

UNA PROPUESTA TEORICA PARA EL ESTUDIO DE LA
MASCARA ANDINA*

Gisela Cánepa Koch

* El presente artículo está basado en las reflexiones hechas por la autora sobre el tema de la máscara andina en una tesis de licenciatura en Antropología presentada en diciembre de 1991 con el título de *"Máscara, Transformación e Identidad en los Andes: el uso de las máscaras en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco"*.

1.- INTRODUCCION

Permítaseme referir una anécdota que ilustra acerca de uno de los prejuicios que debemos vencer para emprender el estudio antropológico de la máscara andina.

A un conocido mío que se encontraba de viaje en la sierra le ofrecieron en venta unas máscaras de danzantes. La mujer que las ofrecía tenía algunas nuevas y otras viejas y usadas, pero solamente ofreció las nuevas. Mi amigo se inclinó por las más viejas que a él le resultaban más interesantes y preguntó por el precio. A insistencia del comprador, que hubiera pagado cualquier suma por esas máscaras viejas, la mujer le dió un precio que resultó siendo mucho menor que el de las nuevas. Inicialmente coincidí con mi amigo en pensar que la mujer no sabía lo que estaba vendiendo, pero luego me dió cuenta que quienes no comprendemos el verdadero valor de ciertos objetos "folklóricos" somos nosotros. En las danzas andinas las máscaras tienen una importancia muy grande y están en plena vigencia; ellas no sólo son simples objetos artesanales decorativos. Esto quiere decir también, que se encuentran estrechamente ligadas a las transformaciones que se dan en las danzas y fiestas. Una máscara nueva es la que está expresando las necesidades rituales de la danza de ese momento; en el mundo andino la máscara tiene valor por su actualidad y no por su antigüedad, como sí podría tenerlo para un investigador o coleccionista. La máscara tiene que guardar coherencia con los objetivos estéticos de las danzas andinas: dar apariencia de orden, riqueza, vistosidad y limpieza. La mujer que vendía las máscaras era consciente de la verdadera valoración de éstas; y el objetivo del antropólogo es justamente descubrir el valor que el objeto de estudio tiene para el sujeto social y de qué manera está inserto y encuentra sentido dentro del contexto cultural de éste. Aunque se trate de una premisa clásica en la antropología, es necesario insistir en la conveniencia de no aplicar "nuestro" sentido común a las realidades que estudiamos.

Resulta erróneo, por ejemplo, querer entender la máscara sólo en su *función encubridora*, en vez de considerar que ella cumple dos funciones simultáneas y complementarias: esconder y mostrar un rostro. En nuestra sociedad, que busca verdades absolutas, se ha rechazado la ambivalencia de la máscara insistiendo sólo en su *función encubridora* y asociándola a los aspectos oscuros y peligrosos del hombre y la sociedad (Napir: 1986; Canetti: 1983; Allard: 1988). La máscara ha derivado en sinónimo de engaño. Incluso, en un sentido abstracto, la máscara está asociada a frases como “*hay que desenmascarar al enemigo*”, “*se esconde detrás de una máscara*”, “*cara falsa*”, “*envoltura externa*”, etc.

Por el contrario, en otras sociedades, se acepta la ambigüedad de la máscara y con ello su capacidad de transformación. La manera cómo cada grupo humano entiende y resuelve esta capacidad está estrechamente ligada a la manera cómo ordena el mundo y los cambios que en él se suceden. En un extremo, la paradoja que plantea la máscara permanece como duda, en tanto que dos realidades opuestas son excluyentes, y se crea una situación que se percibe como de inseguridad, peligro y caos. En el otro, se resuelve la ambigüedad o paradoja en cuanto ambivalencia porque se admiten simultáneamente dos realidades opuestas pero complementarias (Napir: 1986), así como la posibilidad de transformación de la una en la otra. No sorprende, pues, la presencia de máscaras en rituales o situaciones de pasaje o tránsito: iniciación de jóvenes, rituales funerarios, paso del tiempo en el ciclo agrícola, contacto con fuerzas del mundo sobrenatural (brujería, curaciones), guerras (Goldman: 1968; Ottenberg: 1982; Allard: 1988; Orellana: 1971a; Hocquenghem: 1987).

En el pueblo de Paucartambo, en el departamento del Cuzco, se celebra todos los años del 15 al 19 de julio, la fiesta de la Virgen del Carmen¹, en cuyo homenaje se presenta alrededor de doce danzas distintas. En todas ellas, sin excepción, se utilizan máscaras que se caracterizan por su inspiración mestiza y técnica occidental. En estas danzas se representan grupos foráneos al pueblo que hayan tenido algún rol en la historia de Paucartambo; sin embargo, en la fiesta, estas máscaras se convierten en símbolos de la identidad paucartambina².

-
1. Este es el contexto en el cual se realizó el trabajo de campo para la tesis mencionada.
 2. Fuera del pueblo las máscaras indígenas campesinas de origen pre-hispánico prácticamente han desaparecido. Hoy en día la tendencia es que los campesinos de las comunidades están copiando las danzas y comprando las máscaras paucartambinas. Esto lo interpretan los campesinos como una forma de modernizar sus costumbres y de renovarse.

Esta circunstancia, a primera vista contradictoria e ilógica para nosotros, nos hizo reflexionar acerca del uso de la máscara andina. Después de una observación más detenida entendimos que para comprender el papel de la máscara en contextos como éstos, es necesario concebirla en su *función reveladora*, es decir, como *máscara ritual*, y rescatar su naturaleza ambigua.

Este mismo enfoque nos permitió concebir la fiesta como una forma ritual para la definición de identidades individuales y colectivas, locales y regionales en la cultura andina.

En el Perú aún no se ha reconocido la importancia de la máscara como objeto de estudio de la cultura, y su ambigüedad sólo ha sido reconocida como una forma de sátira contra los grupos dominantes, pero si bien esta intención de las máscaras andinas es cierta, sólo se trata de un elemento anecdótico, porque esta interpretación en realidad sólo toma en cuenta la *función encubridora* de la máscara: la máscara es utilizada para ocultar al danzante y darle así el poder para burlarse o criticar a quien se representa. Por el contrario, partiendo de la ambigüedad de la máscara, y tomando en cuenta que ella se presenta en un contexto ritual, es posible entender qué es lo que ella revela: quién es el danzante que representa a “otro” y cómo se define en relación a ese “otro”. La ambigüedad le otorga a la máscara capacidad de transformación, de tal modo que en el contexto ritual la máscara es capaz de llegar más allá de la simple sátira, hasta lograr la transformación ritual del personaje representado, neutralizando su poder. En este sentido, vimos conveniente, también, caracterizar la máscara que nos interesa como *máscara ritual*. Si bien ésta no deja de tener efecto como elemento teatral, nuestro enfoque nos obliga a diferenciar la *máscara ritual* de la *máscara teatral*³.

Asumiendo todo lo dicho la aparente contradicción que nos plantean las máscaras en Paucartambo se convierte más bien en un dato sugerente a partir del cual ha sido posible enfocar la discusión teórica acerca de las máscaras andinas en nuevos términos y objetar los modelos de clasificación de las máscaras andinas elaborados hasta el momento, los cuales no han contribuido a una verdadera comprensión de ellas.

3. Con esto nos referimos al hecho que en el ritual la máscara se utiliza para construir a la persona, es decir a la persona social, así como la entienden Turner: 1982, 111; Marie Francie: 1987; Da Matta: 1990); por lo tanto no existe una separación entre el individuo y el personaje representado, así como tampoco hay una separación entre audiencia y ejecutante (Turner: 1982, 112). En el teatro la máscara construye al personaje, quién cobra independencia del actor. El personaje no repercute en la vida social del actor.

Si bien para occidente y para nuestro sentido común la máscara sólo sirve para ocultar y mentir, en el contexto etnográfico en el que se ubica nuestro estudio de la máscara, ella sí es necesaria en la conformación de identidades verdaderas, sobre todo colectivas, en tanto que aún cumple una función ritual, y su naturaleza ambigua es entendida más bien como una virtud. De ésto se deriva también una noción distinta de la persona en la que predomina la actuación pública sobre una esencia individual y privada⁴.

En contextos rituales la percepción de la realidad y de lo que es verdadero o ilusorio es distinta a aquella que divide el mundo en polos excluyentes — lo verdadero y lo falso, lo objetivo y lo subjetivo—. Por lo tanto, el danzante que usa una máscara de diablo es el diablo y no sólo su representación, y puede ser el danzante y lo que representa simultáneamente. Es por ésto que creo que el estudio de las máscaras puede dar algunos elementos de análisis acerca de la noción de persona y el proceso de personificación en sociedades distintas (Napir: 1986, 10).

Hay sociedades en las que la o las identidades de un individuo están personificadas en los objetos que éste posee. La relación entre sujeto y objeto se define, reafirma y transforma en el ritual. En el rito la máscara se convierte en depositaria de la identidad de un individuo o de un grupo. Apropiarse de una máscara (o de otro elemento ritual que cumpla la misma función) es adueñarse de la existencia social de su poseedor (Mauss: 1971). En una sociedad, en la que funcionan estas reglas, la noción de persona es distinta a aquella definida para nuestra sociedad.

En sociedades en las que la persona está definida en cuanto ente colectivo, la máscara puede proporcionarle al individuo un espacio particular (Mauss: 1971); y viceversa un individuo puede convertirse en persona colectiva usando una *máscara ritual*.

El estudio de la *máscara ritual* nos ofrece elementos de discusión sobre la percepción de lo real u objetivo y de lo irreal o subjetivo, en distintas sociedades. Ligado a este tema está el de la percepción del cambio. Si se asume la ambigüedad de la máscara como una realidad, es decir, si se acepta lo aparente o “irreal” como real en determinado momento, entonces se asume la posibilidad de un cambio (Napir: 1986); de un cambio que podemos caracterizar

4. Se trata de una noción totalizadora de la persona así como lo entiende Roberto Da Matta (1990).

como aquel que implica mantener una continuidad con el pasado. De lo contrario, si lo que oculta y muestra la máscara son percibidos como realidades opuestas e irreconciliables, el cambio será percibido como ruptura con lo anterior, ya que sólo se reconocen realidades absolutas y unívocas⁵.

En mi opinión la ambigüedad de la máscara debe ser entendida como una fuerza transformadora: la capacidad de definir identidades distintas y de transformarlas en beneficio del orden social. La máscara en el ritual es pues un ente creador de orden y no de duda, ni de peligro o caos. Su riqueza reside en su naturaleza ambigua y paradójica; características que en el ritual adquieren un valor positivo. Por lo tanto, estas características deberán ser el eje de nuestra definición de la *máscara ritual*.

En los contextos rituales las máscaras son también elementos visuales y actúan en ese ámbito de acuerdo a las leyes de comportamiento de la *máscara teatral*⁶. Pero en cuanto a elementos rituales las máscaras son principalmente símbolos rituales que comunican y transforman.

2.- LA MASCARA EN OCCIDENTE

En occidente el significado de la palabra máscara estuvo, desde sus inicios, vinculado al de persona. Tanto la palabra griega *prosópon* como la palabra latina *persona* fueron utilizadas para designar a la máscara. Sin embargo, la idea de persona tiene un desarrollo muy particular, influido primero por la filosofía griega, y luego por el derecho romano, para finalmente con el pensamiento cristiano, la filosofía moderna, e incluso la psicología, derivar en la noción que maneja la sociedad occidental hoy en día (Mauss: 1971; Napir: 1986; Souffez: 1987). La noción de persona se fue separando de la idea de máscara, especialmente cuando la persona se constituyó en una entidad moral consciente, responsable de sus actos, única, lo cual implica la idea de una identidad verdadera y auténtica que cada uno debe encontrar y que está más allá de la apariencia frente al mundo exterior. Es así que podemos entender frases como *encontrarse a sí mismo*. Esto implica también una percepción evolucionista de las cosas: la persona es un valor que cada individuo debe al-

5. Rescatar el valor ambiguo de la máscara tiene en este sentido mucha utilidad para nosotros, ya que permite entenderla en su contexto cultural andino, donde la noción de opuestos complementarios y de *pachacuti* (Ossio: 1973, Ansión: 1987, Poole: 1985 y 1991), por ejemplo, sigue siendo un criterio para el ordenamiento del espacio y el tiempo.

6. En el texto de la tesis de la autora se puede encontrar un capítulo dedicado al comportamiento de la *máscara teatral*.

canzar (Souffez: 1987). Esta noción de persona es resultado de la evolución del pensamiento filosófico y social de occidente.

“El recorrido es complejo, de una simple mascarada se pasa a la máscara, del personaje a la persona, al nombre, al individuo: de éste se pasa a la consideración del ser con un valor metafísico y moral, de una conciencia moral a un ser sagrado, y de éste a una forma fundamental del pensamiento y de la acción.”(Mauss: 1971, 333).

De esta manera la palabra máscara fue convirtiéndose en símbolo de *cara falsa*; la máscara es el personaje que se representa en un “juego”, el escudo para protegerse de un mundo exterior y hostil (Paz: 1984). Ella fue identificada con la noción de falsedad, de metamorfosis (Napir: 1986; Canetti: 1983; Allard: 1988) y de representación, en el sentido de tergiversación de la realidad. Así, la máscara, que en la sociedad romana era identificatoria del *cognomen* (apellido) y de signo de pertenencia a una familia determinada, va transformándose de un símbolo de identidad en un elemento teatral. Con el desarrollo de la noción de persona como hecho moral y jurídico se pasa a un ámbito abstracto debido a lo cual la necesidad de la máscara como objeto físico también desaparece. La máscara quedó relegada al ámbito del teatro.

Para el pensamiento occidental que desarrolla la idea de lo unívoco en la persona humana (Napir: 1986; Mauss: 1971), la máscara constituye una contradicción y por tanto un peligro. Las religiones cristianas e islámicas generalmente las prohibieron por considerarlas objetos diabólicos (Napir: 1986; Allard: 1988). Napir se refiere a la relación que existía en la Edad Media entre la noción de máscara y *larva*, con las siguientes palabras:

“From medieval times onward, the prevalent interpretation of the mask focuses on its role as an evil disguise. Such an association is perhaps nowhere more obvious than in its connection with the word larva, a word meaning, according to Skeat ([1879-82], 1974,330), “a ghost, spectre, or mask; the insect’s first stage being the mask (disguise) of its last one.”(...) “Though the Janus, tricephalic, and other multi-visaged heads may be universal embodiment of evil, what distinguished medieval visual representations was the conviction that all ambiguous personifications save the Trinity were both morally unacceptable and categorically harmful. While therefore, it could be argued that the association between larva and mask was, on an epistemological level, not new to the Middle Ages, what definitely was new was that mutability ceased to be function of the person. Melville’s Aristotelian metaphor for character—that of a caterpillar becoming a butterfly— would have been especially

unacceptable in the Middle Ages, when the word larva stood for all that was insidious and deceitful. For Christians, an all-knowing god cannot be moved by mimesis; transformation through visual performance and supernatural omniscience must remain antithetical. For the Middle Ages, the body itself became a person —a mask that its wearer only escaped at death.” (Napir: 1986, 11-12)

De todo lo dicho hasta aquí podemos entender por qué para el sentido común de occidente la máscara constituye, como objeto, algo misterioso y peligroso, y, como noción, la idea de lo falso. La máscara ha perdido, de alguna manera, su riqueza. El sentido común entiende a la máscara sólo en su aspecto *encubridor* y, por lo tanto, ya no puede significar una identidad verdadera.

3.- EL ESTUDIO DE LA MASCARA EN EL PERU

Acercas de este tema contamos únicamente con algunos artículos publicados esporádicamente en revistas, periódicos y en catálogos de exposiciones de máscaras que datan de los años 1930 a 1989. Los textos ubicados son de Arturo Jiménez Borja. (“Máscaras de baile”, 1947; “Máscaras Peruanas: Colección Arturo Jiménez Borja”, 1979); de Simeón Orellana (“Las máscaras del valle del Mantaro I, II y III”, 1971) y “La huaconada de Mito”, 1972); de David Castillo Ochoa (“Máscaras de Ayacucho: artesanía tradicional”, 1989); de Tom Zuidema (“Máscaras en los rituales Incas del equinoccio y solsticio”, 1983); de El Comercio (“Selecciones de Arte”, 1947); de Lizardo Luna (“Máscaras Populares Peruanas”, 1947); de Fernando de Szyszlo (“Máscaras Populares Peruanas”, 1951); y de Flaviano González Rojas (“Máscaras de Molinos”, s.f.).

Se puede decir que la mayoría de los trabajos hechos sobre máscaras son de tipo descriptivo, refiriéndose básicamente a la máscara como un objeto artesanal, folklórico, de colección. El único trabajo analítico es obra de Tom Zuidema (1983). Este también es el único estudio que ubica la máscara en un marco teórico, aunque se refiere a la máscara pre-colonial.

La colección de Arturo Jiménez Borja es una de las más importantes del Perú. Con motivo de algunas de sus exposiciones se publicó un catálogo (Jiménez Borja: 1947) y un folleto (Jiménez Borja: 1979). En estos textos se resalta la presencia e importancia que han tenido las danzas con máscaras desde tiempos pre-incaicos y que han mantenido hasta nuestros días a pesar de la conquista española. Estas afirmaciones han sido hechas y documentadas también por otros autores (Orellana: 1979b; Hocquenghem: 1987; Goldmann:

1968; Villasante: 1981 y 1985; Vásquez: s.f.). Hay que mencionar que la presencia de máscaras ha sido y es significativa tanto en la sierra como en la selva (Jiménez Borja: 1979; Goldmann: 1968), aunque el foco de interés ha estado puesto principalmente en la zona andina. Jiménez Borja presenta como fuentes de información para la época pre-hispánica las máscaras encontradas en excavaciones arqueológicas (Mochica) y documentos gráficos como la cerámica Mochica y Chimú, así como los tejidos Paracas. Parece ser que una de las referencias más antiguas se encuentran en las pinturas rupestres de Sumbay en Arequipa. Para la época inca y colonial cuenta con las crónicas de Garcilaso, el padre Bernabé Cobo, el padre Francisco de Avila, y los dibujos del obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón. En lo que se refiere al uso de máscaras en la Lima colonial cita los escritos de Juan Antonio Suardo (1629-1634), Josephe Mugaburu (1640-1694) y las acuarelas de Pancho Fierro (comienzos de la República).

Los documentos que trabaja Jiménez Borja señalan que las representaciones de máscaras más antiguas fueron de animales. Los cazadores de vicuñas de un período pre-cerámico habrían realizado esta actividad enmascarados para poder acercarse a la presa. La iconografía Chavín (colmillos, garras, ojos de felinos, etc.) se encontrarían presentes en las máscaras de baile actuales; Jiménez Borja cita como ejemplo la *jija de Huanca* en Churubamba (departamento de Huánuco). También en los ceramios Mochica se pueden apreciar imágenes de enmascarados con apariencia animal. Los animales representados desde aquellos tiempos, incluyendo aquellos que aparecen con la conquista, son: el ave suri, vicuñas, venados, gavilanes, el ave til-til, el ave cuicho, osos, monos, loros, leones, llamas, cóndores, toros, vacas, etc. Estos animales, como el oso por ejemplo, aparecen también en la literatura oral, por lo que se puede suponer que las máscaras están ligadas a la tradición oral pre-hispánica y actual, y que incluso, varias de ellas se inspiran en leyendas.

Otro tipo de representaciones son las de etnias antiguas: *huacón, qolla, qhapaq qolla, chuncho, qhapaq chuncho, negro, qhapaq negro*, etc., y los grupos que existieron en la República: chileno, avelino, majefío, cerreño, etc. Además están las representaciones de seres sobrenaturales o que pertenecen a otra humanidad: *huacón*, diablos, *saqras* (Jiménez Borja: 1947 y 1979; Villasante: 1980; Vásquez: s.f.; Orellana: 1979b).

Las máscaras mencionadas en esta parte no agotan la totalidad de las existentes en el pasado y presente. Lo que sí se puede afirmar a manera de generalización acerca de las máscaras actuales es que éstas son todas máscaras de danzas. Hacer un catálogo de máscaras del Perú es aún una tarea pendiente.

Pero contamos con un pequeño catálogo de 36 máscaras de la colección de Jiménez Borja (Jiménez Borja: 1947). De cada máscara se señala a qué danza pertenece y qué representa, cuál es su lugar de procedencia y el material del que está confeccionada.

Una propuesta de clasificación de las máscaras ha sido hecha por Simeón Orellana. Presentamos a continuación un cuadro elaborado por él (Orellana: 1971b, 14). Ver cuadro I.

Observamos a primera vista que la clasificación que propone Orellana es ambigua. No se logra establecer tipos de máscaras definidos y realmente representativos. Por ejemplo, la máscara del huacón es humorística y moralizadora al mismo tiempo. La clasificación por danzas es ambigua pues una misma danza puede ser ritual y humorística, humorística y satírica a la vez, ya que estas caracterizaciones son en gran medida subjetivas. Incluso en el punto VIII se definen los tipos por una suma de características y no por un elemento distintivo.

CUADRO I

CLASIFICACION DE LAS MASCARAS (*)

	A)Rituales	máscara de los shapish máscara de la huanca danza máscara de los chinchilpos máscara de los cóndores
I. Máscaras de danzas	B)Humorísticas	los reilones calistrada corcovado auquillos avelinos huacón machu

		chonguino pachahuara huatricula chuto
	C) Satíricas	jergacumo llamish negrería viejos auquish
		Madera: huacón Malla de alambre fino: chonguino Lana: machu
II.	Según el material de su confección	Tela: calistrada Pellejo de animales: llamish Badana: pachahuara Cartón-piedra: pachahuara Gamuza: avelino Yeso: viejo
III.	Según la técnica de confección	Tallado: huacón Con moldes simples: viejo Con moldes y piezas añadidas: huatricula Diseños simples y piezas añadidas: avelinos Tejido: machu
IV.	Según la expresión figurativa	Grotescas: huacón Terríficas: shapish Satíricas: huatricula Humorísticas: reilones Normales: machu
V.	Según la danza a la que pertenece	Costumbrista satírica: huatrilas Costumbrista guerrera: shapish Costumbrista moralizadora: huacones Costumbrista conmemorativa: avelinos, negrería Costumbrista totémica: los cóndores

VI. Por su representación étnica	Español: chonguino, corcovado Indígena: huacón, shapish Mestizo: huatrila, avelino negros: chacranegro, negrería
VII. Según el origen	Autóctona: jergacumo, llamish, chuto, huatrila Foránea: shapish, machu
VIII. Según la afinidad de su confección y representación	negrería, chacranegro, pachahuara huatrila, chuto, jergacumo, llamish, corcovado shapish, huaca-danza chonguino, huanquita viejo, vieja auquish, huacón

(*) Tomado de Orellana: 1971b, página 14.

En cuanto a la categoría VII, los datos son difíciles de determinar con exactitud. Para establecer el origen de una máscara habría que hacer un estudio histórico detallado, para lo cual en muchos casos no se cuenta con los datos necesarios; también sería pertinente un estudio comparativo de las máscaras pre-coloniales con aquellas de procedencia europea para determinar su verdadero origen.

Sin embargo, considero que el tema del origen autóctono o foráneo no tiene mayor significación porque quedaría en el plano especulativo. La tipificación según la categoría VI, que puede ser más o menos correcta, en realidad ignora la naturaleza ambigua de la máscara. Suponiendo que se representa realmente al español, esto puede ser sólo en el nivel figurativo, en el nivel simbólico tal vez se esté representando otra cosa, o una categoría más general: el extranjero, lo extraño a la cultura, lo no-civilizado, por ejemplo. Además se pasa por alto el contexto ritual en el que la máscara aparece y que colabora a la inversión de sus significados aparentes. Por último las categorías II. y III. tampoco tienen mayor significado si es que no ubicamos esta tipificación en un marco de referencia mayor que, por ejemplo, relacione estas características a otras y que establezca el significado de la división. En el punto IV, por ejemplo, existe la categoría "normal". ¿Qué es "normal"? En este y muchos otros casos se usan términos que tienen fuertes connotaciones subjetivas que aumentan la ambigüedad de la clasificación.

Considero que la clasificación de Orellana no es lo suficientemente sólida como para constituir un modelo definitivo. Más aún, pienso que la clasificación es una tarea posterior al análisis del significado y función de la máscara en el mundo andino, ya que una clasificación como la que propone Orellana o una clasificación por rasgos formales aislada de un análisis del contexto al que pertenece la máscara no contribuyen al entendimiento de su función y significado, ni a la formulación de hipótesis generales⁷.

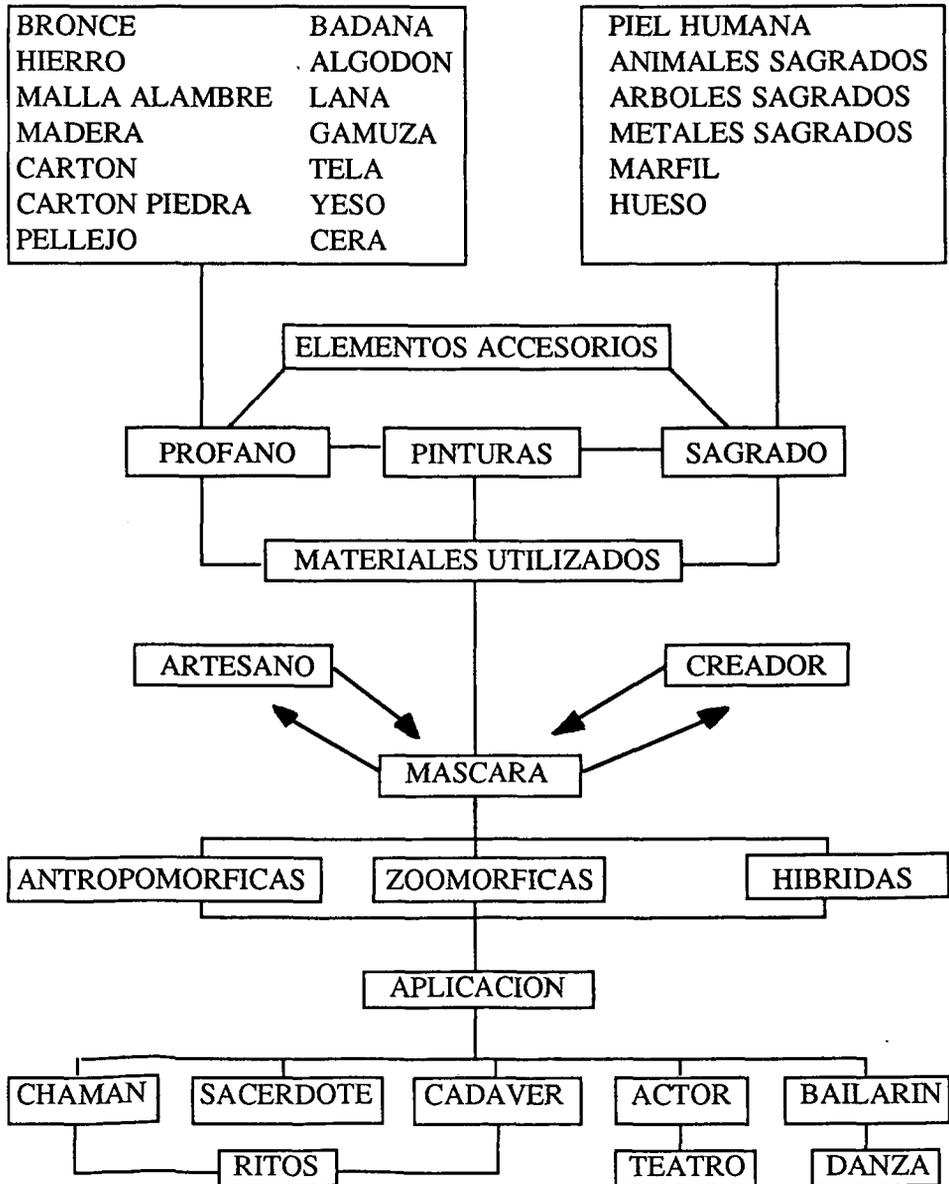
Orellana también propone un esquema descriptivo de las máscaras en el mundo, que aplica al caso de las máscaras del valle del Mantaro. Ambos esquemas tomados del texto de Orellana (Orellana: 1971b, 15-16) son reproducidos aquí. Ver cuadro II y III.

Como observamos es sólo un esquema descriptivo de la máscara que considera su relación con el artesano, el creador y el danzarín, así como su clasificación según lo que representan, el material del que están hechas y las danzas a las que pertenecen. Podemos repetir aquí las críticas que hemos hecho anteriormente para el esquema clasificatorio, pero podemos agregar que en él no se considera el significado, ni la función de la máscara. Además el esquema no permite vincular características de tal modo que se puedan encontrar regularidades (por ejemplo, entre material, danza y representación) y que sugieran pautas de comportamiento o relaciones simbólicas. Por último tampoco establece el tipo de relación que pueda darse entre máscara, danzante, artesano y creador.

7. Un ejemplo de clasificación de máscaras por rasgos formales es el catálogo de una de las colecciones de máscaras del Museum für Völkerkunde de Berlin (occidental): *Malanggan, Bildwerke von Neuirland*, Museum für Völkerkunde Berlin, 1973, de Klaus Helfrich. El mismo autor señala que la tipología que él establece es insuficiente para un entendimiento real de las máscaras de esta región, y que la clasificación que él propone está hecha con fines de catalogación para el museo.

CUADRO II

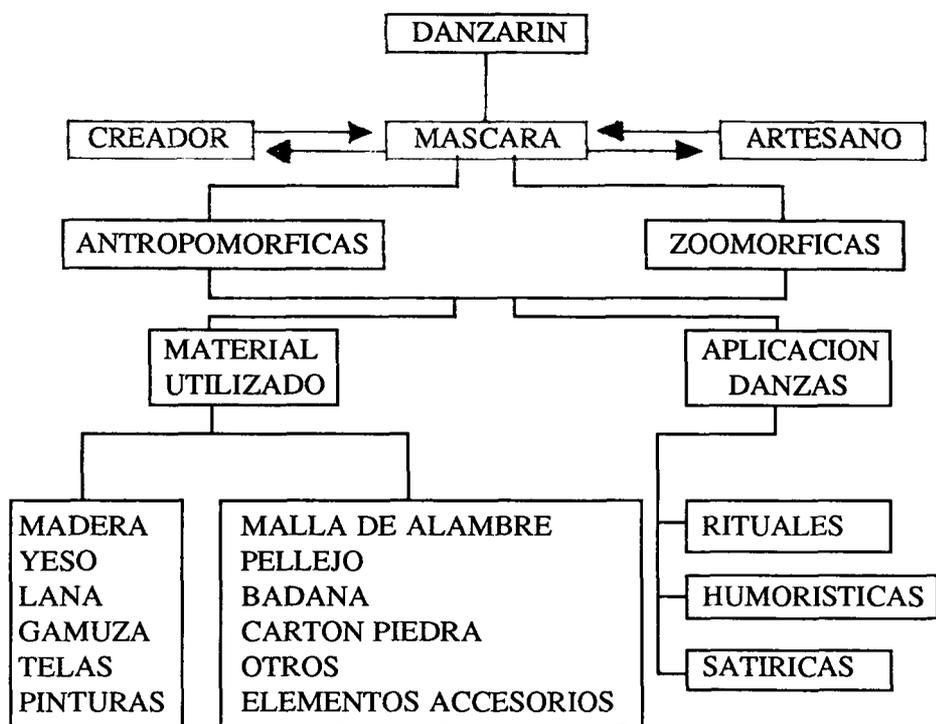
LA MASCARA EN EL MUNDO (*)



(*) Tomado de Orellana: 1971b, página 15.

CUADRO III

LA MASCARA EN EL VALLE DEL MANTARO (*)



(*) Tomado de Orellana: 1971b, página 16.

A diferencia de los autores mencionados David Castillo Ochoa, en un artículo sobre máscaras ayacuchanas (Castillo: 1989), afirma que la función de la máscara es asegurar el anonimato del que la usa y permitir con eso la burla y el relajamiento de normas sociales. Dice que en la región serrana del Perú la máscara ya ha perdido su función ritual para convertirse en un simple disfraz o adorno. Sin embargo, propone hacer una distinción entre el uso de las máscaras en el ámbito rural y el urbano en el sentido que la función ritual es predominante en el primero. Esta última afirmación la deduce Castillo (1989) del hecho que en los grupos de baile de la ciudad ya solamente el personaje principal del grupo de danza lleva la máscara, pero no presenta otros argumentos más sólidos. Dicho autor tampoco considera el aspecto simbólico de la máscara. De todos modos me parece que es necesario establecer que la presencia e importancia del uso de la máscara andina son variables; y que cambian no sólo de zonas rurales a urbanas, sino de región a región.

En relación a las técnicas de confección Castillo nos informa sobre las técnicas de confección de máscaras de yeso o papel maché basadas en el moldeado. Esta parece una técnica bastante difundida y de origen colonial (Villasante: 1980 y 1981). En el Perú podemos encontrar máscaras de otros materiales como la malla metálica, cuero, tela, cerámica, madera, calabazas y vegetales, lata (Villasante: 1980 y 1981; Castillo: 1989; Jiménez Borja: 1979; Goldmann: 1968).

Castillo (1989) hace una enumeración de los materiales, herramientas y proceso de manufactura de la fabricación de máscaras de yeso:

- materia prima que se utiliza (harina de trigo, papel de bolsas de azúcar o periódicos, esmalte, anilina o tierras de colores, cola, barniz);
- útiles de trabajo (moldes de yeso, tijeras, cuchillos, brochas y pinceles); y
- proceso de manufactura (preparación del engrudo, el moldeado, secado, pintado, barnizado).

Con otra perspectiva la propuesta más interesante sobre el estudio de las máscaras la hizo T. Zuidema (1983). Aunque su trabajo es etnohistórico (el uso de las máscaras en el imperio incaico), Zuidema plantea algunas ideas muy sugerentes para el estudio de la máscara actual especialmente en lo que se refiere a la relación de la máscara con la concepción andina de la identidad.

Lo primero que hace Zuidema es establecer la importancia de la máscara desde tiempos pre-coloniales y explicar cómo la máscara ha servido de elemento de identificación de identidades o grupos políticos distintos. Esta función de la máscara se ha visto reforzada por la oposición que, según el autor,

existe entre pintura facial y máscara. A partir de la lectura de los cronistas, la tradición oral recogida por éstos y un análisis de las palabras quechua y aymara que se usan para denominar a la máscara, Zuidema explica que la oposición entre el mundo al interior de los linderos culturales, ya sea de un ayllu, una etnia o del Imperio Incaico, y el mundo exterior a estos límites se establecía formal-y-simbólicamente por la diferenciación entre pintura facial y máscara. Así la máscara estaba asociada a lo externo, al caos, al mundo de abajo, a la noche, mientras que la pintura facial representaba lo conocido, lo familiar, aquello con lo cual había identificación. El autor afirma, además, que el sentido que se le daba al uso de la máscara en los rituales era el de neutralizar así los poderes del enemigo, incorporándolo ritualmente al mundo de “adentro”.

La relación entre máscara y enemigo parece tener una extensión temporal o espacial más amplia que la que refiere Zuidema para el Incanato. Hocquenghem (1987, 160) cita las tradiciones de Huarochiri recogidas por el padre Avila en las que se cuenta que los antiguos habitantes de la región utilizaban la piel de las caras de sus enemigos muertos como máscaras. Esta misma costumbre la encuentra Hocquenghem en una descripción de la fiesta de las cruces en Huancayo hecha en 1943 por Federico Schwab (Hocquenghem: 1987, 171).

La naturaleza ambigua de las máscaras se reafirma en este caso ya que en el incanato la máscara es para representar al foráneo (enemigo) y para defenderse frente a él. Esta ambigüedad se puede encontrar, según el autor, en las máscaras actuales; ambigüedad que debe ser tomada en cuenta para el estudio de la concepción que tiene el indio del conquistador. Tal vez es a través de la máscara que el indio se ha “defendido” del conquistador. Zuidema explica que la máscara en el mundo incaico está también vinculada al insulto; ella constituye una especie de desafío oculto.

La continuidad de este tipo de oposiciones en la visión del mundo andino nos hace suponer que a nivel de las máscaras sigue prevaleciendo este tipo de asociación. Lo que sería importante definir es el contenido actual de la identidad del grupo y la del grupo enemigo. Para ello es importante conocer la situación político-cultural actual. ¿A quién se enfrenta hoy el hombre andino? En muchos casos es el Estado el que personifica al enemigo, pero también hay que tomar en cuenta el proceso de diferenciación social y económica que se ha dado al interior de la misma sociedad andina generando grupos de poder opuestos al interior de la misma comunidad; hay que tomar en cuenta también a los grupos de migrantes que viven en la ciudad y que mantienen fuertes vínculos con su comunidad de origen.

4.- HACIA UNA DEFINICION DE LA MASCARA

A pesar de la amplia presencia de la máscara en el tiempo y el espacio humanos, la antropología aún no ha planteado una discusión que permita encarar su análisis a partir de una definición teórica. Si bien la máscara actúa en distintos niveles es necesario encontrar un denominador común que posibilite llegar a conclusiones generales acerca de su comportamiento en cada cultura. E. Tooker (1983) reafirma esta idea. La autora ha realizado un seguimiento del estudio de las máscaras a lo largo del tiempo y al interior de la problemática del método y teoría antropológicos, para concluir en la necesidad de elaborar una teoría general que sirva como soporte al estudio de las máscaras. Según ella, hasta ahora no ha habido un trabajo realmente sistemático que se haya concentrado en el estudio de la máscara como objeto específico de análisis.

El estudio de la máscara ha sido abordado desde distintas perspectivas, psicológica (interés en el efecto de la máscara sobre el individuo), social (búsqueda de la función de la máscara al interior de una estructura o sistema social) y cultural (significado de la máscara en la cultura). Estos distintos enfoques han llevado a distintos tipos de respuestas, pero no han contribuido a una teoría general de las máscaras, ubicable en un marco teórico antropológico global. Tooker (1983) postula que, según este razonamiento, la teoría de las máscaras debe ser parte de una teoría antropológica general.

Quiero presentar dos intentos hechos en este sentido, uno desde la perspectiva estructuralista y otro desde la simbólica.

El enfoque estructuralista, expuesto por Lévi-Strauss (1981) considera la máscara un objeto cultural susceptible de ser utilizado al igual que los mitos, como un instrumento metodológico que permite la comparación estructural de dos o más sistemas. A nivel teórico el autor pretende demostrar la hipótesis, según la cual metodológicamente es válido:

“...extender a obras de arte (pero que no son solamente eso) un método que se ha puesto a prueba en el estudio de los mitos (que son también eso)...”(Lévi-Strauss: 1981, 18-20).

En el análisis comparativo que hace Lévi-Strauss (1981) de los sistemas de máscaras de los pueblos *Salish* y *Kwakiutl* de la costa occidental de la América del Norte, constata que ambos grupos de máscaras constituyen pares

de opuestos en términos de sus características formales. El siguiente cuadro sintetiza las oposiciones observadas entre ellas por el autor:

CUADRO IV

swsihwé (Salish)	dzonokwa (Kwakiutl)
afinidad con el color blanco	afinidad con el negro y matices sombríos
adornos de plumas	adorno de pelos
ojos protuberantes	ojos pequeños
boca abierta, lengua colgante hacia afuera	boca cerrada que impide mostrar la lengua

Esta oposición formal y estética expresaría una oposición más amplia que abarca las connotaciones religiosas, sociales y económicas de estos dos tipos de máscaras. Esta misma relación de oposición se da en los universos mitológicos de los pueblos *Salish* y *Kwakiutl*, especialmente en aquellos relatos referidos al origen de las máscaras.

Finalmente, la relación de oposición entre ambas máscaras estaría sustentada y justificada por la diferenciación cultural de ambos pueblos. Lévi-Strauss llega a afirmar que estos dos pueblos tuvieron un origen común, y que los *Kwakiutl*, quienes se separaron del grupo de los *Salish*, crearon precisamente un tipo de máscara que se diferenciara y opusiera al de su tipo de origen.

En esta perspectiva se rescata la máscara como objeto de arte y como elemento cultural integrado estructuralmente a la sociedad a la que pertenece. Es por este mismo motivo que Lévi-Strauss resalta la importancia de los mitos en el análisis de las máscaras. Ellas están en coherencia con los demás elementos de la cultura, especialmente con los mitos de origen de la máscara⁸

8. La mayoría de las máscaras peruanas actuales son de origen colonial o republicano y no tienen mitos de origen en el sentido estricto de la palabra, es decir, relatos que den cuenta del origen de la máscara como objeto. Ya que en la mayoría de los casos estas máscaras representan personajes de la historia y se usan como parte del traje de las danzas, existen relatos históricos o legendarios sobre las danzas o los personajes que en ellas se presentan. La mayoría de las máscaras son usadas por bailarines. El campo de significado en el que actúa la máscara es la danza, que cuenta con una estructura coreográfica que expresa la cosmovisión del grupo que la realiza.

que son los que las ubican en su contexto social. Y es por éso que el autor mencionado no aísla el aspecto formal de la máscara de sus connotaciones religiosas, sociales y económicas.

Lo determinante en la perspectiva estructuralista es el hecho que, aunque ubicada en su contexto, la máscara no se explica por sí misma, sino que adquiere significado en oposición a otros grupos o tipos de máscaras. Dice el autor:

“Admitamos pues, a título de hipótesis de trabajo, que la forma, el color, los aspectos que nos han parecido característicos de las máscaras swaihwé carecen de significación propia, o que esta significación tomada por separado es incompleta. De modo que sería vano cualquier intento de interpretarlas aisladamente. Admitamos a continuación que esta forma, estos colores y estos aspectos son indisociables de otros a los que se oponen, por ser elegidos para caracterizar un tipo de máscara una de cuyas razones de ser fue contradecir a la primera. Con esta hipótesis, sólo una comparación de los dos tipos permitirá definir un campo semántico en cuyo seno las funciones respectivas de cada tipo se completarán mutuamente. Es al nivel de este campo semántico global donde hay que procurar situarnos.” (Lévi-Strauss: 1981, 53)

La peculiaridad del caso andino e hispanoamericano, sociedades que han sufrido la colonización española, encuentra en la propuesta de un método comparativo una posibilidad de análisis interesante. Desde México hasta Bolivia se encuentran danzas y máscaras de personajes que se repiten a lo largo de todo este territorio y que son de origen español o europeo: por ejemplo, la danza de los negritos (con máscaras), la danza de los diablos (con máscaras) y la danza de moros y cristianos (con máscaras). Surge la pregunta acerca de la lógica con la que estos pueblos han integrado elementos externos españoles, y sobre el destino que ha sufrido la cultura aborígen. Un estudio comparativo de las máscaras puede dar algunos aportes a la respuesta de estas interrogantes.

Abordar un problema desde una perspectiva estructuralista supone un corpus de datos etnográficos que permitan una comparación entre dos sistemas. En nuestro caso no contamos con un corpus de esta naturaleza; aunque algunos datos ya nos han sugerido la posibilidad de aplicar el método comparativo: por ejemplo, en cuanto al uso de la máscara en dos danzas cuzqueñas.

La danza de los *qhapaq chuncho*⁹ (con máscaras y bailada generalmente por los mestizos habitantes en los pueblos) y la danza de los *qara chunchos*¹⁰ (sin máscaras y bailada por campesinos indígenas) que se presentan juntas en la fiesta del Señor de Qoyllur Rit'y, o las mismas danzas que aparecen con máscaras distintas en pueblos distintos entre los que se pueden encontrar rivalidades de tipo geo-político y geo-económico (Pisac y Paucartambo; también consultar Mendoza-Walker (s.f.).

El enfoque simbólico¹¹ se resume en la definición de la máscara como:

“... un objeto ritual que permite la transformación del actor humano en un ser de otro orden.”(Crumrine: 1983a, 1)

En esta transformación participan tres elementos centrales que conforman el contexto ritual de este proceso: la máscara, el o los enmascarados y el público. El proceso permite la transformación de cualquiera de los tres elementos mencionados, la cual resulta del intercambio de poder entre ellos. Los tres elementos participan simultáneamente y los tres sufren transformaciones pero en distinto grado según el contexto ritual específico. De esta forma la máscara es:

“... un objeto ritual que genera, concentra, transforma e intercambia poder, permitiendo la transformación del enmascarado, la del público y la suya propia en entidades de otro orden.” (Crumrine: 1983)

De qué forma se da la transformación, en qué dirección se da el intercambio de poder, de qué forma intervienen cada uno de los elementos que

-
9. La danza del *qhapaq chuncho* o chuncho rico, poderoso, hace referencia al habitante de la selva, conocido en el mundo andino como chuncho y generalmente concebido como un hombre salvaje, no civilizado. En la versión del *qhapaq chuncho*, sin embargo, se da una imagen de guerrero ennoblecido del personaje.
 10. La danza del *qara chuncho* o chuncho desnudo, hace alusión al mismo personaje que la danza mencionada anteriormente; aunque en esta versión el *chuncho* es presentado como una persona “más salvaje” que en el caso anterior.
 11. Este enfoque simbólico resulta del esfuerzo de un grupo de investigadores reunidos en un simposium “The Power of Symbols: Masks and Masquerades in the Americas” (XVIII Congreso de Americanistas) realizado con el fin de discutir las distintas experiencias etnográficas a partir de una definición de máscara previamente establecida. Los resultados de este encuentro fueron publicados en el libro “*The Power of Symbols: Masks and Masquerades in the Americas*” (Vancouver: University of British Columbia Press, 1983), editado por el convocador del evento N. Ross Crumrine.

participan en este proceso, son el tipo de preguntas que deben ser respondidas para cada caso específico. Los patrones que se encuentren deberán ser contrastados con las peculiaridades históricas y ecológicas de las sociedades en las que actúan las máscaras. Así se podrán hacer hipótesis más generales que permitirían un trabajo comparativo posterior.

Esta definición de la máscara está ligada a una teoría del ritual y del símbolo-ritual que consideramos pertinente en varios aspectos, especialmente si tomamos en cuenta los contextos a los que ha estado relacionada la *máscara ritual* en el mundo. Estos son los que se conocen como rituales de pasaje (Van Gennep: s.f.), ceremonias de paso vinculadas al ciclo vital (nacimiento, bautizos, matrimonio, funerales y entierros), ceremonias vinculadas a las etapas del ciclo agrícola, y ceremonias de paso del mundo natural al mundo sobre-natural.

Para Simon Ottenberg (1982) la máscara constituye un elemento fundamental en lo que él llama “el proceso de enmascaramiento”: (uso de la voz falseada, la imitación de gritos de animales, el silencio, los tabúes, la cara y el cuerpo cubiertos, la música, los movimientos y el comportamiento normados, los momentos de la fiesta en que aparecen los enmascarados, las épocas del año en las que aparecen las máscaras). El enmascaramiento crea la ilusión de un estado no-natural, extra-cotidiano, que permite concebir mundos distintos al nuestro. En este proceso la máscara actúa también como intermediador ritual entre ambos mundos. De tal manera que la transformación ritual del enmascarado, el público o la realidad se hacen verosímiles. El enmascarado puede así *representar* un personaje o un rol social y *serlo* al mismo tiempo.

La definición de máscara como un objeto ritual que manipula poder para lograr una transformación ritual de la realidad, concibe a la máscara como un símbolo-ritual. Esto quiere decir, que por sus características particulares, el símbolo ritual —la máscara— es capaz de transferir significados y generar comportamientos específicos de parte de los actores sociales¹².

Además concibe el ritual en tanto entidad transformadora, creadora de identidad y garantía para la continuidad y el orden de los grupos sociales que los realizan.

12. Esto implica una concepción del ritual, según la cual el ritual más que decir algo sobre la realidad, actúa sobre ella, es decir, hace algo (Turner: 1982; Leach: 1974).

La relación entre la máscara y el contexto cultural, también implícita en la definición de máscara aquí expuesta es importante. Los *símbolos rituales* que actúan en un ritual no son independientes del contexto cultural más amplio en el que éste se da. Existen casos, por ejemplo, en los que el significado de la máscara varía según la use un indio o mestizo (Crumrine: 1983b). Contextos culturales en los que coexisten grupos étnicos distintos en una relación de dominación, la necesidad de diferenciarse cultural, económica y políticamente, así como la de diferenciarse del “otro” o de demostrar lo contrario, es uno de los puntos centrales de los significados que se barajan a nivel ritual. En el caso peruano marcado por el proceso de colonización y enfrentamiento de dos culturas, la consideración del contexto cultural es fundamental. La definición de máscara planteada en términos simbólicos y ligada a un contexto ritual nos parece la más apropiada para su estudio en el mundo andino.

De la discusión anterior concluimos que en primer término diferenciamos *la máscara ritual* de *la máscara teatral* así como de aquella noción que predomina en el sentido común de nuestra sociedad. Esta diferenciación nos permite separar a la máscara de la idea de mentira o falsedad, y nos plantea la necesidad de observarla en términos de creación de identidades y, por lo tanto, como un símbolo ritual¹³. En el ritual, la naturaleza ambigua y paradójica (Napir: 1986) de la máscara, la dota de un poder de transformación. Consideramos que la definición de máscara propuesta por R. Crumrine es la más apropiada para el análisis de la máscara andina:

“...and we defined masking as the ritual transformation of the human actor into a being of another order.”(Crumrine: 1983a, 1)

“Thus masks might be defined as power-generating, -concentrating, -transforming, and -exchanging objects. In some rituals, the audience provides the focus of power and is transformed, in others, the masker is possessed by the power of the mask, or of a name, and is transformed. In the remaining cases, the mask supported by a bearer becomes the focus of power and is transformed into an idol. Of course, most ceremonials with masking involve aspects of all three types of manipulation of power. However, they differ in degree.” (Crumrine: 1983a, 2-3)

El presupuesto teórico principal de la definición es que la máscara tiene

13. En la tesis de la autora se puede encontrar un capítulo dedicado a la discusión de lo que se entiende por símbolo ritual

un poder de transformación. A. David Napir (1986) coincide con esta visión argumentando que la naturaleza misma de la máscara, es decir, su carácter ambiguo y paradójico, permite imaginar el cambio, la posibilidad de una realidad distinta, variable (Napir: 1986, 1-5). El uso de la *máscara ritual* implica, como ya se mencionó anteriormente, la noción de ambivalencia, es decir, la capacidad de asumir que la realidad es una y otra a la vez; que las cosas se definen por una relación de complementación entre dos opuestos. Este punto nos parece importante porque consideramos que existen coincidencias entre esta noción y aspectos básicos del pensamiento y organización social andinos trabajados por otros autores (Duviols: 1973; Van Kessel: 1982; Poole: 1985; Molinié: 1985; Ansión: 1987; Ossio: 1973; Ortiz: 1980) por mencionar sólo a algunos.

La definición de Crumrine (1983a) alude al carácter ritual de la máscara. El ritual es el contexto en el que la máscara se comporta de la manera que hemos definido arriba. Por éso se habla de una transformación simbólica y no real, aunque esto es relativo ya que los actos rituales pueden tener repercusión directa y efectiva sobre la realidad social (Berger: 1972; Turner: 1980; Leach: 1974).

Como vemos la definición que estamos asumiendo responde a nuestro interés por las máscaras en las danzas andinas. La definición de máscara aquí expuesta supone que en el proceso de transformación el énfasis está dado en uno de los elementos: máscara, enmascarado u observadores, aunque todos siempre participen. Consideramos que en el caso que nos ocupa el eje de significado está dado por el que lleva la máscara. El sufre la transformación del proceso ritual que implica la fiesta de la virgen del Carmen¹⁴.

En esta definición de máscara está contenida la posibilidad de comparar nuestros resultados con la hipótesis planteada por Zuidema (1983) sobre la lógica simbólica de las máscaras pre-hispánicas. Es más, en la medida que queremos aplicar la teoría simbólica de las máscaras al mismo contexto cultural que T. Zuidema, creemos necesario partir de su planteamiento sobre el uso de

14. Ejemplos de caso en los que el énfasis está dado por la máscara misma son los trabajos de W. Sturtevant "Máscaras Seneca", en el que explica como la máscara durante el ritual se transforma en un ídolo, y de G. Delgado "La Diablada: Una variante contemporánea de la iconografía andina en Oruro", en el que demuestra la vigencia de la llama como símbolo andino presente en la iconografía de la máscara de la Diablada contemporánea. Ambos trabajos han sido publicados en *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*, University of British Columbia Press, Vancouver, Canadá, 1983.

la máscara pre-hispánica, ya sea para constatar la continuidad o la variación de la lógica que le subyace. Esta postura nos permite, por último, ubicar el análisis de las máscaras en Paucartambo en el contexto de la cultura mestiza andina.

Resumimos lo planteado por T. Zuidema (Zuidema: 1983) en los siguientes puntos:

- 1.- El uso de la máscara en el mundo andino data desde la cultura Paracas (500 a.d.n.e.).
- 2.- Las diferencias políticas reconocidas por los incas se manifestaban a través del uso de tipos distintos de máscaras en los rituales.
- 3.- La oposición entre un tipo específico de pintura facial y la máscara es expresión de la oposición dentro/fuera. La máscara representa las fuerzas de la noche, el *uku pacha*, y de lo foráneo; mientras que la pintura facial refuerza la cohesión del grupo¹⁵.
- 4.- La máscara tiene la doble función de representar las fuerzas malignas de lo foráneo, y de brindar protección ante ellas. El punto más resaltante que asumimos como postulado teórico es la capacidad de representar para transformar que tiene la máscara en el mundo andino. No se da una oposición tajante entre lo bueno y lo malo; lo malo no se ignora ni se niega. Por el contrario, se lo asume mediante la representación para poder manipularlo. En esto reside la ambigüedad de la máscara. Zuidema opina que cuando los indios recibían en sus pueblos a los españoles con grandes danzas de enmascarados, en sus mentes dominaba esta noción ambigua de la máscara.

Esta perspectiva nos parece sumamente sugerente, especialmente porque nos permite librarnos de clasificaciones subjetivas y del entrampamiento que nos plantean caracterizaciones de la máscara únicamente como una forma de sátira o burla de la sociedad y autoridades coloniales y republicanas. En la

15. Es importante señalar que en el mundo quechua “mundo de adentro”, *uku pacha*, está asociado con el mundo de abajo, lo desconocido y foráneo (Ortíz: 1980, 42; Ansión: 1987, 182). Por lo tanto, hay que aclarar que en este caso estamos usando la palabra “dentro” para significar lo que está al interior del grupo de pertenencia, y no como traducción de la palabra quechua *uku*.

medida en que esta interpretación ubica la máscara en el plano de la crítica encubierta y verdad oculta, finalmente en el plano de la mentira, no nos permite entender su sentido ritual. La sátira tiene un carácter más bien anecdótico, que no explica la persistencia de algunos personajes como el *auqa chileno*¹⁶ o el *chukchu*¹⁷. La máscara tiene principalmente un sentido creador que garantiza su necesidad para la sociedad mestiza andina y su persistencia a través del tiempo.

16. *Auqa chileno*, guerrero o enemigo chileno; en esta danza cuzqueña se hace alusión al soldado chileno que piso territorio peruano en la guerra contra Chile en 1879.

17. *Chukchu* o palúdico, danza del sur-andino en la que se hace alusión a los peones de las haciendas de la selva que en tiempos de las plagas de paludismo volvían enfermos a sus hogares en la región andina.

BIBLIOGRAFIA

- ALLARD, Geneviève y LEFORT, Pierre
1988 *La máscara*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ANSION, Juan
1987 "Los Incas y la Transformación del Concepto del Poder."
Anthropologica, Año IV, Nr. 5, pp. 61-71.
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas
1972 *La Construcción Social de la Realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- CANEPA KOCH, Gisela
1991 *Máscara, Transformación e Identidad en los Andes: el uso de las máscaras en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Tesis de Licenciatura en Antropología (Pontificia Universidad Católica del Perú-Facultad de Ciencias Sociales).
- CANETTI, Elias
1983 *Masa y Poder* (T.II). Madrid: Alianza Editorial.
- CASTILLO Ochoa, David
1989 "Máscaras de Ayacucho: artesanía tradicional". *Boletín de Lima*, Año 11, Nr. 63, pp. 17-22.
- CRUMRINE, N. Ross y HALPIN, Marjorie
1983 *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*. Vancouver, Canada: University of British Columbia Press.

CRUMRINE, N. Ross

1983a "Masks, Participants and Audience." En N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin (editores), *The Power of Symbols*. Vancouver: University of British Columbia Press.

1983b "Mask use and Meaning in Eastern Ceremonialism": the Mayo Parisero." En N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin (editores), *The Power of Symbols*. Vancouver: University of British Columbia Press.

DA MATTA, Roberto

1990 *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia Do Dilema Brasileira*, 5ta. Edição, Editora Juanabara, Rio de Janeiro, Brasil.

DELGADO-P, Guillermo

1983 "The Devil Mask: A contemporary variant of Andean iconography in Oruro." En N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin (editores), *The Power of Symbols*. Vancouver: University of British Columbia Press.

DUVIOLS, Pierre

1973 "Huari y Llacuz. Agricultores y Pastores. Un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad". *Revista del Museo Nacional* 39: 153-193.

EL COMERCIO

1947 "Selecciones de Arte." 9 de enero (edición vespertina).

GOLDMAN, Irving

1968 *Los Cubeo*. México: Instituto Indigenista Americano.

HELFRICH, Klaus

1973 *Malanggan-I: Bildwerke von Neuirland*. Berlin: Museum für Völkerkunde.

HOCQUENGHEM, Anne Marie

1987 *Iconografía Mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- KESSEL, Juan Van
1982 *Danzas y Estructuras Sociales en los Andes*. Cusco: Instituto Pastoral Andina.
- LEACH, Edmund R.
1974 "Ritual." En David L. Sills (editor), *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales* (Tomo VII). Madrid: Aguilar.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1981 *La Vía de las Máscaras*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- LUNA, Lizardo
1947 "Máscaras Populares Peruanas." *Las Moradas* 1(1). pp. 71-73.
- MAUSS, Marcel
1971 *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- MENDOZA-WALKER, Zoila
(s.f.) "La comparsa de los Majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños". Inédito.
- MOLINIÉ FIORAVANTI, Antoinette
1985 "Tiempo del Espacio y Espacio del Tiempo en los Andes." *Journal de la Société des Américanistes*. T. LXXI. pp. 97-114.
- NAPIR, A. David
1986 *Masks, Transformation and Paradox*. Berkeley: University of California Press.
- ORELLANA, Simeón D.
1971a "Las Máscaras en el valle del Mantaro." *El Serrano*, Vol. XX, Nr. 257, pp. 8-11.
1971b "Las Máscaras en el valle del Mantaro." *El Serrano*, Vol. XX, Nr. 258, pp. 12-16.
1971c "Las Máscaras en el valle del Mantaro." *El Serrano*, Vol. XX, Nr. 259, pp. 12-15.
1972 "La huaconada de Mito". *Anales Científicos de la Universidad Nacional del Centro - Perú*, Nr. 1, Huancayo.

- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro
1980 *Huachochiri: 400 años después*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- OSSIO, Juan
1973 "Guamán Poma: Nueva Crónica o Carta al Rey. Un Intento de Aproximación a las Categorías del Pensamiento del Mundo Andino", *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*, Antología de Juan Ossio, Lima. Perú.
- OTTENBERG, Simon
1982 "Illusion, Communication, and Psychology in West African Masquerades". *Ethos*, Vol. 10, Nr. 2, pp. 149-185.
- PAZ, Octavio
1984 *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- POOLE, Deborah
"La Coreografía de la Historia en el Baile Ritual Andino". Ponencia inédita del 45 Congreso Anual de Americanistas (Bogotá, Colombia)
1991 "Rituals of Movement, Rites of Transformation: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco, Perú", *Pilgrimage in Latin America*, editado por Ross Crumrine y Alan Merines. New York: Greengood Press.
- SOUFFEZ, Marie-France
1987 "La Persona." *Anthropologica*, Año V, Nr. 5, pp. 33-57.
- SZYSLO, Fernando de
1951 "Máscaras populares peruanas". *Fanal*, Año 6, Nr. 27, pp. 9-10.
- TOOKER, Elisabeth
1983 "The Many Faces of Masks and Masking: Discussion." En N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin (editores), *The Power of Symbols*. Vancouver: University of British Columbia Press.

- TURNER, Victor
1980 *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI editores.
- VAN GENNEP, Arnold
s.f. *Ritos de pasaje*. Separata de Ciencias Sociales, (mimeo).
- VAN KESSEL, Juan
1982 *Danzas y Estructuras sociales de los Andes*. Cuzco: Instituto de Pastoral Andina.
- VASQUEZ, Rosa Elena
s.f. *Danzas de Paucartambo*. Texto inédito.
- VILLASANTE ORTIZ, Segundo
1980 *Paucartambo: Provincia Folklorica Mamacha Carmen*. Tomo II. Cuzco: Editorial León.
1981 *Paucartambo: Anécdotas, Turismo y Artistas*. Tomo III. Cuzco: Editorial León.
- ZUIDEMA, Tom
1983 "Masks in the Incaic Solstice and Equinoctial Rituals". En N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin (editores), *The Power of Symbols*. Vancouver: University of British Columbia Press.

Catálogos de Exposiciones sobre Máscaras Peruanas

- JIMENEZ BORJA, Arturo
1947 *Máscaras de Baile*. Lima: Museo de la Cultura Peruana.
1979 *Máscaras Peruanas*. Lima: Galería de Arte del INC/Museo de Arte Italiano.
- GONZALES Rojas, Flaviano
s.f. *Máscaras de Molinos*. Lima: Galería Huamanqaga.