento "Historia de ALPEVE", redactado por los componentes de la misma asociación en una de sus reuniones mensuales, es a partir de los últimos años '80 que se empieza a utilizar el pasamontañas (y a veces adicionalmente el canguro), de manera de dejar libre a la vista sólo los ojos. Pero lo importante es la razón de fondo que aducen los lustra-calzados:

> […] en ese entonces no utilizaba el pasamontañas como en la actualidad que cubre nuestro rostro, se usaba una gorra o visera para cubrirnos del sol que aquí en la altura de La Paz es fuerte, algunos utilizaban sumando a la visera o gorra, una pañueleta o chalina para cubrirse la nariz y la boca del polvo que sale al limpiar los calzados. Pero luego cuando se vio el maltrato psicológico de parte de la sociedad, discriminación, insultos, bajoneando y avergonzando al lustra calzados como si fuera algo denigrante, esta causa tuvo su efecto en que la mayoría de los lustra calzados casi todos se cubrieran la cara mucho más no sólo con la visera o gorra y chalina y pañueleta sino sumando a estos, canguros para cubrir toda la cabeza, e cual tenía un guato que al ajustarlo sólo mostraba los ojos para no ser reconocidos por nadie, algunos ya utilizaban el pasamontañas. Cabe recalcar que el trato social influyó de manera considerable para este aspecto. Podemos ver el aspecto de los canguros, visera y pañueletas mucho más en los lustra calzados de la ciudad de El Alto[42].

[42] Cita extracta del documento "Historia de ALPEVE".

Los motivos de discriminación y desprecio son varios y dependen de la edad y del sitio que ocupa cada lustra-calzado en la sociedad: los más jóvenes, sobre todo adolescentes, se cubren para no ser objeto de burla por parte de los compañeros de escuela o del barrio en el cual viven, mientras los adultos, normalmente padres de familia que tienen diferentes trabajos para ganar suficiente dinero, deben esconderse de la mirada de compañeros de trabajo o del empleador, porque si se llegara a descubrir su "otra vida", la que llevan en la calle, serían despedidos, poniendo en serio peligro su economía y el sustento de los suyos.

En una conversación con Almer[43], un chico de 17 años, que desde los 9 hace el trabajo de lustra-calzados, se entiende el estado de ánimo de estos trabajadores, y su opinión resume la de todos los entrevistados. Almer define su labor como "*frustrante, porque las personas no aprecian este trabajo. Las personas nos ven sólo como objeto para usar y no aprecian la calidad de este trabajo […] En Bolivia ser lustra-calzados es lo más bajo, es el último recurso que se puede optar para sobrevivir*". La *máscara* (así Almer llama al pasamontañas) sirve para mantenerse anónimos, sobre todo frente a las personas a ellos más cercanas. Los problemas más grandes se dan en la escuela. Almer nos cuenta de un compañero de clase suyo, también lustra-calzados, que no usaba el pasamontañas: los otros alumnos se burlaban tanto de este chico, por hacer un trabajo considerado denigrante, que al final tuvo que abandonar los estudios.

El tema de la escuela y del entorno social más cercano es mencionado por su importancia también por otros dos chicos entrevistados, Hernán[44], de 28 años, y Gabriela[45], de 17 años, una de las pocas chicas lustra-calzados de La Paz. Gabriela trabaja desde hace tres años y hace uno que es miembro de la asociación ALPEVE.

[43] Las informaciones que en este texto son referidas a Almer son resultado de una entrevista hecha por la autora el 17 de agosto de 2007, en La Paz, Bolivia.
[44] Con Hernán Olmos Choquehuanca nos entrevistamos varias veces. De hecho, Hernán nos facilitó mucho el trabajo de acercamiento directo a los lustra-calzados, poniéndonos en contacto con las personas entrevistada y haciendo posible esta parte de investigación.
[45] Entrevista realizada por la autora el 25 de agosto de 2007, en La Paz, Bolivia.

Tiene tres hermanos, uno de los cuales tiene siete años y trabaja también como lustra-calzados. A Gabriela le preocupa que sus conocidos, pasando por la calle, puedan reconocerla: por esto usa el pasamontañas, porque piensa que sus amigos, si se enteraran del trabajo que hace, la considerarían como una persona inferior, porque no ven el suyo como un verdadero trabajo. Cuando se le pregunta si piensa que tiene que avergonzarse por lo que hace, contesta: "*No sé…pero no quiero que me vean trabajando en esto*". Añade también que el uso del pasamontañas se debe a una cuestión de salud, para proteger su piel del sol. Pero cuando se le pregunta si no le hace calor llevarlo todo el día, afirma: "*sí, me hace, pero prefiero que me haga calor a que me queme el sol. O que me vean*". En estas respuestas vemos por un lado la necesidad absoluta de evitar el contacto visual con las personas conocidas; por el otro, con el "no sé" de la primera respuesta, notamos una tendencia, aunque sea momentánea, a interiorizar la crítica y a poner en duda la validez del propio trabajo: de hecho, para reforzar esta idea, hay que subrayar que la misma Gabriela quedó con el pasamontañas puesto todo el tiempo de la entrevista, accediendo a quitárselo sólo al final, cuando le pedimos que se sacara una foto con nosotros.

El caso de Hernán es peculiar: es estudiante de psicología, área de educación, en la UMSA (Universidad Mayor de San Andrés), ha sido vicepresidente de ALPEVE, asociación a la cual pertenece, y es director de la Fundación Nuevo Día, donde se organizan talleres para los trabajadores y donde están disponibles para los lustra-calzados servicios de duchas, comedor y casilleros donde guardar sus pertenencias antes y después del trabajo. Hernán desempeña este trabajo desde hace doce años: su hermano, que ahora es taxista, era lustra-calzados y lo introdujo a este ambiente laboral. Afirma que siempre usó el pasamontañas, y que empezó a hacerlo para evitar la discriminación de sus compañeros de escuela: "*Lo que más no me gustaba era que se hagan la burla, que lo tomen como un chiste, y esto para mí no era un chiste. Me hacía sentir mal. Cuando iba a trabajar y alguien se enteraba, en el momento del recreo de clases, algunos de ellos decía*

'Ven, lustráme mis zapatos' […] También si me gustaba una chica […] Para evitar todo esto preferí cubrirme". Los insultos se daban más en el colegio, mientras ahora que estudia en la universidad los compañeros que se enteran de su trabajo le admiran más que despreciarlo. Sin embargo, Hernán subraya que discriminación e insultos proceden más de personas conocidas, con los cuales se comparte tiempo y espacios, que de los extraños.

Entonces, la máscara que llevan es un elemento protector porque los encubre en el anonimato, pero un anonimato colectivo, y por esto doblemente protector: es al mismo tiempo una manera para conservar su individualidad, que es sin embargo distinta de la que los otros conocen, con los cuales se relaciona en su ambiente doméstico, y crea una colectividad, un grupo que se identifica y se reconoce gracias al pasamontañas, que cobra de esta forma un significado complejo. Con ello estos chicos y estos adultos expresan una condición social hecha de sufrimiento y sacrificio, de discriminación y devaluación, porque nadie ve bien un trabajo de calle, cualesquiera que sea; pero es también un acto de resistencia al estigma social: frente a las personas que quisieran que ellos desaparezcan, se cubren la cara, esconden lo que se asocia con su identidad, pero, paradójicamente, devienen más visibles.

Un ejemplo de esta condición lo encontré también en Freddy y Miguel[46], dos hermanos de 11 y 6 años respectivamente, que viven y estudian en El Alto y que cada día, a las seis o siete de la mañana, bajan a La Paz para trabajar como lustra-calzados en las calles, para en la tarde volver a subir y acudir a las clases. Son ambulantes porque no pertenecen a ninguna asociación, lo cual les hace las cosas más difíciles, porque obligados a moverse continuamente y por esto privados de una protección fija, sujetos a veces a los abusos de ambulantes más grandes. Sin embargo, afirman que se sienten seguros, porque forman grupos, aunque sea momentáneos, con otros

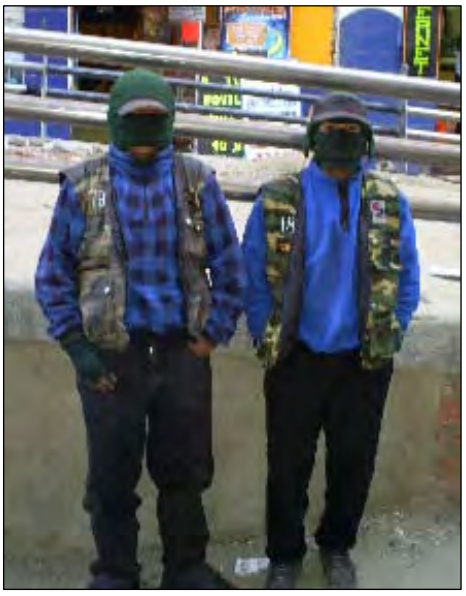
[46] Entrevista realizada por la autora el 15 de marzo de 2007, en La Paz, Bolivia.

chicos lustra-calzados de la misma edad, de los cuales en ciertas ocasiones nunca llegan a conocer el rostro, porque no sienten la necesidad de sacarse el pasamontañas: quitándoselo, probablemente, perderían el sentido de complicidad y discreción del cual necesitan para formar su comunidad, para reconocerse en una identidad colectiva. Otro punto interesante es el hecho de que sólo Freddy, el mayor, lleva puesto un pasamontañas, mientras Miguel todavía no se lo pone, diciendo que simplemente no le gusta. En realidad, cuando Freddy tenía la edad de su hermano tampoco se cubría la cara, sino que empezó a hacerlo hace un par de años, cuando llegó a un nivel escolar más alto, y cuando empezaron los problemas de discriminación con sus compañeros. Y exactamente la misma dinámica se presenta en otra pareja de hermanos, Grober (13 años) y Álvaro (9 años)[47]: al principio dicen que ninguno de los dos lleva pasamontañas, porque "*nos hace calor*". Pero a mitad de la entrevista descubrimos que Grober está ahorrando dinero para poder comprar un pasamontañas: empieza diciendo que es por el frío de la mañana, pero luego admite que sus amigos no saben qué trabajo hace, y prefiere que no se enteren. Para Álvaro, en cambio, las cosas son distintas: sus amigos saben que es lustra-calzados y esto no es razón de problemas.

Considerando esto se puede deducir que es la comunidad inmediata la que empuja a esta forma de enmascaramiento: las condiciones sociales impuestas y las reglas que dictan lo que es bueno y lo que no lo es, lo que debe y no debe ser en todos los campos de la vida[48]. No obstante esto, la situación no fue siempre la de hoy. Del cambio nos dio testimonio Pablo[49], un hombre de 39 años, que trabaja como lustra-calzados desde hace 30 años. Él cuenta que cuando empezó a trabajar no usaba el

[47] Entrevista realizada por la autora el 17 de agosto de 2007, en La Paz, Bolivia.
[48] En la película-documental *El Minero del Diablo* (dirigida por Kief Davidson y Richard Ladkani, EEUU, 2005), el protagonista, un chico de 14 años, dice que tenía que esconder su trabajo en la mina frente a los compañeros de escuela para no ser objeto de burla y aislamiento. Esto es un síntoma de los prejuicios que todavía provocan algunos trabajos y de los dictámenes que siguen perpetrándose en la sociedad.
[49] Entrevista realizada por la autora el 28 de agosto de 2007, en La Paz, Bolivia.

pasamontañas: este trabajo era una manera para alejarse de delincuencia y adicciones, y las otras personas lo entendían. Pero con el tiempo algo cambió: los trabajos humildes, como lustra-calzados o albañiles, empezaron a ser desprestigiados, y con este cambio llegaron las primeras demostraciones de discriminación. Afirma que su familia sabe de su trabajo y que no tiene problemas con sus vecinos. Pero el hecho es que las personas del barrio donde vive no saben el trabajo que hace, y a sus hijos les dice que, si algunos de sus amigos preguntan, pueden decirles que es confeccionista de ropa (profesión que efectivamente ejerció en algún momento), para que en la escuela no tengan que enfrentarse con discriminación y maltrato. "No quiero que les digan que su padre es nadie […] No quiero que la historia se repita", dice hablando de su propio pasado. Así que en este caso, Pablo usa una máscara para defender a su familia de los ataques sociales. Sin embargo, Pablo afirma que habla mucho con la gente sobre su trabajo, que no tiene problemas con ello, y lo hace porque quiere que algunas personas dejen de pensar que trabajar en la calle y llevar puesto un pasamontañas es sinónimo de alcoholismo, drogadicción o criminalidad. Aunque dice con un tono de desconsuelo en la voz: "A nadie le importa de nosotros. No le interesa entendernos".



La condición de los lustra-calzados muestra todas las características de lo que en la psicología social se denomina *estigma*, o sea la situación del individuo inhabilitado para la plena aceptación social[50].

Según Erving Goffman, existen tres tipos de estigma: las deformidades físicas; los defectos de carácter (falta de voluntad, deshonestidad, etc.); y los estigmas "tribales": raza, nación, religión (hasta clase social y económica), susceptibles de ser transmitidos por herencia y con los cuales se pueden "contaminar" las personas alrededor,

[50] Erving Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006, p. 7.

empezando por los familiares. Estos tres tipos tienen en común los mismos rasgos sociológicos: todos tendemos a alejarnos de un rasgo considerable como estigma, porque es una diferencia indeseable y que no habíamos previsto, llegando casi a pensar que la persona con este atributo no sea humana. Esto lleva a construir una propia ideología o justificación para explicar la inferioridad o anormalidad del individuo en cuestión, para poder alejarlo. A esto sigue el añadir otras características indeseables a esta persona, para volverlo "insalvable" e "inacercable"[51]. Estigmatizados no son sólo los discapacitados físico y mentales o los perteneciente a una minoría tradicional (étnica, religiosa, de género, etc.), sino también miembros de la clase baja, que llevan marcas perceptibles derivadas de su situación (habla, ropa, modales, etc.).

El medio social establece categorías y las características que las distinguen: por esto en el contacto cotidiano, encontrándonos con los "otros", no les dedicamos mucha atención y los encasillamos en una "identidad social", conjunto de atributos personales y estructurales. Cuando una persona carece de un atributo de la categoría a la cual pertenece, este defecto puede considerarse un estigma[52]. El problema del estigma nace, entonces, donde existe una expectativa de que quienes pertenecen a una categoría dada deben no sólo apoyar una norma particular sino también llevarla a cabo. Sin embargo, algunos estigmatizados no parecen tener un problema o siquiera la percepción de ello (ej.: menonitas, gitanos, judíos ortodoxos): aislados, protegidos por creencias propias sobre su identidad, sintiéndose normales, perciben a los otros como extraños. Otros estigmatizados intentan corregir lo que consideran el fundamento de su deficiencia, pero en caso de una "reparación", no adquieren el estatus de "normal", sino que su "yo" se transforma: pasa de alguien con un defecto a alguien que corrigió un defecto. Siempre quedará la marca de su pasado[53]. De esto deriva que los encuentros entre estigmatizados y "normales" sean caracterizados por la tensión: en los primeros prevalece la inseguridad, el no saber qué piensa realmente el otro, y el temor a que su estigma prevalecerá en el momento de ser evaluado; esto lo lleva a

[51] Erving Goffman, *op. cit.*, pp. 14-15.
[52] Erving Goffman, *op. cit.*, pp. 11-12.
[53] Erving Goffman, *op. cit.*, pp. 16-20.

pasar frecuentemente de una actitud de retraimiento a una de desafío. El "normal", por su parte, intenta hacer corresponder en el estigmatizado todas las características de la categoría en la cual se inserta, y cuando no se puede, se le considera una "no-persona"[54]. Es en consecuencia de esta dinámica que Goffman afirma que "la tendencia del estigma a difundirse desde el individuo estigmatizado hacia sus relaciones más cercanas explica por qué dichas relaciones tienden a evitarse o, en caso de existir, a no perdurar"[55]: ejemplo de este caso son los lustra-calzados de La Paz, como resultó de los testimonios sobre sus dificultades con el entorno social inmediato. Así que aunque un estigmatizado, desde la infancia, logre conservar algunas ilusiones sobre su estado, con la escuela, la búsqueda del trabajo y la relación de pareja se acercarán cada vez más al momento de la verdad.

Las personas con un mismo estigma pasan por un mismo proceso de socialización, una fase del cual es aprender a incorporar el punto de vista de los normales, adquiriendo así las creencias del resto de la sociedad mayor sobre su propia identidad, y también una idea general de lo que significa tener un estigma. Luego, se aprende a poseer un estigma y sus consecuencias. En algunos casos, el contacto con otros estigmatizados es fugaz, pero suficiente para mostrarle que existen otros iguales. Entre sus iguales el estigmatizado puede utilizar su desventaja para organizar su vida y su dimensión social, pero así se resigna a vivir en un mundo parcial, incompleto, porque su interés se centra en el tipo de vida colectiva que llevan los pertenecientes a su categoría.

El estigma es una consecuencia de nuestra costumbre/necesidad a la identificación (en sentido casi criminológico) y a la creación de estereotipos. Esto hace parte del llamado "reconocimiento cognitivo", o sea el acto de percepción que consiste en "ubicar" un individuo como poseedor de una identidad social o personal particular. El manejo del estigma se da en la vida pública, entre extraños, porque con la intimidad hay una caída de las conductas estereotípicas. Sin embargo la familiaridad no siempre reduce el menosprecio: tanto los extraños como los conocidos se alejan del

[54] Erving Goffman, *op. cit.*, pp. 24-30.
[55] Erving Goffman, *op. cit.*, p. 44.

estigmatizado, no (sólo) porque es menospreciable, sino también porque posee una característica indeseable[56]. En el caso aquí analizado, esto explica porque los lustra-calzados tienen más problemas y se ocultan más de las personas conocidas que de los extraños.

En la mayoría de los casos la condición de una persona es delatada por una serie de símbolos, que pueden ser de prestigio o de estigma. En este marco, el soporte de la identificación personal no es el rostro o el nombre, que corresponden a la *identidad* personal, sino el aspecto corporal, los signos visibles y el estilo[57]. A veces los símbolos estigmas son tan fáciles de ocultar que no tienen importancia en la interacción social; pero en la mayoría de los casos los estigmatizados tienden a ocultar o corregir su estigma o los símbolos que lo delatan. Una técnica adoptada para lograr este objetivo es el "encubrimiento": el estigmatizado que se encubre, fingiendo no tener defectos, porque tiene necesidades no previstas que lo empujan a hacerlo Es una manera de adaptarse al medio social y tener más posibilidades y menos dificultades en ello; sin embargo, el encubrimiento lleva a los otros a desacreditarlo, y despertar sentimientos raros y malentendidos. Otro método usado es el *covering*, o enmascaramiento[58]: es una técnica asimilativa típica de los grupos minoritarios, donde el individuo se preocupa por los estereotipos que acompañan su estigma e intenta ocultarlos a los que no conocen su defecto, restringiendo la exhibición del mismo. Los estigmatizados, para enmascararse, pueden también optar por utilizar símbolos de un estigma menor, o usar voluntariamente un símbolo de estigma que lo haga reconocibles en cualquier lugar: en este caso, el estigmatizado muestra su máscara sólo a los individuos a los cuales no cuenta de su estigma, y lo revela sólo a quien siente que esto no afectará la relación social. Tratándose de los lustra-calzados, el pasamontañas es un símbolo de estigma social, porque en Bolivia ya todos saben que indica un trabajo desprestigiado; pero, a la vez, es un método de enmascaramiento, para que nadie pueda identificarlos fuera del ambiente de trabajo. En este caso sería tal vez mejor hablar del

[56] Erving Goffman, *op. cit.*, pp. 67-71.
[57] Erving Goffman, *op. cit.*, p. 72. Aquí Goffman cita el ejemplo de los tuareg de África occidental, útil también para nuestro caso porque se trata de una especie de máscara, una cobertura casi total del rostro, que deja a la vista sólo los ojos, exactamente como para el pasamontañas de los lustra-calzados.
[58] Erving Goffman, *op. cit.*, pp. 123-124.

pasamontañas como de un símbolo *desidentificador*, porque quiebra con una imagen preestablecida, pero en una dirección elegida e implementada por el actor, y le permite mantener el anonimato, esconder su identidad personal, para construirse otra social, dando lugar a dos tipos de vidas (e identidades) yuxtapuestas y complementarias.

Llegados a este punto podríamos preguntarnos por qué, aun si existen lustra-calzados en toda Bolivia, el fenómeno del pasamontañas se verifica sólo en La Paz y en la ciudad del Alto. Hablando en otras ciudades con personas que hacen este mismo trabajo, ellos explicaron que no sentían la necesidad de cubrirse la cara, porque concientes que el suyo era un trabajo igual que los otros y que no se sentían discriminados por ello. Preguntando a los lustra-calzados de La Paz, en cambio, contestaban que probablemente es una cuestión de clima: en efecto, a una altura de 3600 metros, el sol es muy fuerte y el frío invernal puede dañar a quien como estos chicos trabajan al aire libre todo el día. En Cochabamba o en el oriente del país, al contrario, el calor no permitiría aguantar tantas horas con una capucha, que normalmente está hecha de lana. Sin embargo en Oruro, a 3800 metros de altura, y en Potosí, que se encuentra a 4000 metros sobre el nivel del mar, ningún lustra-calzados trae pasamontañas, ni siquiera en invierno. ¿Entonces, cuál es la razón?

Cuando pregunté a Almer por qué cree que este fenómeno se da sólo en La Paz, mencionó como primera cosa el factor climático, igual que todos los otros. Pero cuando se le hizo notar que en Potosí, donde hace todavía más frío, el pasamontañas no se usa, Almer hizo referencia a la sociedad paceña: explicó que la gente de La Paz es muy prejuiciosa con respecto a las personas que hacen un trabajo humilde, "sacan conclusiones adelantadas de lo que una persona es. Supongo que es por esta razón que nos colocamos (el pasamontañas)"; también añadió que es una sociedad muy orgullosa, tanto que a veces ni los padres de los chicos lustra-calzados quieren saber que sus hijos hacen este trabajo, y los hijos tienen que mentirles.

Gabriela, en cambio, no sabe decir porque en otras regiones los lustra-calzados no usan pasamontañas, simplemente lo ve como parte de su uniforme. Mientras Hernán cree, como Almer, que depende de la sociedad paceña, la cual tiene que mejorar en el

tema de la discriminación. Él piensa que en La Paz la crítica de la gente es más fuerte, y que existe un sentimiento mixto de orgullo y separación en la sociedad: "hay un orgullo de la familia. Siempre se quiere un buen trabajo. Y los mismos familiares a veces no aceptan un lustra-calzados. Es algo de los paceños". Esta opinión es compartida también por Pablo: afirma que la sociedad de La Paz cambió mucho desde que empezó a ejercer esta profesión, y hoy la gente los discrimina cada vez más porque piensa que su trabajo no tiene valor. Cuenta que también hay racismo y que las personas ya no se apoyan entre sí, aun sabiendo que la situación del país no es fácil. "Probablemente", dice, "en otras ciudades hacer un trabajo humilde, si es honesto, no es tema de discriminación".

Una explicación se puede, entonces, encontrar en la sociedad de la ciudad y en su composición: La Paz es una ciudad con fuerte presencia e influencia aymara, lo cual no sucede en las otras grandes ciudades de Bolivia, y, como ya mencionado, El Alto es considerada la capital de la nación aymara. Para explicar esta interpretación haremos referencia a lo que Xavier Albó, estudioso de pueblos originarios, llama "la paradoja aymara"[59]: esta paradoja se basa en el hecho que los aymaras tienen un indiscutible sentido de grupo, que se manifiesta y permite su cohesión, la resistencia colectiva a la desintegración y, si se quiere, una clase suerte de "etnocentrismo", pero también son víctimas de un fuerte faccionalismo interno, producido por la desconfianza mutua, que tiende a llevar al divisionismo.

La vida del aymara campesino altiplánico depende en todos sus aspectos de los vínculos con la familia y la comunidad: el territorio está dividido entre familias, pero es de propiedad común y defendido conjuntamente; comparten espacios comunes para actividades públicas; se desempeñan trabajos comunitarios para mantener los servicios comunes; existe un sistema de autoridades para las decisiones que afectan a la comunidad y principios éticos para regirse; las celebraciones siguen el ciclo agrícola

[59] Xavier Albó, "La paradoja aymara: comunitario e individualista", en *Los aymaras dentro de la sociedad boliviana,* Cuadernos de Investigación, n. 12, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Ciclo los Aymaras dentro de la Sociedad Boliviana, 1976, pp. 25-34; también Albó, Xavier, *Pueblos indios en la política*, La Paz, Plural Editores/CIPCA, 2003, 246 pp.

o vital, culminando en la fiesta patronal, celebración de y a la comunidad. Esta interdependencia entre individuo y comunidad genera un sentido comunitario muy fuerte, que tiene indicadores visibles: las decisiones comunitarias, por ejemplo, se toman con base en un sistema rotativo de cargos, cargas y beneficios, que algunos han denominado "democracia aymara" o "democracia étnica"[60], y las asambleas comunitarias son foro de libre expresión y proceso colectivo de decisiones; es evidente un sentido de reciprocidad, ayuda mutua y trabajo colectivo: el trabajo pertenece a la comunidad en sentido estricto y la propiedad de la tierra es todavía principalmente colectiva, lo cual explica la solidaridad comunitaria[61]. Sin embargo, la identidad individual de un aymara no queda completamente sumergida en el grupo. De hecho, las presiones que éste ejerce hacen que la individualidad se exprese bajo la forma de desconfianzas y envidias, hasta salir a la superficie en pleitos, demandas o incluso violencia (normalmente no injustificada, fruto de una larga historia de dominación y discriminación, conjuntamente con orgullo y dignidad aymara). El individualismo y la desconfianza aymara pueden observarse en algunas ocasiones que consolidan la vivencia comunitaria, como el nombramiento de cargos y asambleas: las "bases" dejan solas a las autoridades, que cargan con todas las obligaciones de la comunidad. Los que son sugeridos para un cargo tratan siempre de escabullirse; por esto, cuando una autoridad termina su cargo sólo quiere descansar. Todo el sistema lleva entonces a una "rutina individualista"[62], lo cual también depende de la introducción de democracia y valores competitivos occidentales en la organización social aymara, que crean conflictos. De igual forma, la distribución equitativa de beneficios entre los miembros de la comunidad no se debe sólo a un espíritu igualitario, sino a la desconfianza colectiva y a la mutua sospecha: esto genera un "comunitarismo que, en última instancia, era sólo una yuxtaposición sincronizada de

[60] Xavier Albó, *op. cit.*, p. 18.
[61] Sin embargo, la reforma del 1953 aceleró la parcelación individual, pero la comunidad prevalece siempre sobre los miembros, como se ve en la asignación de los espacios. Todavía existen servicios prestados a la comunidad, una especie de mita voluntaria, en la cual se cubren cargos diferentes (delegados, quien pasa las fiestas; autoridades, quien cuida las chacras, etc.).
[62] Xavier Albó, *op. cit.*, p. 27.

individualismos"[63]. En el trabajo colectivo se puede observar la tensión individuo/comunidad: las autoridades cobran multas a quien no hace un trabajo o no asiste a las asambleas y muchos acuden para no pagar; además, en los trabajos que involucran a toda la comunidad, hay competencia y control entre los grupos, y nadie hace el trabajo de otro que no cumple, aunque afecte a toda la comunidad.

Muchas veces el aymara resuelve la tensión entre individualismo y comunitarismo a través del individualismo en grupo, que se logra turnándose en los cargos o sincronizando los intereses individuales. Esto puede terminar creando comunitarismo. Sin embargo, no faltan los conflictos y las envidias en la comunidad local, que en su mayoría se resuelven frente a autoridades o asambleas, aunque a veces se recorre a entidades externas y criollas. Otras veces el culpable muere o tiene que dejar la comunidad para reestablecer paz y orden. La comunidad se preocupa sólo de su propio bien, sin importar que pueda ser un daño para otras comunidades. El comunitarismo aymara ha surgido en muchas ocasiones de intereses individuales: de aquí se llega al faccionalismo aymara, cuando los intereses de un grupo entran en conflicto con los de otros. Hay diferentes grados de faccionalismo: verbal (sobre todo en las fiestas, acrecentado por el alcohol), pleito entre comunidades y confrontación física.

Es difícil determinar qué es la comunidad para el aymara, porque se pueden formar subgrupos en una comunidad según los intereses que pueden generar facciones y, con el tiempo, nuevas comunidades. Existen razones importantes que favorecen el faccionalismo, como el acceso a los recursos naturales y los conflictos por el territorio, y normalmente el factor económico es determinante. La unidad aymara se da sobre todo a nivel de pequeña comunidad, pero también allí es la yuxtaposición de intereses particulares que crea lazos comunitarios, y por la cual surge el individualismo de grupo. Esto crea un equilibrio muy frágil que depende del cambio de intereses, y que puede ser roto o estimulado por algunos factores, como los ecológicos, la presión demográfica y el contacto con centros importantes del país: lejos de estos centros los conflictos son menos y menores, pero tampoco se logra crear verdadera solidaridad,

[63] Xavier Albó, *ibidem*.

sobre todo a nivel supralocal, por la falta de contactos con otras realidades; cerca de los centros hay más contactos, que empujan al activismo, el cual puede desembocar en unidad y reivindicaciones sociales o en faccionalismo. Todo esto da lugar a procesos "en zigzag", en los cuales prevalece la alternancia constante en los conflictos de solidaridad e faccionalismo según los intereses.

Considerando la conformación de la ciudad de La Paz, el origen de los lustra-calzados y los testimonios transcritos en esta sección, se puede concluir que es posible que la paradoja aymara juegue un papel también en este caso. Naturalmente, en el pasaje de la realidad altiplánica y rural a la ciudad capital administrativa del país, las dinámicas varían: lo que en el campo era el faccionalismo interno a una comunidad, o entre comunidades, cuya situación social es similar y tiene que ver básicamente con el dominio sobre el territorio y sus recursos, en la ciudad los grupos de la "comunidad aymara" están divididos con base económica, y el faccionalismo toma origen del conflicto de clase.

El uso del pasamontañas en los lustra-calzados, entonces, es motivado también por la tensión entre dos grupos de una misma comunidad citadina y, al interior de ella, entre personas con el mismo origen étnico: por una lado, la llamada "burguesía (o hasta aristocracia) aymara", que intenta defender sus recursos económicos y su posición social, se acercan a las actitudes de la clase criolla y alejan los trabajadores de la calle, aunque pertenezcan a su mismo grupo étnico, marginándolos en una situación de la cual tienen pocas posibilidades de salida; por otro lado, vemos los mismos lustra-calzados, que, reaccionando a las posiciones de la sociedad, forman un grupo para defender sus intereses y recuperar la dignidad que se le niega, utilizando el pasamontañas como característica distintiva de su nueva identidad social. Los chicos cuentan que, naturalmente, hay conflictos entre los grupos de lustra-calzados, sobre todo por el territorio, reflejando las dinámicas que se pueden encontrar en las comunidades rurales; pero raramente tienen mayores consecuencias, porque prevale la cohesión de los pertenecientes a una misma condición frente al resto de la sociedad paceña.

Los entrevistados declaran todos que encuentran más dificultades en hacer aceptar su trabajo por los familiares, los amigos, los vecinos, o sea los más cercanos a ellos, que pertenecen en gran medida a su mismo grupo étnico, el aymara; mientras las dificultades son menores con extraños, los que encuentran casualmente en La Paz, y que tienen procedencias diferentes. Aquí entra en juego el orgullo fuertemente arraigado en las personas de origen aymara: las familias no aceptan y no quieren reconocer, ni siquiera frente a sí mismas, la profesión de sus chicos, porque conocen la discriminación y el desprecio al cual están sujetos los lustra-calzados, y, en una sociedad cada vez más polarizada, temen que este estigma pueda afectarlas con la sola cercanía, frustrando cualquier intento de mejoría en las relaciones sociales.

Una información interesante llega de Pablo, el lustra-calzados más adulto y con más años de trabajo entre los que hemos entrevistado, quien afirma que cuando empezó la sociedad era diferente, y que fue empeorando con el tiempo. Relacionando esta afirmación con el hecho que el pasamontañas apareció sólo en la segunda mitad de los años '80, podemos establecer una ulterior conexión: en efecto, la década del '80 está caracterizada por la introducción en Bolivia de las políticas del neoliberalismo y de la economía de mercado. Los que antes eran pequeños comerciantes pudieron acrecentar sus negocios llegando a adquirir en poco tiempo una riqueza considerable, y, de consecuencia, ascendiendo en la escala social. En este entonces en La Paz la clase comerciante emergente era de origen aymara: la polarización creciente entre esta burguesía (que pronto asumió casi las características de una aristocracia, sobre todo en la ostentación de la riqueza) y las clases más pobres de la sociedad, asociada al orgullo de los aymaras, aumentó el desprestigio de los trabajos humildes y provocó la construcción de un estigma alrededor de los lustra-calzados.

Tomando inspiración de un trabajo de Rossana Barragán, se podría decir también que la actitud de los aymaras que lograron alcanzar una cierta posición social se explica con la discriminación que los indígenas padecen desde los tiempos de la Colonia: en esa época, los criollos hacían una distinción entre "indio" y "mestizo", término que designaba a un individuo que por razones socio-económicas y culturales ya no entraban en categoría la categoría de indígena. En el siglo XX el "cholo" tomó

el lugar del "mestizo" en la nomenclatura social, e identifica el ascenso social del indio rural, pero con persistencia de elementos culturales andinos. En la transición entre indios, mestizos y cholos se complejizan las categorías étnicas y sociales, y muchos intentaron no quedarse en la categoría de indios por el estigma que esto comportaba, aunque la sociedad dominante quería expandir este estigma a todas las clases mixtas por el desafío y la amenaza que éstas comportaban a nivel social y económico. Para salir del estereotipo campesino, muchos indígenas se ocuparon de comercio y artesanía en las áreas rurales como en la ciudad. Hoy los grupo de la "variante cultural aymara" de La Paz tienen ocupaciones muy diversas (como albañiles, empleados públicos y privados, artesanos, comerciantes): la "cara aymara de La Paz" de la cual habla Albó es la situación objetiva de los residentes y su mundo subjetivo, estudiando sus dinámicas, como las tendencias a conservar la identidad aymara y, al mismo tiempo, a escaparse de ella, según el interlocutor y el contexto en el cual se encuentran. El resultado de esta dinámica es un mundo conflictivo, caracterizado por una doble cara, la aymara y la occidentalizada: la "variante cultural aymara" se caracteriza por la continua referencia a la cultura andina, de la cual se utilizan varios elementos, como se puede observar en fiestas y en el uso del idioma. Aunque no se pueda hacer un análisis histórico "del grupo" como bloque y unidad por la diversidad de origen, ocupación y rol socio-económico, si duda, algunos se fueron inclinando hacia la cultura occidental, mientras otros construyeron espacios culturales propios que no necesariamente correspondían a los de los grupos dominantes[64].

Existe, entonces, una dialéctica entre lo que se quiere abandonar y lo que se quiere ser, debido a la estigmatización y a la subordinación económica del ser indio: no es una simple tendencia "escapista", sino que el indígena de ciudad "cabalga entre dos mundos"[65]. Los términos de denominación e identidad étnica y cultural son parte de la estratificación social y dependen también de la situación económica, por esto presentan problemáticas complejas. Castas y grupos sociales tienen mucha persistencia y se reacomodan a las transformaciones económico-sociales, de manera

[64] Rossana Barragán, "Identidades indias y mestizas: Una intervención al debate", *Autodeterminación*, La Paz, n° 10, 1991, pp. 23-34.
[65] Rossana Barragán, *ibid.*, p. 35.

que "nuevas realidades" aparecen en "viejos esquemas": la ideología que legitimiza el orden social es tan fuerte que explica las identidades sociales y étnicas implícitas, como también la necesidad de diferenciación de los grupos inferiores en la estructura social[66].

De esta manera, además de una estigmatización general y visible en todas las sociedades con respecto a las personas más débiles, y a los procesos de integración y desintegración social, se puede asociar la aparición del pasamontañas entre los lustra-calzados de La Paz con un fenómeno de territorialización urbana, con la avanzada social y la adquisición de espacio siempre más grande, físicamente y económicamente hablando, por parte de la clase media comerciante aymara que reside en la ciudad, y que, como señalamos en el subcapítulo precedente, está simbólicamente representada en el recorrido y la fastuosidad de la Entrada del Señor del Gran Poder, cumbre de las celebraciones de la ciudad, y que ya no marca el ciclo agrícola como en las comunidades del campo, sino el cierre de un fructuoso año comercial. El pasamontañas se convierte así en el instrumento al cual los lustra-calzados recorren para crear una propia identidad y diferenciarse como grupo de la sociedad, distanciándose y combatiendo sus mecanismos de exclusión.

[66] Rossana Barragán, *ibid.*, pp. 40-42.

CONCLUSIONES

La función de la máscara como símbolo y, sobre todo, como símbolo y simulacro de identidades es lo que se quiso destacar en el presente trabajo. Se vieron las conexiones que existen entre los conceptos de máscara e identidad, y su intercambiabilidad, en el ámbito cultural en general y sus aplicaciones en América Latina y en Bolivia de manera particular. Se mostró como en el contexto latinoamericano existen tres formas principales del uso de la máscara: el ritual, vinculado a la herencia primitiva y precolombina; el festivo, más cercano a las celebraciones carnavalescas de origen europeo, pero enriquecidas de elementos nativos y de costumbres nacidas del sincretismo entre diferentes culturas; y el uso político-social, que crea identidades que, de una u otra forma, pueden definirse "de resistencia". Estos tres grandes grupos de máscaras se pueden identificar a lo largo de todo el subcontinente de manera similar, aun conservando variantes locales, fruto de la estructura cultural e identitaria de los varios países y, dentro de estos, de las regiones y los pueblos que los componen.

Para mostrar la manera según la cual estas formas generales toman cuerpo en el contexto nacional, se usó Bolivia como caso ejemplar. En el entorno boliviano se observó como las máscaras rituales de origen precolombino permanecen sobre todo en las áreas rurales y en las comunidades indígenas, aun con notables y comprensibles modificaciones respecto al original. Además, se hicieron notar algunas diferencias entre las zonas del altiplano y las llanuras del oriente. Por lo que refiere al contexto festivo se tomaron en cuenta principalmente dos grandes Entradas: el Carnaval de Oruro, que ejemplifica el carácter carnavalesco de este tipo de manifestaciones, pero que también es prueba de la aportación de la cultura boliviana, como se puede apreciar en el baile de la Diablada, combinación perfecta de mito primigenio y folklore; y la fiesta del Señor del Gran Poder, que se distingue por su carácter "paceño", es decir andino e indígena, pero al mismo tiempo mestizo, poseído por los

comerciantes aymaras. En ambos casos, como en todas las otras Entradas del país, se trata de representaciones del sincretismo entre las diferentes culturas de un país tan diverso.

Por último, el caso de los lustra-calzados de La Paz y del Alto ilustra cabalmente el uso de una máscara con función social: el anonimato que da el pasamontañas es, en esta circunstancia, un método para, en primer lugar, esconderse de ojos juzgadores; en segundo, para crear un grupo, una identidad, en la cual reconocerse; y, finalmente, para reaccionar y rebelarse ante un entorno hostil, con un gesto a la vez de dignidad y denuncia.

Como se puede ver en el caso de Bolivia (aunque se pueda hacer la misma observación todos los países de América Latina), las tres formas principales de máscaras no se han desplazado las unas a las otras en el tiempo, sino que coexistieron, y a veces se influyeron entre ellas, llegando así a nuestros días con renovada riqueza. La situación boliviana es, sin embargo, peculiar, porque, sobre todo en el área andina, se aprecia una particular dialéctica entre rito, fiesta y rebelión, o rebeldía: cada fiesta es un rito, ligada a una celebración religiosa o a un evento vinculado a los ciclos agrícolas y vitales, pero es también una forma de rebelión al orden y un regreso a las tradiciones antiguas. También en el caso de los lustra-calzados se puede en parte observar esta dialéctica (aun faltando, obviamente, la dinámica festiva): el acto de ponerse cada día un pasamontañas se vuelve un ritual imprescindible, a través del cual se rebelan ante el orden social constituido.

La máscara y sus funciones son una representación de una más vasta y compleja identidad cultural boliviana, fundada en el presupuesto de una pluriculturalidad y una plurietnicidad, que dan lugar a una situación "multisocietal"[1]. Todo esto es fruto de un mestizaje en el espacio y en el tiempo, que tiene que ser considerado como un encuentro conflictivo de formas diversas, no como una fusión y un "tercero armónico", como quería la ideología del Estado boliviano por casi todo el siglo XX, que usaba la máscara de la creación de una sociedad "otra" uniforme e igualitaria para encubrir y reproducir discriminación y exclusión social y étnica, multiplicándola en

[1] Ver Luís Tapia Mealla, *La condición multisocietal*, La Paz, Muela del Diablo Editores, 2002, 144 pp.

diversos niveles[2]. Sin embargo, no se puede demonizar el mestizaje, porque implica también un enriquecimiento en la experiencia de los dos bandos, y esto se nota, por ejemplo, en las expresiones del arte popular, del cual el Carnaval, con sus múltiples facetas y posibles interpretaciones, es un ejemplo. Sin duda, esta queda como una discusión abierta a la investigación y a varias aplicaciones, así como los temas de identidad, cultura y máscara.

El universo de misterios de la máscara es la supervivencia de mitos milenarios, de antiguas tradiciones y viejas civilizaciones, y rememora los estadios primitivos de las sociedades humanas. Las máscaras, convertidas en vehículos de leyendas populares, de tradiciones, de festividades nacionales, expresan sentimientos humanos, pasiones, traumas históricos, se mezclan con folklore, ritos, ceremonias sociales, y forman parte del contexto histórico y social de un pueblo. Por esto, el estudio de la máscara, real o imaginaria, debe efectuarse en función de lo que produce dentro de la sociedad donde se emplea, de los mecanismos que la crean, de los objetivos que quiere alcanzar, del impacto que obtiene y de lo que queda de ella en el tiempo, en la memoria.

[2] Sobre el debate en Bolivia acerca del mestizaje ver los trabajos de Silvia Rivera Cusicanqui, Rossana Barragán, Rafael Archondo, Alison Speeding, entre otros: estos estudios amplían la crítica a todas las formas de expresión (artística, literaria, social, económica) del supuesto mestizaje, mostrando cómo, en realidad, son expresiones simbólicas de conflictos reales, y por esto ambiguas y ambivalentes, con significados cambiantes (como, por ejemplo, en el barroco).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Máscaras de Carnaval*, revista "Artes de México", n. 77, nov. 2005, México D.F, 110 pp. + 13.

Abercrombie, Thomas, "La fiesta del carnaval en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica", *Revista Andina*, Cuzco, año 10, n° 2, diciembre 1992, pp. 279-325.

Agramonte y Pichardo, Roberto Daniel, *Sociología latinoamericana*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1963, 495 pp.

Albó, Xavier, "Identidad aymara: del pasado al futuro", en *Desarrollo andino y cultura aymara en el norte de Chile*, Iquique, TEA. Taller de Estudios Aymaras y CREAR, 1989, pp. 97-118.

Albó, Xavier, "La paradoja aymara: comunitario e individualista", en *Los aymaras dentro de la sociedad boliviana,* Cuadernos de Investigación, n. 12, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Ciclo los Aymaras dentro de la Sociedad Boliviana, 1976, pp. 25-34.

Albó, Xavier, *Pueblos indios en la política*, La Paz, Plural Editores/CIPCA, 2003, 246 pp.

Alcina Franch, José, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 302 pp.

Allard, Geneviève y Pierre Lefort, *La máscara*, México, Fondo de Cultura Económica, título original *Le masque*, 1988, 144 pp.

Alvarado R., Marianela, "Profundización en el origen de la danza del Moreno", en *XIII Reunión Anual de Etnología*, Tomo II, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 2000, pp. 115-121.

Aretz, Isabel, *La artesanía folklórica de Venezuela*, Caracas, Ediciones del Cuatricentenario de Caracas, 1967, 209 pp.

Augé, Marc, *Símbolo, función e historia: interrogantes de la antropología*, México, Grijalbo, 1987, 209 pp.

Bakhtin, Mikhail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 431 pp.

Barnadas, Josep M., "Cultura, alienación, desalienación", en *Los aymaras dentro de la sociedad boliviana,* Cuadernos de Investigación, n. 12, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Ciclo los Aymaras dentro de la Sociedad Boliviana, 1976, pp. 2-12.

Barragán, Rossana, "Identidades indias y mestizas: Una intervención al debate", *Autodeterminación*, La Paz, n° 10, 1991, pp. 17-44.

Beals, Alan R., *Antropología cultural*, México, Centro Regional de Ayuda Técnica, 1971, 386 pp.

Benavides del Carpio, Maya y Alejandro Barrientos Salinas, "Discursos visuales: la composición social de la apariencia", en *XVI Reunión Anual de Etnología*, Tomo I, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 2003, pp. 284-293.

Benedict, Ruth, *El hombre y la cultura*, Barcelona, Edhasa, 1989, 284 pp.

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006, 233 pp.

Bolaños Cadena, Laura, *La identidad perdida y otros mitos*, México, Vila, 2001, 236 pp.

Canepa Koch, Gisela, *Máscara, transformación e identidad en los Andes*, Internet (http://www.comunidadandina.org/bda/docs/PE-CA-0005.pdf).

Chihu Amparán, Aquiles (coord.), *Sociología de la identidad*, México, M. A. Porrua, UAM, Unidad Iztapalapa, 2002, 253 pp.

Chinoy, Ely, *La sociedad: Una introducción a la sociología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 423 pp.

Dasso, María Cristina, *La máscara cultural*, Buenos Aires, Fundación Centro de Estudios Políticos y Administrativos, 1999, 420 pp.

Domic Ruiz, Jorge, *Niños Trabajadores: la emergencia de nuevos actores sociales*, La Paz, PIEB, 1999, 233 pp.

Erikson, Philippe, *El sello de los antepasados. Marcado del cuerpo y demarcación étnica entre los Matis de la Amazonía*, Quito, Ediciones ABYA-YALA e Instituto Francés de Estudios Andinos, 1999, 422 pp.

Escobar, Ticio, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, R.P. Ediciones, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Popular e Indígena del Centro de Artes Visuales – Museo del Barro, 1993, 335 pp.

Ember, Carol R. y Melvin Ember, *Antropología cultural*, Madrid, Prentice Hall, 8ª edición, 1997, 491 pp.

Eyzaguirre Morales, Milton, "De las máscaras e iconografía facial", en *XIV Reunión Anual de Etnología*, Tomo II, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 2000, pp. 49-56.

Eyzaguirre Morales, Milton, "La máscara y su contexto", en *XII Reunión Anual de Etnología*, Tomo II, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 1998, pp. 307-310.

Fernández Erquicia, Roberto, "Fiestas tradicionales aymaras", en *Reunión Anual de Etnología*, La Paz, MUSEF, 1987, pp. 97-105.

Fernández Erquicia, Roberto, "La fiesta andina y sus connotaciones sociales", en *Algunos problemas de alienación cultural, tradicionalidad y memoria histórica*, La Paz, MUSEF, 1987, pp. 7-11.

Fernández Juárez, Gerardo, *Aymaras de Bolivia: entre la tradición y el cambio cultural*, Quito, Abya Yala, 2002, 224 p.

Firth, Raymond, *Elementos de antropología social*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1971, 269 pp.

García Blanco, Marco Antonio (compilador), *Encuentro México-Bolivia sobre cultura identidad y globalización*, La Paz, UMA PHAJSI Ediciones, 1999, 149 pp.

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1992, pp. 387.

Gisbert, Teresa, *El Paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural Editores y UNSLP, 1999, 316 pp.

Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006, 172 pp.

Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2004, pp. 273.

Goffman, Erving, *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971, título original: *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior*, 1967, 237 pp.

Grebe Vicuña, María Ester, "Cosmovisión aymara", en *Revista de Santiago*, n. 1, Santiago, Museo Nacional Benjamin Vicuna Mackenna, s.f., pp. 61-79.

Grinberg, León y Rebeca Grinberg, *Identidad y cambio*, Barcelona, Paidós, 1980, 200 pp.

Guerra Gutiérrez, Alberto, *Folklore boliviano*, Cochabamba, editorial "Los Amigos del Libro", 1990, 391 pp.

Gutiérrez Carlín, Ivonne, *Pólvora en la boca: Chiapas, ¿qué hay detrás de las máscaras?*, México, Diana, 1996, 298 pp.

Instituto Boliviano de Cultura e Instituto Andino de Artes Populares, *Arte popular en Bolivia*, La Paz, Ed. IBC-IADAS, 1988, 48 pp.

Instituto Colombiano de Antropología e Historia, *Patrimonio inmaterial colombiano. Demuestra quién eres*, Bogotá, Ministerio de Cultura e ICANH, 2004, 36 pp.

Jandra, Leonardo da, *La Hispanidad, fiesta y rito: una defensa de nuestra identidad en el contexto global*, México, D. F., Random House, Plaza y Janés, 2005, 224 pp.

Kessel, JJ. MM. Van, *Danzas y estructuras sociales de los Andes*, Cuzco, Instituto Pastoral Andino, 1982, 315 pp.

Lévi-Strauss, Claude, *La vía de las* máscaras, México, Siglo XXI, 1981, 211 pp.

Levi-Strauss, Claude, *El totemismo en la actualidad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965, 157 pp.

Linton, Ralph, *Cultura y personalidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 155 pp.

Lisón Tolosana, Carmelo, *Las máscaras de la identidad. Claves antropológicas*, Barcelona, Ariel, 1997, 212 pp.

Lozoya, Marquez de (pres.), *Arte popular de América y Filipinas*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968, sin pp.

Luna Parra de García Sainz, Georgina y Romandia de Cantú, Graciela, *En el mundo de la máscara*, México D.F., Fomento Cultural Banamex, 1978, 131 pp.

Mansilla, Jorge, "Memorial de la Entrada boliviana", en *Orbe*, México D.F., Prensa Latina/La Jornada, año 5, n. 147, 1-14 de diciembre 2007.

Martín Barbero, Jesús (coord.), *En torno a la identidad latinoamericana*, México, Opción, 1992, 230 pp.

Martínez Espinosa, Nelson W., "Culturas, identidades y otras miradas desde lo folklórico", en *XVI Reunión Anual de Etnología*, Tomo I, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 2003, pp. 261-267.

McFarren, Peter, *Máscaras de los Andes boliviano*, La Paz, Editorial Quipus y Banco Mercantil S.A., 1993, 171 pp.

Melgar Vásquez, Alejandro, *Elementos de folklore y folklorología*, Lima, Arteidea Editores EIRL, 2006, 238 pp.

Miranda Castañon, Edmundo, *Teoría del Folklore*, La Paz, Producciones CIMA, 2001, 141 pp.

Montaño Áragon, Mario, *Antropología cultural boliviana*, La Paz, Rodríguez y Muriel Editores, 2ª ed., 1972, 56 pp.

Montaño Aragón, Mario, "Panoramas de las culturas indígenas en Bolivia", en *Los aymaras dentro de la sociedad boliviana,* Cuadernos de Investigación, n. 12, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Ciclo los Aymaras dentro de la Sociedad Boliviana, 1976, pp. 13-23.

Montes Ruiz, Fernando, *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*, La Paz, Editorial Quipus (Secretariato Nacional para la Acción Social, Comisión Episcopal de Educación), 1984, 476 pp.

Montes Ruiz, Fernando, "Morir para vivir: la fiesta aymara", en *Fe y pueblo*, v. 3, n. 13, La Paz, C.T.P., octubre 1988, pp. 49-50.

Moya Rubio, Víctor José, *Máscaras: la otra cara de México*, México, UNAM, Libros de Arte, 1978, 253 pp.

Musée de la Civilization, *Masques et Mascarades*, Québec, Fides Ed., 1994, 167 pp.

Museo Nacional de Etnografía y Folklore, *Máscaras. Memoria y diversidad*, La Paz, MUSEF y FCBCB, 2004, 89 pp.

Olivera B., Mercedes, *Las danzas y fiestas de Chiapas*, México D.F., FONADAN, 1974, 187 pp.

Paco, Delfina y Virginia Piérola, *Bibliografía de cultura popular y educación en América Latina*, CEBIAE y Escuela Profesional "Don Bosco", 1986, 226 pp.

Palavecino, Enrique, *La máscara y la cultura*, Buenos Aires, Ediciones de la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires y Secretaria de Cultura, 1954, 189 pp.

Panikkar, Raimon, "Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura del símbolo", en K. Kerenyi y otros, Arquetipos colectivos y símbolos, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 383-413.

Paredes de Salazar, Elsa, *Presencia de nuestro pueblo*, La Paz, Editorial Universo, 1976, 137 pp.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 32-50.

Pérez Taylor, Rafael, *Aprender-Comprender la antropología*, México D.F., CECSA, 200, 399 pp.

Perrin, Marie France (con Jaime Cisneros y Antonio Suárez), *Arte popular de Bolivia*, La Paz, Sagitario S.R.L., 2005, 199 pp.

Revollo Fernández, Antonio, *Apuntes del "Carnaval Sagrado" de Oruro*, Oruro, Latinas Editores, 2003, 215 pp.

Riester, Jürgen, *Yembosingaroguaso: El gran fumar. Literatura sagrada y profana guaraní*, Ministerio de Desarrollo Sostenible y Planificación, Santa Cruz, 1998, vol.10, tomo IV, 234 pp.

Romero Flores, Javier, "Fiesta y dinámica social. Algunos aspectos del Carnaval de Oruro", en *XVI Reunión Anual de Etnología*, Tomo I, La Paz, MUSEF, Serie "Anales de la Reunión de Etnología", 2003, pp. 269-284.

Schaffler González, Federico, *Valores e identidad cultural*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000, 78 pp.
Tapia Mealla, Luís, *La condición multisocietal*, La Paz, Muela del Diablo Editores, 2002, 144 pp.
Yampara Huarachi, Simón, "Los aymaras en su pensamiento, pervivencia y saber de pueblo", en *Cosmovisión indígena y biodiversidad en América Latina,* Cochabamba, COMPAS ed., AGRUCO ed., 2001, pp. 109-125.
Valda de Jaime Freyre, Luisa, *Cultura aymara en La Paz: tradiciones y costumbres indígenas*, La Paz, s.e., 1972, 199 p.
Valenzuela Arce, José Manuel (coord.), *Decadencia y auge de las identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*, ed. Juan de Dios Barajas Cárdenas, 2a ed., Tijuana, B.C.N: El Colegio de la Frontera Norte, México, D.F., Plaza y Valdes, 2000, 380 pp.
Zerries, Otto, *Unter Indianern Brasiliens*, Innsbruck, Pinguin Verlag, 1980, 282 pp.

FILMOGRAFÍA

El estado de las cosas, Marcos Loayza, Bolivia, 2007
Esito sería, Julia Vargas Weise, Bolivia, 2004
Mario el lustrabotas, Jesús Pérez, Bolivia, 1997
La nación clandestina, Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989